

Patrycja Włodek

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie  
Instytut Filologii Polskiej

## ULTIMA THULE MIĘDZY TRADYCYJĄ A NOWOCZESNOŚCIĄ

**Sebastian Jakub Konefał, *Kino Islandii. Tradycja i ponowoczesność*,  
Wydawnictwo w Podwórku, Gdańsk 2016.**

Wydane w 2016 roku *Kino Islandii. Tradycja i ponowoczesność* Sebastiana Jakuba Konefała to pierwsza w Polsce – i, jak głosi okładowa notka, na świecie – monografia kinematografii islandzkiej. Choć w ostatnich latach filmy z tego odległego kraju stały się rozpoznawalnym fenomenem wpisanym na stałe nie tylko w obieg festiwalowy, ale także w repertuary polskich i europejskich kin, niedobór opracowań naukowych, a nawet popularnych na ich temat nie powinien dziwić. Jeszcze do niedawna kino Islandii było bowiem białą plamą na mapie świata – podobnie jak przez stulecia sama wyspa, odległa i niedostępna, a zatem fascynująca i otoczona mitami preparowanymi przez nielicznych podróżników, którzy do niej dotarli. Owe wyobrażenia i ich kulturowe konsekwencje autor przybliży zresztą we wprowadzeniu (*Wyspa wyobraźni. Od literackiego mitu do ekranowego stereotypu*).

Wspomnianą nieobecność można przypisać dwóm głównym powodom.

Po pierwsze, kinematografia islandzka długo nie istniała w ogóle. Jak w rozdziale pierwszym, *Wieś kontra miasto*, wyjaśnia autor, przez dekady produkcja filmowa na wyspie była incydentalna, a za pierwsze w pełni i pod każdym względem islandzkie filmy najczęściej uznaje się powstałe dopiero w 1980 roku *Ziemię i synów* (*Land og Synir*) Áugústa Guðmundssona i *Ojcowiznę* (*Óðal feðranna*) Hrafna Gunnlaugssona. Mimo że kultura filmowa – organizowanie projekcji i zakładanie pojedynczych kin – istniała tu już od początku XX wieku, tak jak w pozostałych częściach Europy, bardzo długo surowy, wulkaniczno-lodowy krajobraz wyspy stanowił jedynie tło dla filmów skandynawskich produkowanych na kontynencie.

Wraz z proklamowaniem w 1944 roku republiki przez Islandię, wcześniej zależnej od Norwegii i Danii, wzmocniły się tendencje narodowe związane z potrzebą wzmacniania lokalnej tożsamości – również za pomocą kina. Wśród

najwcześniejszych dzieł ukazujących dziedzictwo kraju, także przyrodnicze, autor wymienia *Islandię w ruchomych obrazach* (Ísland í lifandi myndum), dokument Loftura Guðmundssona z 1925 roku, cieszący się wówczas znaczną popularnością. Kolejne próby samodzielnych produkcji pojawiły się jednak dopiero po odzyskaniu niepodległości – pierwszy islandzki film dźwiękowy (i od razu barwny), *Między górami a brzegiem* (*Milli fjalls og fjöru*, także Guðmundssona), został nakręcony w 1948 roku.

Dokonań tych – jak również pojedynczych filmów fabularnych i dokumentalnych powstających w kolejnych latach – nie można jednak nazwać profesjonalną kinematografią islandzką, sens ma raczej określenie nordycka lub skandynawska, w dodatku marginalna. Sytuacja ta uległa zmianie dopiero w latach 70. XX wieku, zwłaszcza po 1978 roku i powstaniu Krajowego Funduszu Filmowego, co zapoczątkowało tzw. Islandzką Wiosnę Filmową i regularną produkcję. Zaowocowała ona znaczącymi debiutami oraz dziełami uznawanymi za początek nowoczesnego kina islandzkiego – są to wspomniane *Ziemia i synowie* Guðmundssona oraz *Ojcowizna* Gunnlaugssona.

Drugim powodem, dla którego kinematografia islandzka długo nie doczekała się kompleksowego opracowania (do wcześniejszych należy zaledwie osiemdziesięciostronicowa książka Petera Cowiego *Icelandic Films* z 1995 roku), jest początkowy brak odzewu poza wyspą. Bezprecedensowy brak filmowych tradycji sprawiał, że produkcje były niedoskonałe pod względem technicznym, scenariuszowym i – niekiedy – aktorskim, nie stanowiły więc konkurencji

dla rozwiniętych przemysłów filmowych o długich tradycjach ani artystycznie, ani komercyjnie. Ponadto poruszały tematy skierowane głównie do spragnionej ich rodzimej publiczności i często tylko dla niej zrozumiałe. Najlepszymi przykładami są – po raz kolejny – analizowane w rozdziale pierwszym *Ziemia i synowie* oraz *Ojcowizna*. Oba przeciwstawiają sobie miasto i wieś (choć, jak zauważa autor, z różnych perspektyw) i dotyczą przemian, jakim pod wpływem gwałtownej urbanizacji, zaburzającej tradycyjny rytm dotychczasowego życia, podlegała *Islandia w XX wieku*. Uwagę świata tamtejsze kino zwróciło jednak w 1992 roku, gdy *Dzieci natury* (*Börn náttúrunnar*, 1991) Friðrika Thóra Friðrikssona, wówczas pioniera, dziś już nestora tej kinematografii, zostały nominowane do Oscara. Na trwałe miejsce w ponadlokalnej świadomości czekało ono jednak jeszcze dekadę, zdobywając je dopiero po roku 2000 za sprawą *101 Reykjavík* (*101 Reykjavík*) Baltasara Kormákura, swego najbardziej obecnie znanego przedstawiciela.

Istnienie w Europie kinematografii tak młodej jest kuszącym i wdzięcznym tematem badań, wyzwaniem zarazem łatwym i trudnym. Z jednej strony, ze względu na krótką historię i dominację wyrazistej tematyki, chociażby szczególnie istotnego motywu tellurycznego, kino to wydaje się nieskomplikowane do analizy, podsumowania i zdiagnozowania. Z drugiej – ta pozorna łatwość jest wrażeniem mylącym, które mogło prowadzić w pułpkę monotonii i uproszczeń. Już jednak sama kompozycja książki wskazuje na zamysł autora, który nie zdecydował się na rozwiązanie najoczywistsze, czyli chronologiczny opis

kolejnych twórców i nurtów – w tym wypadku podobna strategia mogłaby się okazać zdradliwa i niezbyt interesująca. Nie rezygnując z ujęcia diachronicznego, obecnego