

Sebastian Jakub Konefał

(Uniwersytet Gdański)

Między prawdą a stereotypem, tradycją a nowoczesnością: wątki narodowe i transnarodowe w islandzkim kinie dokumentalnym po roku 2000

Współczesne islandzkie kino fabularne poszukuje własnych dróg ekspresji i boryka się z niesprzyjającym systemem finansowania, produkcji i promocji. Podobnych problemów nie ma filmowy dokumentalizm, który dzięki wykorzystywaniu cyfrowych technik rejestracji nie wymaga tak wielkich nakładów finansowych i potrafi z wyczuciem wynajdywać tematy mogące zainteresować również osoby nieobeznane z kulturą i historią ojczyzny sag. Co ciekawe, wiele produkcji niefikcyjnych podejmuje się twórczej reinterpretacji charakterystycznych dla islandzkiej kultury motywów związanych ze specyficznym postrzeganiem zmian tożsamości narodowej, której ponowoczesne figury bywają intrygującą fuzją tradycji i nowoczesności¹. Znamienne, że w przeciwieństwie do niekiedy nazbyt hermetycznych tematycznie obrazów kinowych, wiele filmów dokumentalnych skonstruowano tak, aby wręcz stanowiły audiowizualny ekwiwalent przewodników kulturalno-turystycznych, w różny sposób prezentujących zagranicznym widzom jasne oraz mroczne strony życia w ojczyźnie sag. I właśnie zderzaniu zideologizowanych dyskursów tradycji z nowoczesnością oraz dopasowywaniu islandzkiego kina do różnych form uniwersalizowanego dokumentalizmu filmowego chciałbym poświęcić ten tekst.

Część. 1. Reinterpretowanie elementów dyskursu narodowego w islandzkim kinie dokumentalnym

Ciekawą strategią przybliżania kultury danego kraju jest wykorzystywany również w kinie islandzkim motyw „spojrzenia turystycznego”². Dzięki tej koncepcji widz wyrusza na swoistą „audiowizualną wycieczkę”, zapoznając się

z dziedzictwem kulturowym autochtonów oraz turystycznymi atrakcjami kraju, którym szczególnie status nadają obecne w islandzkich tekstach kultury od XIX wieku tezy o ich autentyczności i unikalności³. Takie zabiegi napotkamy już w najstarszym, długometrażowym islandzkim przekazie niefikcyjnym – *Íslandii w ruchomych obrazach (Ísland í lifandi myndum, 1925)* Loftura Guðmunds-sona. Autor filmu zabiera widzów w kinową wycieczkę po kraju, rozpoczynając swą podróż wizualną od pochwały nowoczesnego ducha Reykjavíku, po czym prezentuje odbiorcom piękno wyspiarskich pejzaży. Dokument Guðmunds-sona można potraktować jako pierwszą „pełnometrażową ruchomą widokówkę” z *Íslandii*, z wdziękiem zapraszającą do odwiedzenia wyspy. Jest to równocześnie przekaz kinowy, w którym po raz pierwszy w tak dużym stopniu zawarto „ładunek ideologiczny”, wpisujący tożsamość narodową w styl życia zgodny z piękną, ale i niekiedy bezwzględłą naturą. „Spojrzenie turystyczne”⁴, utrwalające utopijny wizerunek wyspy⁵, ściśle zintegrowano tu z wizualną i tekstualną (reprezentowaną w kadrach przez plansze z napisami) prezentacją pozytywnych cech narodu, który ją zamieszkuje. Znamienne, iż po ukazaniu ważnych dla kraju instytucji i związanych z nimi symboli następuje kolejne ujęcie, w którym podziwiamy panoramę rozbudowującego się Reykjavíku. Na symetrycznie położonych ulicach miasta widzimy symbol postępu – pędzący dumnie automobil, który w pewnym momencie na chwilę znika, zapewne w skutek niezamierzonego błędu montażowego. Natomiast dalsza część filmu skupia się na walorach codziennego życia w zgodzie z naturą. Przenosimy się bowiem do małej rybackiej miejscowości Ísafjörður. Panoramiczne ujęcie prezentuje nam specyficzne położenie osady wciśniętej „klinem” pomiędzy dwa majestatyczne fiordy. Taka strategia zestawiania ze sobą porządków kultury i natury będzie powracać w całej strukturze filmu. Struktura montażowa dzieła Guðmunds-sona często wykorzystuje kontrastowe zestawienia żywiołów przyrody z dowodami heroicznej pracy Islandczyków, takimi jak łowienie ryb pośród uderzających o burty statków olbrzymich lodowych kier. W innych fragmentach odnajdziemy z kolei sielskie pejzaże życia na wsi, ilustrowane obrazami sianokosów czy ujęciami małych kotów wygrzewających się w nieczęsto uobecnającym się na wyspie słońcu. W filmie zawarto także brawurowe popisy amatorów górskich wspinaczek, prezentację lokalnej wersji zapasów, a w ostatnich fragmentach filmu jesteśmy nawet żegnani przez powabne Islandki w narodowych strojach.

Co ciekawe, podobna organizacja struktury montażowej będzie kontynuowana w kolejnych islandzkich przekazach niefikcyjnych. Jednak dopiero na początku lat 90. XX wieku dojdzie do konsekwentnego wspierania przez The Icelandic Film Fund (odpowiednik polskiego PISF-u) strategii przechodzenia od formułu kinematografii narodowej do modelu transnarodowych. Zmiana paradygmatu dotyczyć będzie także filmów dokumentalnych, w których znacznie się pojawiać ponowocześnie zreinterpretowana figura „spojrzenia z zewnątrz”, zderzona z dawnymi elementami dyskursu narodowego. Użycie w organizacji dzieła wypowiedzi osób spoza Islandii pozwala bowiem łatwiej identyfikować się zagranicznym widzom z prezentowanymi racjami i efektywniej brać udział w procesie wizualnej „konsumpcji przestrzeni”. I właśnie strategię wykorzystywania „turystyczno-nacjona-

listycznej perspektywy” w kulturze islandzkiej interesująco reinterpreteruje Kristín Ólafsdóttir. Autorka obrazu *How do you like Iceland?*⁶ (2005), przywołując tytułowy zwrot, którym autochtoni raczą obcokrajowców⁷, tworzy wizualny przegląd prawd i stereotypów dotyczących ojczyzny Björk. Na początku filmu oglądamy sondę uliczną. Na temat znajomości kraju wypowiadają się w niej obywatele USA. Nie trudno odgadnąć, że większość prezentowanych przez mieszkańców Nowego Yorku informacji w zabawny sposób mija się z prawdą. Na szczęście ten niezbyt przychylny poziomowi wykształcenia obywateli Ameryki pomysł jest tylko punktem wyjścia do dalszych „badań terenowych”. W dalszej części filmu na temat Islandii i jej mieszkańców wypowiadają się bowiem nieco lepiej obeznani z tematem obcokrajowcy. Do wystąpienia w dokumencie zaproszono między innymi znaną z filmów Pedra Almadovara aktorkę Victorię Abril, słynnego reżysera i legendarnego członka grypy Monthy Pythona Terry’ego Jonesa oraz angielskiego muzyka Damona Albarna (lidera zespołów Blur i Gorillaz). Prezentowane w filmie opinie dotyczą zarówno spraw komicznych (takich jak na przykład specyficzny „islandzki” styl jazdy samochodem i parkowania), jak i kwestii irytujących (np. niechęci Islandczyków do używania chusteczek do nosa) lub nawet wstydliwych (hedonistyczne pijaństwo). Reykjavik jawi się interlokutorom jako architektoniczny chaos, zaś surowy islandzki klimat i ascetyzm tamtejszej flory nie zachęcają do osiedlenia się na wyspie.

Autorka, rozwijając narrację dokumentu, prowadzi grę z przyzwyczajeniami odbiorcy, używając między innymi konceptu znanego już z poezji barokowej. Opinie o kraju wydają się na początku negatywne, lecz z każdą kolejną anegdotą stają się jasne, że rozmówcy są oczarowani pięknem przyrody i oryginalnością zachowań mieszkańców ojczyzny sag. Taka strategia jest także dowcipnym zreinterpretowaniem trybu objaśniającego⁸ (znanego między innymi z klasycznej typografii form dokumentalnych Billa Nicholasa), często nadużywanego także w islandzkim dokumentalimie telewizyjnym. Znamienne, że twórcy *How Do You Like Iceland?* reinterpreterują ów model za pomocą bardziej złożonej formy wizualnej. Nie znajdziemy tutaj charakterystycznej między innymi dla dokumentów podróźniczych konwencji stosowania narracji z offu, objaśniającej z pozycji wszytkowiedzącego autorytetu specyfikę odmiennej kultury. W filmie nie zaprezentowano także naukowych ekspertów, komentujących poruszane w nim zagadnienia i problemy. Zamiast tych elementów narracji w strukturze dzieła napotykamy obcokrajowców, analizujących przez pryzmat własnej kultury odmienną tożsamość Islandczyków. Obok „gadających głów” pojawiają się tutaj animowane rysunki, komiksowe dymki oraz żartobliwe komentarze, swoją formą przypominające informacje ze stron internetowych. Zanurzona w formuła kultury remixu i konwergencji stylistyka filmu nie tylko nadaje mu dynamikę⁹, stając się przeciwważą dla nadużywanych także w nim (oraz w opanowanym przez Nową Estetykę¹⁰ współczesnym dokumentalimie internetowym i telewizyjnym) bezpośrednich wypowiedzi do kamery, lecz daje również odbiorcom czytelny sygnał, że zaprezentowana narracja pochodzi z państwa nowoczesnego, choć nie zawsze łatwo radzącego sobie z akceptacją wszystkich aspektów pono-

woczesności. Niestety „zabawowa” koncepcja filmu nie sprzyja pogłębieniu diagnoz socjologicznych.

Jednym z problemów islandzkiej współczesności jest, trudna dla monokulturowego społeczeństwa o tradycji klanowej, akceptacja multikulturowości, stanowiącej istotne novum na wyspie, która doświadczyła poważniejszych fal emigracji dopiero pod koniec XX wieku. Dokument Ólafsdóttir próbuje zreinterpretować również ten ważny fakt. Wśród osób wypowiadających się na temat życia na północy Europy obserwujemy bowiem także sympatycznie zaprezentowanych przybyszów z Europy Wschodniej, w tym Polaka i Rosjanek. Pomysł ten ma, z jednej strony, „ocieplić” postrzeganie emigracji w nadal dość hermetycznym społeczeństwie potomków Wikinów, z drugiej zaś strony – pozwala przełamać medialne doniesienia o nienajlepszym traktowaniu nowych obywateli ojczyzny sag¹¹. Niestety, multikulturowa otwartość filmu ujawnia pewne niedostatki. W obrazie nie uwzględniono bowiem wypowiedzi najbardziej marginalizowanych społecznie grup emigranckich z krajów afrykańskich oraz Azji. Na szczęście przedstawiciele tych diaspor zyskują swojego rzecznika w osobie Olafura de Fleura, którego zorientowaną na inność twórczość omówię w dalszej części tego tekstu.

Natomiast kolejnym filmem dokumentalnym w interesujący sposób demystyfikującym zideologizowane korzenie islandzkich figur dyskursu narodowego jest obraz pt. *Larger than Life*¹² (*Þetta er ekkert mál*, 2006) Steingrímura Jóna Þórðarsona opowiadający o pełnym sukcesów życiu oraz przedwczesnej śmierci „najsilniejszego człowieka świata” – Islandczyka Jóna Pála Sigmarssona. Bohater filmu aż czterokrotnie (w latach 1984, 1986, 1988, 1990) zdobył tytuł mistrza świata strongmenów. Choć obraz w dużym stopniu stworzono w konwencji „gadających głów”, to sama historia pokochanego przez Islandczyków oraz zagraniczne media dobrodusznego i skromnego siłacza przykuwa uwagę, niczym dobry film biograficzny, stopniując narastające napięcie, dobrze obrazujące koleje kariery Sigmarssona oraz jego tajemniczą śmierć. Widzowie dowiedzą się z niego, skąd wzięło się popularne w całym kraju powiedzenie „Ekkert mál fyrir Jón Pál” („To nie problem dla Jón Pála”), oraz zobaczą, jakie zdarzenie sprawiło, że nieśmiały atleta zaczął uważać się za powiernika dziedzictwa wikingów. Znamienne, iż twórcy filmu nie starają się na siłę demystyfikować postaci narodowego bohatera, nie wahają się jednak również mówić odważnie o jego ludzkich słabostkach, takich jak np. kłopoty małżeńskie. „Odbrazowaniu legendy” Jón Pála służy także filmowe śledztwo mające wyjaśnić przemilczane w mediach przyczyny śmierci siłacza, prawdopodobnie związanej z zażywaniem przez niego środków sterydowych. Film Þórðarsona jest także ważną próbą dekonstrukcji wciąż obecnego w kulturze islandzkiej dyskursu nacjonalistycznego. Jak już wspominałem, w islandzkich tekstach kultury wciąż żywe są figury retoryczne podkreślające wyjątkowość wyspy. Służy temu między innymi wychwalanie siły i unikalnych związków islandzkiego języka z nieskażoną przyrodą¹³. Strategię hiperbolizacji potęgi ducha mieszkańców ojczyzny sag wykorzystywali już XIX-wieczni nacjonaści, nawołujący w swoich romantycznych wierszach do wyzwolenia kraju spod „duńskiej kurateli”¹⁴. Teorie romantycznych

nacjonalistów podkreślały fakt, że Islandia jest rezerwuarem dawnych nordyckich cnót. Na ich gruncie dowodzą, że na wyspie sag zachowano nie tylko dawne zwyczaje i dziki charakter przyrody, lecz również (do dziś pielęgnowaną) „czystość” języka skandynawskiego – nie przyjmując między innymi do jego struktury lek-sykalnej obcych wyrazów. Dzięki takiej strategii (oraz geograficznej izolacji kraju) język islandzki jest najbliższy mowie, którą posługiwali się niegdyś Wikingowie. Oczywiście *Larger than Life* można również potraktować jako obraz profetyczny, przewidujący nadejście kryzysu finansowego. Historia grzecznego giganta, roz-sławionego przez media i przedwcześnie zdetronizowanego przez tragiczną śmierć, po latach nieodzownie nasuwa paraboliczne odczytanie jego losu jako wymownej alegorii sytuacji Islandii, nie tak dawno okrzykniętej „ekonomicznym Wikingiem”, a ostatecznie ogłoszonej przez media „kolosem na glinianych nogach”, który w 2008 roku doświadczył smaku bankructwa.

Innym znanym już z Eddy Poetyckiej „narodowym skarbem”, dumnie opiewanym także w filmach i książkach¹⁵ jest uroda Islandek oraz Przypisywany im hart ducha. Jeden z bohaterów obrazu fabularnego pt. *Zimny dreszcz* (1995) Fridrika Thora Fridrikssona posuwa się nawet do stwierdzenia, że w jego ojczyźnie „żyją najpiękniejsze kobiety na świecie”, zaś protagonistka filmu *Dís* (2004) Silji Hauksdóttir tak oto ostrzega dwóch obcokrajowców, którzy próbują zacząć flirt z islandzkimi dziewczynami:

„Powiniście się czegoś dowiedzieć na temat islandzkich zdzir. Islandzkie kobiety budowały domy i wywoływały wojny. Dzisiaj pracujemy dwanaście godzin, (...) wychowujemy dzieci, wspina-my się na góry, bierzemy udział w życiu politycznym i śpiewamy w chórach (...) i wciąż mamy czas, aby wyglądać bosko i być tak niebezpiecznymi”.

Aby choć trochę usprawiedliwić przechwałki filmowych postaci, należy przy-toczyć dane statystyczne poświadczające, że reprezentantki Islandii aż trzykrotnie zdobyły tytuł Miss Świata. Prawdopodobnie właśnie z tego powodu autorzy filmu *In the Shoes of the Dragon* (*Í skóm drekans*, reż. Hrönn Sveinsdóttir, Árni Sveinsson, 2002) postanawiają sprawdzić, jakimi cechami musi charakteryzować się kandydatka do tytułu miss, aby wziąć udział w krajowych eliminacjach do konkursu¹⁶. Pomysłodawczyni dokumentu zgłasza się w tym celu na casting, zgadzając się tym samym na restrykcyjne przestrzeganie diety oraz rygorystyczny trening przygotowujący młode kobiety do walki o tytuł królowej piękna. Biorąc udział w wyborach miss, bohaterka filmu chce ukazać absurd i śmieszność samej ceremonii. *Í skóm drekans* to także obraz o samej autorce dokumentu, osobie, która nie ma pomysłu na życie, i która, paradoksalnie, daje się wciągać w dyscyplinującą machinę konkursowego przedsięwzięcia. W filmie zabawne są zwłaszcza momenty, kiedy Sveinsdóttir próbuje oszukiwać osoby czuwające nad prawidłowym przebiegiem jej treningu. Sceny te dowodzą przede wszystkim słabości charakteru bohaterki, niepotrafiącej odmówić sobie jedzenia niezdrowej żywności i palenia papierosów. Obrazu nie da się jednak wpisać w formułę kina dokumentalnego – potraktowanego jako obserwacyjna forma autoterapii. *In the Shoes of Dragon* jest raczej niefikcyjną próbą wykazania, że islandzkie kobiety podlegają tym samym

formom transnarodowego dyscyplinowania, co reszta obywaterek społeczeństw ponowoczesnych. Dzieło Sveinsdóttir i Sveinssona nie daje się również wpisać w model zaangażowanego dokumentalizmu „z tezą”, spopularyzowanego między innymi przez produkcje Michaela Moore’a. Film nie jest bowiem feministycznym protestem. Bohaterce nie udaje się w żaden sposób kontestować przebiegu ceremonii (w której ostatecznie bierze udział) ani przekonać kogokolwiek o bezsensie walki o tytuł najpiękniejszej Islandki. Natomiast warto zwrócić uwagę na fakt, że zawarta w dokumencie refleksja nad statusem kobiet w społeczeństwie islandzkim została ponownie powiązana z dyskursem narodowym. Piękna, niezależna Kobieta-Góra (fjalkonnan) to reprezentująca hart ducha i czystość oraz wyjątkowość islandzkiej mowy i przyrody postać, którą sławiono w wierszach pisanych przez walczących o niepodległość kraju romantyków. Jej ideologizację najpierw wykorzystywali XIX-wieczni nacjonałiści. Później symbolikę żeńskiej personifikacji „duszy kraju” eksploatował rząd, pragnąc zapobiegać w latach powojennych związkom Islandek z rezydującymi na wyspie żołnierzami amerykańskiej armii. W końcu zaś zreinterpretowały go feministki, walcząc w latach 80. XX wieku o parytety w parlamencie¹⁷. Postać Kobiety-Góry, po tak nagminnym przechwytywaniu jej przez różne emanacje dyskursu nacjonalistycznego, została także wchłonięta przez islandzką literaturę, kino¹⁸ oraz kulturę popularną. Groźne, tajemnicze, piękne i niezależne kobiety napotkamy dziś nie tylko w powieściach kryminalnych i profeministycznych filmach oraz wielu akcjach artystycznych z ojczyzny sag¹⁹, lecz również w kampaniach reklamowych firm odzieżowych (takich jak Nord 66) czy finansowanych przez rząd plakatach zachęcających obcokrajowców do odwiedzenia kraju ognia i lodu²⁰.

Nie tylko jednak siła, piękno i unikalność islandzkiej przyrody oraz ich zideologizowane personifikacje bywają tematami ponowoczesnego namysłu przekazów niefikcyjnych z krainy ognia i lodu. Islandzkie kino dokumentalne wiele uwagi poświęca również tematowi inności oraz związanym z nim problemom zmieniającej się struktury społecznej kraju, którego wiele klasycznych tekstów kultury zawiera pokłady ksenofobicznego postrzegania obcości i inności²¹. Jednym z ciekawszych przykładów udanego wykorzystania stylistyki odbiegającej od nadużywanej we współczesnym dokumentalizmie poetyki przekazu telewizyjnego są filmy zafascynowanego kinem obserwacyjnym Olafura de Fleura Johannessona. W obrazie *Africa United*²² (2005) reżyser przedstawia sylwetki emigrantów z różnych krajów, którzy w Reykjavíku zakładają amatorską drużynę piłkarską. Dzieło de Fleura jest próbą zilustrowania różnorodności temperamentów pochodzących z innych kultur piłkarzy, pokazuje zarazem jednoczącą siłę sportu. Obdarzeni wybuchowymi osobowościami bohaterowie filmu bez przerwy się kłócą, lecz widać wyraźnie, że sport jest dla nich przede wszystkim odskocznią od trudów codziennego życia i okazją do przebywania w towarzystwie osób nieczujących się w Islandii całkiem komfortowo. Znamienne, że fascynacje footballiem są kilkakrotnie wykorzystywane w islandzkim dokumentalizmie do intrygujących analiz zmieniającej się tożsamości narodowej. Innymi przykładami zainteresowania dokumentalistów z wyspy sag terapeutyczną oraz integrującą siłą sportu są niefikcyjne produkcje – *How to*

Win a Lost Game (*Sigur í tapleik*, 2009) Einara Guðmundssona oraz *Our Girls* (*Stelpurnar okkar*, 2009) autorstwa Thory Tomasdóttir. Pierwszy z nich opowiada o drużynie piłkarskiej składającej się z anonimowych alkoholików, zaś drugi obraz jest nader ciekawym przykładem kontynuacji tradycji dokumentalizmu obserwacyjnego. Kamera z filmu Tomasdóttir podąża bowiem za narodową reprezentacją Islandii w piłce nożnej kobiet. Młode sportswomenki są lepsze od swoich męskich rywali, gdyż to właśnie im udało się dostać do europejskich finałów. Nic więc dziwnego, że bohaterki bardzo przeżywają swój awans. Ekipa Tomasdóttir śledzi wloty i upadki sympatycznych dziewcząt oraz relacjonuje ich losy po finalnej rozgrywce. I choć wiadomo, że mała wyspa nie ma raczej szansy na zdobycie pozycji lidera żeńskiego footballu, to pasja współzawodnictwa i radość młodych sportswomek okazują się wdzięcznymi tematami dla cierpliwego oka dokumentalistki, a zaangażowanie ich fanów wiele mówi o potrzebie podreperowania narodowej dumy naruszonej przez ponowoczesne zmiany tożsamościowe. Co ciekawe, „footballowa gorączka” ogarnęła ponownie Islandczyków po niedawnym sukcesie ich męskiej drużyny piłkarskiej. O zbiorowym szaleństwie pisały także polskie media²³, zaś postprodukcję dokumentu o fenomenie lokalnych rozgrywek piłkarskich kończy właśnie Robert Douglas, autor popularnych w Islandii filmów fabularnych, w których sport ten zajmuje bardzo ważne miejsce²⁴.

Wróćmy jednak do filmów obserwacyjnych Olafura de Fleura o emigrantach i islandzkich prób przełamywania społecznej nietolerancji. Nakręcony w 2006 roku obraz pod tytułem *Act Normal* (2006) koncentruje się na pierwszym w Islandii mnichu buddyjskim. Pochodzący z Wielkiej Brytanii bohater dokumentu wychował się w Reykjavíku, po czym przeniósł do Tajlandii, aby zamieszkać w tamtejszym klasztorze. Ekipa de Fleura filmowała mężczyznę przez ponad dziesięć lat jego życia, począwszy od roku 1995. W tym czasie sympatyczny buddysta zdążył porzucić zakon, ożenić się i rozwieść, po czym ponownie powrócić do duchowych poszukiwań. Jednak Robert, po doświadczeniu realiów klasztornej życia, nie potrafi na stałe „zakotwiczyć się” w kapitalistycznej rzeczywistości społeczeństwa konsumpcyjnego – wymagającej od niego pośpiechu, regularnej pracy i odpowiedzialności za inne osoby. Film de Fleura jest przenikliwą analizą trudności adaptacyjnych osoby o głębszych potrzebach duchowych w zlaicyzowanym, konsumpcyjnym społeczeństwie. Kamera odkrywa przed widzem również prawdę, której sam bohater nie jest do końca świadomy. Robert jawi się bowiem tutaj przede wszystkim jako outsider skazany na zawieszenie pomiędzy dwoma kulturami i odrębnymi stylami życia.

Również następny film de Fleura zajmuje się problemami inności, emigracji oraz postrzegania społeczeństwa islandzkiego z perspektywy przybysza. *The Amazing Truth About Queen Raquela* (2008) skupia się bowiem na historii pochodzącego z Filipin transseksualisty pragnącego wyrwać się z getta ulicznej prostytutki. Kamera odsłania kulisy jego pracy oraz śledzi próby poszukiwania alternatywnego zajęcia. Pierwszą szansą na życiową zmianę okazuje się internetowy pornobiznes, prowadzony przez przedsiębiorczego Amerykanina, będącego prywatnie wielbi-

ciemlem seksu z osobami transgenderowymi. Mężczyzna staje się drugim bohaterem filmu, dzięki czemu obraz zyskuje dwie perspektywy – interesująco powiązane z dyskursem postkolonialnym. Fragmenty poświęcone życiu Amerykanina prezentują dostatnią, konsumpcyjną egzystencję osoby ze świata konsumpcyjnego Zachodu, w różny sposób wykorzystującego obywateli krajów słabiej rozwiniętych gospodarczo. Natomiast w częściach poświęconych Raqueli odnajdziemy ubogą wizję życia w Azji, i związane z nią dramatyczne poszukiwania szans na lepsze życie. Momentem zwrotnym w życiu transgenderowego bohatera jest wiadomość, że nie jest on nosicielem wirusa HIV. Fakt ten pozwala mu na zdobycie paszportu i umożliwia wyjazd zagranicę. Raqueli udaje się wyjechać z upalnej ojczyzny. Z katolickich Filipin trafia do smaganej chłodnymi wiatrami Islandii, gdzie ma pracować w przetwórnicy ryb. Za zarobione pieniądze lady-boy może prowadzić normalne życie i zwiedzać turystyczne atrakcje ojczyzny wikingów, takie jak Błękitna Laguna czy farma islandzkich kuców. Co ważne, w przeciwieństwie do Filipin, w Islandii nikt nie prześladuje genderowej odmienności tytułowej „królowej”. Czas jednak ucieka szybko. Koleżanki z pracy radzą Raqueli, aby znalazła sobie islandzkiego męża, lecz niestety bohaterowi nie udaje się nawiązać bliższej relacji z nikim z zamkniętego nordyckiego społeczeństwa. Ostatecznie młody Filipińczyk nie otrzymuje wizy zezwalającej na dłuższy pobyt w Islandii, więc nie może pozostać na jawiącej się mu w utopijnych barwach ojczyźnie sag. Załamany opuszcza wyspę. Udaje mu się jeszcze spędzić kilka dni w wymarzonej Paryżu, gdzie spotyka swojego pracodawcę, pragnącego przeżyć z nim romans. Raquela nie potrafi jednak ukryć swojej niechęci do Amerykanina. Opuszcza więc stolicę Francji i wraca do swojej ojczyzny oraz do dawnej profesji. Twórcy obrazu nie próbują dociec, dlaczego młody Filipińczyk nie dostał kolejnej wizy, jednak zakończenie dokumentu skutecznie poddaje w wątpliwość tezę o opiekuńczym charakterze islandzkiego systemu społecznego, działającego krzywdząco zwłaszcza w wypadkach, gdy ma wspierać osoby podwójnie wykluczone²⁵.

Nieporuszoną bezpośrednio w obrazie de Fleura kwestią nietolerancji Islandczyków dla odmienności seksualnej zajmuje się Hrafnhildur Gunnarsdóttir w filmie *Straight Out* (2003). Tematyka dokumentu skupia się na problemach młodych islandzkich homoseksualistów i lesbijek. Bohaterowie filmu próbują zrozumieć swoją tożsamość i przekonać do niej rodziców i przyjaciół. Nakręcony w konwencji konfesyjno-dydaktycznej obraz Gunnarsdóttir zdobył główną nagrodę na San Francisco International Lesbian & Gay Film Festival, został również uznany za materiał edukacyjny i jest do dziś pokazywany islandzkim nastolatkom na lekcjach wychowania seksualnego. Mało oryginalny w formie, wykorzystujący reportażową formułę zwierzenia się ze swoich traum przed kamerą, obraz Gunnarsdóttir jest przede wszystkim kolejnym dowodem dynamicznej transformacji mentalności społeczeństwa islandzkiego. Smutne historie bohaterów dokumentu pochodzą bowiem głównie z lat 90. XX wieku. W drugiej dekadzie XXI wieku ojczyzna sag jawi się jako państwo coraz bardziej tolerancyjne dla mniejszości seksualnych. Wystarczy przytoczyć dwa głośne fakty medialne – funkcję burmistrza Reykjavíku sprawuje obecnie zadeklarowany gej (o którym napiszę więcej w dalszej części tego

tekstu), zaś była premier Islandii nie ukrywa swojej lesbijskiej orientacji. Być może w niedługim czasie Islandia stanie się także krajem wielokulturowym, ostatecznie odchodząc od dawnych fobii i uprzedzeń.

Część. 2. Krajobraz po kryzysie i dalsze bolączki ponowoczesności

Innym bardzo ważnym zagadnieniem przykuwającym uwagę islandzkich dokumentalistów jest zmieniająca się sytuacja finansowa i polityczna ich kraju. W filmie *God Bless Iceland* (2009) Helgi Felixson odwraca sytuację bohaterów filmów de Fleura i ukazuje losy Islandczyków, którzy muszą opuścić swoją ojczyznę z powodu kryzysu ekonomicznego. Reżyser koncentruje się na sprawcach i ofiarach gospodarczego krachu, który dotknął gospodarkę wyspy w 2008 roku. Wszędobylska kamera towarzyszy bohaterom obrazu zarówno w burzliwych manifestacjach, jak i w zaciszach ich domów. W kilku momentach filmu daje się odczuć skrywane za morzem frustracji pokłady ksenofobii. Dochodzą one do głosu w formie swoistego polowania na „kozły ofiarne” w scenach oskarżeń rządu i bankowców, którzy zdaniem protestujących wyprowadzili „islandzkie pieniądze za granicę”. Co ciekawe, tezy stawiane przez bohaterów jako żywo przypominają argumenty używane przez protagonistów z konserwatywnej literatury islandzkiej, powracające także w żarliwych wypowiedziach postaci z islandzkich obrazów fabularnych z lat 80. XX wieku, kiedy to także nawoływano do sprzeciwu wobec „wyprzedawania dziedzictwa Matki-Islandii” obcym siłom. Dokument Felixsona jest również interesującą refleksją nad kulisami działania liczącej sobie niewiele ponad 300 tysięcy mieszkańców demokracji. Organizujące się w zrzeszenie polityczne ofiary kryzysu, których przedstawicielem jest buńczuczny dziennikarz, próbują oddolnie zmusić rząd do rozwiązania się i po sformułowaniu nowych władz rozpocząć reformy. Kończąca wymowa dokumentu jest jednak pesymistyczna. Kilka spośród osób, których działania śledziła kamera, musi podzielić los poprzednich pokoleń Islandczyków i wyjechać w poszukiwaniu pracy do USA, Kanady i Norwegii²⁶. Nad przyszłością państwa, korupcją i niewydolnością polityków oraz wzbudzającymi wielkie kontrowersje zagranicznymi inwestycjami pochylają się także obrazy *Dreamland* (2009) Thorfinnura Gudnasona i Andriego Snaera Magnasona oraz wyprodukowany w koprodukcji z Wielką Brytanią proekologiczny dokument *Future of Hope* (2010) Henry’ego Batemana. Oba filmy wpisują się w popularne schematy alterglobalistycznego kina dokumentalnego, przyjmując charakterystyczny apokaliptyczny ton i detektywistyczną zapalczliwość w tropieniu spisków zawiązywanych przez skorumpowanych polityków i właścicieli wielkich korporacji. W ich narracjach znajdziemy również ponownie, wyśmiane już dawno temu przez Halldóra Laxnessa w powieści *Sprzedana wyspa: Powieść satyryczna*, oskarżenia o „sprzedawanie kraju obcym siłom” i niszczenie przez globalizację jego unikalnej tożsamości.

Natomiast najbardziej intrygującą analizą mentalnych skutków kryzysu jest film pt. *Gnarr* (2010) Gaukura Úlfarssona. Obraz opowiada o kontrowersyjnej postaci wybranego w 2010 roku burmistrza Reykjavíku, którego obowiązki do

roku 2014 pełni aktor komediowy i performer Jón Gnarr. Prześmiewcza kampania powołanej do życia w 2009 roku Najlepszej Partii (Besti flokkurinn) zaczęła się od organizowanych przez bohatera filmu happeningów, kąśliwie kpiących z polityków²⁷. Warto zaznaczyć fakt, że Islandczycy zagłosowali na „partię żartownisiów” i ich lidera nie tylko, aby dać czytelny dowód rozczarowania sytuacją w kraju, lecz również z powodu niewyrażonego w jej programie stosunku do projektu wstąpienia Islandii do Unii Europejskiej. Film Úlfarssona, wykorzystując metody znane z dokumentalizmu obserwacyjnego, kreacyjnego i performatywnego²⁸, śledzi poczynania tytułowego bohatera, które, stopniowo, ze zgrywy z polityków przeradzają się w poważną walkę polityczną. Już pierwsze fragmenty specyficznego prologu zdradzają, że styl wystąpień Gnarra oraz poetyka opowiadającego o nim obrazu czerpać będą także z metod wykorzystywanych przy produkcji mock-dokumentów. Oto bowiem w prologu do filmu oglądamy materiały utrwalone amatorską kamerą, w których komik reklamuje swoje kwalifikacje do objęcia fotela burmistrza Reykjavíku:

Mam świetne przygotowanie, aby zostać prezydentem. Przez wiele lat pracowałem na oddziale psychiatrycznym. Prawie zdobyłem też certyfikat, który pozwoliłby mi zostać kapitanem małego statku. No i posiadam także prawo jazdy klasy C, więc mogę jeździć ciężarówką.

Niepoważny prolog jest sygnałem dla widza zapowiadającym, że w strukturze filmu odnajdziemy inscenizowane wydarzenia, fingowane parateksty oraz tworzone ad hoc akty performatywne. Podkreśleniu hybrydalnej formy służy już czołówka, w której użyto popularnej w XXI wieku formuły podkreślania konwergencyjnego wymiaru prezentowanego przekazu. Za pomocą dynamicznie zmontowanej zbitki archiwaliów telewizyjnych i internetowych oraz przy akompaniamencie ostrej muzyki gitarowej zostajemy bowiem wprowadzeni w realia kryzysu islandzkiego z 2008 roku. Dynamicznie zmontowane sekwencje ukazują ważne wydarzenia na świecie (między innymi atak na World Trade Center czy wybuch wulkanu Eyjafjallajökull), które skontrastowano tutaj z sytuacją ekonomiczną w Islandii oraz z komentującymi ją happeningami komika. Dalsza część filmu składa się głównie z materiałów archiwalnych, w których Gnarr między innymi przysięga „robić tak mało, jak to tylko możliwe” i obiecuje darmowe wejściówki na basen oraz darmowe przejazdy autobusem. Kandydat ma także kreatywne pomysły na zażegnanie kryzysu ekonomicznego – takie jak „sprowadzenie do kraju Żydów, aby naprawili gospodarkę” lub zredukowanie do jednego nadliczbowej sumy trzynastu islandzkich mikołajów²⁹. W innych scenach poznajemy enigmatyczne plany uszczęśliwienia Islandczyków poprzez import wiewiórek z Londynu, zamknięcie niedźwiedzi polarnych w zoo, odnalezienie dinozaurów występujących w *Parku Jurajskim* Spielberga oraz otwarcie na wyspie darmowego oddziału parku rozrywki Disney World. Więcej postulatów ma zaś przybliżyć wyborcom specjalnie przygotowana piosenka, w której członkowie powołanej przez Gnarra do życia Najlepszej Partii wyspiewują „chcemy fontann, dzikich zwierząt i elektrycznych pociągów³⁰, nie chcemy betonu i stali miesających w naszych głowach”³¹. Na szczęście autor filmu skupił się nie tylko na prowokacyjnym humorze kandydata na stanowisko

burmistrza. Poza zarejestrowanymi przez dokumentalistę wystąpieniami Gnarra w telewizji, radiu oraz w czasie jego autorskiego „one man show”, obserwujemy także kulisy przygotowywania strategii kampanii wyborczej (nadzorowanej przez zaprzyjaźnioną z bohaterem polityczkę – Heiðę Kristín Helgadóttir) oraz śledzimy spotkania komika ze zwykłymi ludźmi – studentami, dziećmi czy emerytami (którym bohater obiecuje „nie zanudzić ich na śmieć”). W filmie powracają także sceny samochodowych rozmów Gnarra z Helgadóttir, w których bohater błyska różnymi anegdotami, próbując ciągle rozśmieszać interlokutorkę.

Jednak repetatywny charakter tych fragmentów narracji jest jednym z kilku elementów wyraźnie zaburzających strukturę filmu. Obserwacyjny charakter części scen z dokumentu, możliwy dzięki zażyłej znajomości reżysera filmu z jego bohaterem, mógł stać się dobrym punktem wyjścia do próby zarysowania głębszego portretu psychologicznego nietypowego kandydata na stanowisko burmistrza Reykjavíku. Niestety powracające do znudzenia powtórzenia „samochodowych pogawędek” wciąż ukazują nam trefnisia zmieniającego maski i oszukującego interlokutorów i widzów³². I tak na przykład jednym ze „szczerych wyznań” bohatera przed kamerą jest „wspomnienie z dzieciństwa”. Gnarr wyjawia w nim, że jego ojciec był zadeklarowanym komunistą, zaś matka wielbicielek skrajnej prawicy. Inną ujawnioną w dokumencie „rewelacją biograficzną” jest fakt, że w szkole młody Jón wielokrotnie unikał pobicia, obiecując kolegom wódkę. Te doświadczenia, zdaniem komika, są właśnie odpowiedzialne za labilność jego dorosłych poglądów politycznych. Traumatyczne dzieciństwo jest również odpowiedzialne za używaną z upodobaniem przez kandydata na burmistrza strategię „obiecywania niemożliwego” (czy wręcz sloganu „niedotrzymania żadnej z obietnic” – deklarowanego na początku kampanii). Multum podobnie absurdalnych żartów pozwala odbiorcy stwierdzić, że ma do czynienia z parodią. Jednak formule filmu brak konsekwencji, przez co ostatecznie *Gnarr* okazuje się nieudaną próbą połączenia poważnej poetyki kina obserwacyjnego z jego parodią. Obraz Úlfarssona jest zresztą wręcz modelowym przykładem popełnienia „grzechów głównych” współczesnego, inspirowanego poetyką przekazu telewizyjnego dokumentalizmu, o którego niedostatkach wspomina w swojej *Poetyce kina dokumentalnego* Mirosław Przyłipiak:

Wielu dokumentalistów lekceważy (...) etapy dokumentacji i pisania scenariusza, licząc na to, że z dużej ilości materiału »coś« się wybierze. (...) Podstawowym zadaniem scenariusza jest nakreślenie struktury przyszłego filmu, struktury, która wpływa również na pracę kamery czy sposób kontaktowania się z filmowanymi ludźmi. Brak takiej struktury, poprzez którą wyraża się stosunek realizatora do rzeczywistości, rodzaj pytań, które jej stawia, prowadzi do słowotoku i rozwlekłości. Brak selekcji materiału, przedstawiany zresztą niekiedy jako zaleta (wierność rzeczywistości), najczęściej prowadzi do powierzchowności, przegadania i zwyczajnej nudy³³.

Bałagan formalny nie sprzyja zwłaszcza medytacyjnej formule dokumentalizmu obserwacyjnego, z którego poetyki twórca filmu próbuje czerpać inspiracje. Paradoksalnie, o wiele więcej dowiadujemy się o życiu Heiðy Helgadóttir. Młoda polityczka przy okazji jakiegoś żartu przed kamerą wspomina na przykład, że jest samotną matką, która nie zawsze dobrze wywiązuje się ze swoich obowiązków

rodziny. Tak poważnych deklaracji z ust Gnarra nie usłyszymy w żadnym fragmencie filmu. Kolejną słabością formalną jest fakt, że pomimo swojej transnarodowej formy, film Úlfarssona nie przedstawia zagranicznemu widzowi, kim są poplecznicy Gnarra³⁴ ani jego polityczni przeciwnicy. Innym, niewiele wnoszącym do spójności przekazu elementem są niektóre fingowane parateksty, takie jak np. wplecione w strukturę filmu dwie parodie reklam. W pierwszej z nich komik reklamuje sterydy z metamfetaminą (dające mu „tyle energii, ile potrzebuje”), w drugiej zaś oglądamy prezentację płyty z nowymi wersjami „złotych przebojów” nagranych przez... Adolfa Hitlera. Zwłaszcza ten drugi paratekst, hiperbolizujący poetykę reklam z teledzakupów, nie tylko może zniesmaczyć wrażliwych odbiorców, lecz również niewiele wnosi do samego dzieła. Zmiękczony za pomocą użycia jasnego obiektywu oraz specyficznego oświetlenia przekaz nie tylko bowiem ukazuje w „onirycznych ujęciach” ucharakteryzowanego na wodza III Rzeszy Gnarra, który wyśpiewuje przebój czarnoskórego wokalisty Steviego Wondera pt. *I Just Called to Say I Love You*, lecz również w płynących na dole kadru napisach prezentuje niewybredne trawestacje tytułów innych znanych piosenek, takie jak *In der Army Now* czy *Hey Jude*. Pytanie tylko, co więcej owe dziwaczne parateksty wnoszą do psychologicznego uwiarygodnienia bohatera filmu.

Co gorsza, z czasem dowcipy i niekonwencjonalne zachowania przyszłego burmistrza (wygłaszającego między innymi prelekcję o systemie politycznym w Dolinie Muminków) zaczynają coraz bardziej nużyć. Prawdopodobnie, aby choć trochę uniknąć chaosu sprzyjającego nadużywanej w „nowym dokumentalizmie” poetyce kultury remiksu twórca filmu umieszcza w jego newralgicznych momentach sekwencje nakręcone w cyfrowej technice time lapse – dającej efekt przyspieszonego tempa prezentowanych zdarzeń. W natłoku „teledyskowo” zmontowanych obrazów i hip-hopowej muzyki widzimy szybko zmieniające się pory dnia w Reykjavíku oraz mknące w smugach reflektorów samochody. Dynamizacji struktury filmu służą także wstawki muzyczne, prezentujące między innymi wideoklip zespołu The Sugarcubes (w którym śpiewała kiedyś Björk) czy występy popierającej partię islandzkiej wokalistki używającej pseudonimu Lay Low. Co ciekawe, twórcy filmu nie poszli tutaj śladem transnarodowego użycia nagrań popularnych angielskich i amerykańskich grup muzycznych, znanych z opisywanego wcześniej obrazu *How Do You Like Iceland?*, lecz w swoim dziele zamieszczają piosenki islandzkich wykonawców, co bliższe jest raczej formule kinematografii narodowej. Niestety wszystkie te zabiegi nie są w stanie sprawić cudu. Po godzinie oglądania nie do końca przemyślanej formuły ponad dziewięćdziesięciminutowego filmu widz odczuwa zmęczenie. Techniki cyfrowego montażu oraz wykorzystany w filmie zapis elektroniczny sprzyjają bowiem „formom niedokończonym, swobodnym, amorficznym”³⁵, które niekiedy mogą tworzyć intrygujący tekst kultury, lecz w przypadku Gnarra pozostawiają odbiorcę z poczuciem obcowania z dziełem o zmarnowanym potencjale.

Badaczy i sympatyków kultury islandzkiej zainteresują natomiast zdekonstruowane śmiechem nacjonalistyczne figury retoryczne, o których wspomniałem już

między innymi przy okazji analizy filmu *How Do You Like Iceland?* Gnarr w jednym ze swoich wystąpień komicznie reinterpretuje bowiem między innymi tezę o wyjątkowości kultury islandzkiej udowadniając, że:

Wszystko, co dobre, przybyło do Islandii z zagranicy. Jednak nigdy nie byliśmy za to wdzięczni. Człowiek, który jako pierwszy przywiózł do Islandii WC, był prześladowany i stał się obiektem żartów, podobnie jak ludzie, którzy wynaleźli różowy majonez. (...) A przecież wszyscy powinni się uczyć od nas. Powinni pić islandzką wodę, jeść baraninę i być szczęśliwi.

Sporą dozę ironii zawiera także oparta na linii melodycznej utworu Tiny Turner piosenka reklamująca Najlepszą Partię, która osiągnęła zresztą na wyspie status przeboju. Hymn partii w refrenie zawiera wszak peryfrazę anglosaskiego stwierdzenia: *Simply the Best*, brzmiącej po pamiętnym krachu finansowym nader ironicznie. Warto zaznaczyć fakt, że poza oczywistym nawiązaniem do nazwy ugrupowania Gnarra tekst piosenki porwał Islandczyków także dlatego, że zawierał wiele odnośników do utopijnej wizji ich kraju. Oczywiście jej wykonawcy wykorzystali subwersywną prowokację, lecz nie sposób stwierdzić, jak wiele osób odebrało nazbyt dosłownie deklarację: „czas wyczyścić dom”, zwłaszcza w kontekście wzrostu niechęci islandzkich konserwatystów wobec emigrantów w czasach kryzysu³⁶.

Natomiast jednym z najciekawszych momentów filmu jest najbliższy formule kina obserwacyjnego epilog dokumentu – bezwzględnie ujawniający, że jego bohater poza poczuciem humoru i dobrą zabawą ostatecznie nie ma zbyt wiele do zaoferowania swoim wyborcom. Ostatnie sceny filmu pokazują bowiem chwile zwycięstwa Najlepszej Partii oraz pierwsze dni urzędowania jej lidera na stanowisku burmistrza. Gnarr, wdrażany w mechanizmy sprawowania władzy, jak zwykle wszystko zamienia w żart³⁷. Ten fragment filmu stał się niestety prorocstwem, gdyż większość czasu dobiegającej właśnie do końca kadencji niesforny burmistrz poświęcił kontynuacji eksploatacji swojego artystycznego „credo” – ukazując się między innymi dziennikarzom w różnych barwnych manifestacjach (w tym w ukochanym stroju rycerza Jedi). W czasie publicznych przebraniach Gnarr w przebraniu drag queen aktywnie wspierał także mniejszości seksualne, a w mediach wyrażał swoje poparcie dla chińskiej aktywistki Liu Xiaobo oraz zesłanych do łagru wokalistek rosyjskiego zespołu Pussy Riot. Natomiast inne, deklarowane w trzynastu punktach reformy zgodnie z wyborczą zapowiedzią „nie zostały spełnione”. Sama zaś zabawa w politykę wyraźnie zmęczyła „ponowoczesnego błazna”, bo pod koniec listopada 2013 roku ekscentryczny burmistrz ogłosił w islandzkim radiu, że, pomimo poparcia społeczeństwa, nie będzie się starał o reelekcję:

Myszę, że mój czas upłynął. Gdybym musiał zrobić to jeszcze raz, musiałbym zostać politykiem, a nim nie jestem. (...) Jestem komikiem (...) Całe swoje życie byłem komediantem, artystą czerpiącym radość z uszczęśliwiania ludzi³⁸.

Dziennikarz jednej z lokalnych gazet tak oto podsumowuje karierę polityczną Gnarra: „Jako burmistrz próbował uszczęśliwić ludzi i pomimo różnych opinii, wierzy, że wykonał dobrą robotę, cytując wiodące miejsce Najlepszej Partii w badaniach opinii publicznej”³⁹. Jednak z perspektywy „spojrzenia z zewnątrz” pocz-

nania islandzkiego trefnisia na stanowisku „głowy stolicy” budzą raczej mieszane uczucia. Podobnie odbiera się film, który próbuje przybliżyć postać Gnarra światu, bo dla trzystu tysięcy Islandczyków jest on przecież aż nazbyt rozpoznawalną osobowością.

Niekoherentne dzieło Gaukura Úlfarssona warto potraktować nie tylko jako studium „płynności” charakteru tytułowego bohatera, lecz również jako wymowne świadectwo kryzysu związanego z ponowoczesną transformacją tożsamości społeczeństw Zachodu. Kryzys dawnych imaginariów społecznych charakteryzuje się przecież między innymi właśnie zachwianiem zaufania do władzy⁴⁰ i związanych z nią figur dyskursu narodowego, które wyraźnie już zmęczyły wspierających „partię żartownisiów” Islandczyków. Gnarr to także film, który doskonale pokazuje skomplikowany proces łączenia w kinematografii lokalnej doskonalenki z transnarodową perspektywą. A fuzja tych paradygmatów bywa trudna, bo charakter godzącej w siebie żywyoty ognia i lodu Islandii nie daje się łatwo wpisać w zuniwersalizowane schematy współczesnego dokumentalizmu.

Przypisy

- ¹ Wpływ zmian społecznych na islandzką kinematografię narodową analizuje Björn Norðfjörð. Zob. B. Norðfjörð, *Urban/Wilderness. Reykjavik's Cinematic City-country Divide* [w:] *World Film Locations: Reykjavik*, red. J. Conolly, C. Whelan, Bristol, Chicago 2012. Natomiast współczesne problemy z produkcją filmową na wyspie sąg omawiam [w:] S.J. Konefał, *W stronę transnarodowej wrażliwości? Strategie kulturowego otwarcia i gatunkowej asymilacji w kinematografii islandzkiej po roku 2000*, „Kwartalnik Filmowy” 2012, nr 80.
- ² W oryginale termin ten określono jako „tourist gaze”. Por. np. J. Urry, *Spojrzenie turysty*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2007, s. 236.
- ³ Ich utopijny status demistyfikują teksty większości badaczy związanych z socjologią turystyki, począwszy od Deana MacCannella, Johna Urry’ego, po rodzime teksty Anny Wiczorkiewicz, Krzysztofa Podemskiego czy Mieczysława Guldy.
- ⁴ J. Urry, op. cit.
- ⁵ Za proces utopizacji dyskursów związanych z tożsamością kraju odpowiadają także obcokrajowcy, już od XVIII wieku odwiedzający wyspę ognia i lodu. Ich spisane relacje analizuje między innymi J. Gillis. Zob. J. R. Gillis, *Islands of the Mind. How the Human Imagination Created the Atlantic World*, New York 2004.
- ⁶ Znaczącym faktem związanym ze zwrotem transnarodowym w kinie islandzkim jest też zmiana sposobu używania tytułów filmów. Bardzo często obdarza się je bowiem od razu łatwo rozpoznawalnymi angielskimi zwrotami lub opatruje efektownie brzmiącymi angielskimi tłumaczeniami.
- ⁷ Jest to zwrot, który prześmiewczo został także wykorzystany w islandzkich filmach fabularnych, takich jak *Poza rozkładem* (*Stuttur Frakki*, 1993) Gísliego Snæra Erlingssona czy *Zimny dreszcz* (*Á köldum klaka*, 1995) Fridrika Thora Fridrikssona. W obu produkcjach na wyspę przybywają obcokrajowcy, których komiczne perypetie zostają wpisane w schemat podróży po tym odległym od ich kultury kraju.
- ⁸ Por. B. Nichols, *Typy filmu dokumentalnego* [w:] *Metody dokumentalne w filmie*, red. D. Rode, M. Pieńkowski, Łódź 2013, s. 19-22.
- ⁹ Znany z wideoklipów dynamiczny montaż, wykorzystujący bardzo krótkie ujęcia, zharmonizowano tu z popularną w kraju i zagranicą muzyką młodzieżową (autorstwa między innymi takich zespołów jak Metallica). Fakt ten jest kolejnym argumentem potwierdzającym tezę, że obraz stworzono z myślą o odbiorcach spoza Islandii.

- ¹⁰ Tym terminem Mirosław Przyłipiak określa telewizyjną dominantę stylistyczną odpowiedzialną jego zdaniem za „zmanierowanie” współczesnych przekazów niefikcyjnych. Ich struktura nader często opiera się na zapisach rozmów, bądź bezpośrednich wypowiedziach do kamery (co służy podniesieniu rangi konwencji „gadających głów”) połączonych ze strategią notorycznego nadużywania materiałów archiwalnych. Cytat za: M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk-Słupsk 2004, s. 246-247.
- ¹¹ Największą grupę emigrantów w Islandii stanowią Polacy. Temat migracji zarobkowej naszych rodaków do kraju gejzerów i wulkanów analizuje Łukasz Krzyżowski. Por. Ł. Krzyżowski, *Polscy migranci i ich starzejący się rodzice: transnarodowy system opieki międzygeneracyjnej*, Warszawa 2013, s. 113-140.
- ¹² Warto także zaznaczyć wymowny podtytuł, jakim opatrzone anglojęzyczne wydanie DVD dokumentu o słynnym strongmanie: *The Story of Jón Páll Sigmarsson – the Icelandic Viking (Historia Jóna Pálła Sigmarssona – islandzkiego Wikinga)*.
- ¹³ Fakt ten zresztą nie umknął uwadze twórców filmu *How Do You Like Iceland?*. W jednej ze scen widzimy bowiem sympatycznego młodzieńca próbującego z trudem odczytać fragmenty Eddy Poetyckiej – jednego z najstarszych zabytków piśmiennictwa skandynawskiego.
- ¹⁴ Ideologiczne korzenie islandzkiego kultu indywidualizmu przekonująco omawia między innymi artykuł Paula E. Durrenbergera. Patrz: P.E. Durrenberger, *Every Icelander is a Special Case*, [w:] *Images of Contemporary Iceland. Everyday Life in Global Contexts*, red. G. Palsson, P.E. Durrenberger, Iowa 1996, s. 174-175.
- ¹⁵ Opisy specyficznych zachowań Islandek znajdziemy między innymi w humorystycznych publikacjach dla zagranicznych czytelników, takich jak np. *The Icelanders* Sigurdura A. Magnússona, której twórca przybliżyła zagranicznym czytelnikom zwyczaj i historie swoich krajan. Co ciekawe, do lektury dzieła Magnússona namawia odbiorców w przedmowie do książki ówczesna prezydent Islandii Vigdís Finnbogadóttir. Por. S.A. Magnússon, *The Icelanders*, Reykjavik 1990.
- ¹⁶ Interesująco problematykę dyscyplinowania ciała i kultu młodości porusza także inny obraz dokumentalny pt. *Unchained Beauty* (2007). Film Hrafnhildur Gunnarsdóttir prezentuje kulisy wyborów anti-miss i anti-mistera, które urządzono w małym islandzkim miasteczku Ísafjörður. Niestety, pomimo niewątpliwych walorów edukacyjnych, poetyka produkcji Gunnarsdóttir jest bliższa reportażowi telewizyjnemu niż nowoczesnie nakręconemu dziełu dokumentalnemu.
- ¹⁷ I.D. Björnsdóttir, *The Mountain Woman and the Presidency* [w:] *Images of Contemporary Iceland: Everyday Lives and Global Contexts*, op. cit., s. 106-111.
- ¹⁸ Na temat ewolucji postaci kobiecych w kinematografii islandzkiej oraz ich związków z feminizmem i walką o polityczną emancypację kobiet pisałem [w:] S.J. Konefał, *Female Protagonists in Contemporary Icelandic Cinema*, „Studia Humanistyczne AGH” 2012, t. 11, nr 2, s. 133-146.
- ¹⁹ Jednym z ciekawych przykładów twórczej gry ideologicznymi kontekstami wpisywania kobiecości w islandzki krajobraz jest multimedialny projekt *The Weird Girls Project*, którego audiowizualne rejestracje można obejrzeć w Internecie na stronie www.theweirdgirlsproject.com (dostęp 13.12.2013). O genezie tego działania artystycznego i jego twórczyniach nakręcono także dokument: *The No Seeing Eye – The Weird Girls Project* (2009) wyreżyserowany przez Hrafna Jónssona i Oddura Ástraðssona.
- ²⁰ Wpływ romantycznych figur retorycznych (w tym postaci Kobiety-Góry) na zachowania oraz medialne wizerunki islandzkich kobiet analizuje w swoim artykule Katla Kjartansdóttir. Por. K. Kjartansdóttir, *Remote, Raugh and Romantic: Contemporary Images of Iceland in Visual, Oral and Textual Narrations*, [w:] *Images of the North: Histories – Identities – Ideas*, Amsterdam, red. S. Jakobsson, New York 2009, s. 271-280.
- ²¹ I tak na przykład w nielicznych islandzkich filmach fabularnych okresu pionierskiego (trwającego w historii tamtejszej kinematografii aż do lat 50. XX wieku) pojawia się kilkakrotnie figura „przybysza z zewnątrz”, który kradnie autochtonom owce (stanowiące obok ryb ich główne źródło pożywienia) lub magicznie podszywa się pod osoby pracujące na roli, aby okraść biednych farmerów z ich skromnych oszczędności. Pierwszy motyw odnajdziemy między innymi w klasycznym obrazie Loftura Guðmundssona pt. *Between Mountain and Shore (Milli fjalls og fjöru)*, 1948), zaś w filmie *Ostatnia farma w dolinie (Stáðsti bærinn í dalnum)*, 1950) Óskara Gíslasona groźnym odmieńcem okazuje się

- niecny troll, zdemaskowany przez królową Elfów – bohaterkę, której postać wizualnie oparto na nacji- nalistycznym symbolu Kobiety-Góry. Por. np. Peter Cowie, *Icelandic Films 1980-2000*, Reykjavík 2000, s. 6.
- ²² Wszystkie trzy dokumenty de Fleura o emigrantach były promowane w Islandii za pomocą angielskich tytułów.
- ²³ Por. np. <http://eurosport.onet.pl/pilka-nozna/eliminacje-ms/el-ms-islandzka-rewelacja-walczy-o-mundial/ebvdc> (dostęp: 13.12.2013).
- ²⁴ Demystyfikację ideologicznych korzeni „piłkarskiej gorączki” odnajdziemy także w islandzkim kinie fabularnym. I tak na przykład Róbert I. Douglas nakręcił komedię o drużynie piłkarskiej składającej się wyłącznie z gejów (*Eleven Men Out* aka *Strákarnir okkar*, 2005), którzy muszą stawić czoła licznym przejawom nietolerancji. Również główni bohaterowie dwóch innych filmów fabularnych Douglasa – obrazów *Islandzki sen* (*Íslenski draumurinn*, 2000) oraz *Taki sam człowiek* (*Maður eins og ég*, 2002) są fanatycznymi kibicami islandzkiego futbolu.
- ²⁵ Problemy adaptacyjne emigrantów z krajów azjatyckich i afrykańskich są też poruszane w islandzkiej literaturze oraz kinie fabularnym. Bohater filmu *Taki sam człowiek* Roberta I. Douglasa wiąże się z osobą z diaspory chińskiej, dzięki czemu „na własnej skórze” doświadcza trudności w relacjach pomiędzy dwoma tak odmiennymi kręgami kulturowymi. Z kolei w wydanym także w Polsce kryminale Arnaldura Indriðasona pt. *Zimny wiatr* zostaje zabity chłopiec należący do mieszkającej w Reykjavíku mniejszości tajskiej. W obu wypadkach autorzy tekstów kultury wskazują na potrzebę położenia większego nacisku na strategię integrujące rdzennych i nowych członków społeczeństwa.
- ²⁶ Wcześniej Islandzcy udawali się na emigrację „za chlebem” między innymi w XIX wieku oraz w latach 30. XX wieku. Por. *Sigurður Gylfi Magnússon, Wasteland with Words. A Social History of Iceland*, London 2010, s. 64-84.
- ²⁷ Gnarr często parodiował styl mówienia oraz zachowania znanych islandzkich polityków.
- ²⁸ Por. np. B. Nichols, *Introduction to the Documentary*, Indiana 2010, s. 171-210.
- ²⁹ Jólásveinarnir, znani także jako jólásveinar, to islandzkie odpowiedniki mikołajów. Ich liczba przez wieki ulegała zmianom. Dziś w Islandii wykorzystuje się najczęściej postacie trzynastu niesfornych brodaczy, których pochodzenie przypisywane jest historiom o tzw. ukrytych ludziach (huldufólk).
- ³⁰ Część żartów może być niezrozumiała dla osób nieznających lokalnych kontekstów – w Islandii nie kursują bowiem pociągi, a w pejzażu naturalnym drzewa są rzadkością, podobnie jak leśne zwierzęta.
- ³¹ Ostatecznie większość programu została poważnie przeredagowana i przedstawiona wyborcom w formie trzynastu deklaracji. Angielskie tłumaczenie manifestu Najlepszej Partii można znaleźć na stronach Wikipedii (http://en.wikipedia.org/wiki/Best_Party) oraz na islandzkiej witrynie ugrupowania, znajdującej się pod adresem: <http://www.bestiflokkurinn.is/> (dostęp do obu źródeł: 13.12.2013).
- ³² Warto także nadmienić, że zabawy z polityczną „bipolarnością” rodziców komik wykorzystał również do wykreowania postaci filmowej Pana Bjarnfreðarsona, znanej między innymi z nakręconego w 2009 roku obrazu *Bjarnfreðarson* Ragnara Bragasona. Tytułowy protagonista jest życiowym nieudacznikiem wychowanym przez samotną feministkę. Obraz ten, związany z trzema bardzo popularnymi w Islandii produkcjami telewizyjnymi, okazał się ogromnym sukcesem na wyspie i przysporzył aktorowi jeszcze większej popularności, dobrze wykorzystanej następnie w czasie wyborów.
- ³³ M. Przyłipiak, op. cit., s. 237.
- ³⁴ Widz spoza Islandii nie wie, kim jest wspomniana tutaj Heiða Helgadóttir czy często pojawiający się w towarzystwie Gnarra Einar Órn Benediktsson – były członek zespołu The Sugarcubes, ceniony przez młodzież i pokolenie 30 i 40-latków, który dzięki swojej obecności w Najlepszej Partii podniósł zaufanie tych grup wiekowych dla kampanii ugrupowania „dowcipniśków”.
- ³⁵ M. Przyłipiak, op. cit., s. 238.
- ³⁶ W tym czasie zamieszczono między innymi w Internecie kilka stron nawołujących do zaostrenia polityki emigracyjnej w kraju. Por. np. <http://wyborcza.pl/1,76842,4922133.html> (dostęp 13.12.2013).
- ³⁷ Co ciekawe, pod koniec filmu Gnarr powraca jeszcze raz do swojej wypowiedzi o braku potencjału islandzkiej kultury i ekonomii. Za produkt, który ojczyzna sag powinna oferować innym krajom, bohater filmu uważa jedynie... swoją partię.

³⁸ <http://grapevine.is/Home/ReadArticle/Jon-Gnarr-Will-Not-Seek-Reelection> (dostęp 13.12.2013).

³⁹ Ibidem. Badania islandzkiej opinii publicznej wskazują, że 37 procent wyborców mieszkających w Reykjavíku nadal popiera kandydatów Najlepszej Partii, która niedawno połączyła się z partią Świetlana Przyszłość (*Björt framtíð*) prowadzoną przez pomagającą Gnarrowi i pojawiającą się w filmie Heiðe Kristín Helgadóttir. Por. np. http://www.upi.com/Top_News/World-News/2013/10/31/Jon-Gnarr-comic-turned-Reykjavik-mayor-wont-run-again/UPI-95781383259260/ (dostęp 13.12.2013).

⁴⁰ Por. np. B. Andreson, *Wspólnoty wyobrażone: rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, przeł. S. Amsterdamski, Kraków 1997.

Between truth and stereotype, tradition and modernity: national and transnational motives in Icelandic documentaries of the last decade

This text focuses on the ideological discourses that are present in the images of the “unique and pure society” in Icelandic documentary films. The modernist and postmodernist figures that appear in many Icelandic texts of culture tend to be an intriguing mixture of tradition and modernity. Nowadays, non-fiction films from Iceland often focus on themes related to the specific perception of dynamic changes in Nordic national identity. Many documentaries may be also treated as the visual equivalents of cultural and tourist guides that are supposed to present the bright and dark sides of life in Iceland. All these strategies and rhetorical figures are creatively reinterpreted in contemporary Icelandic documentary.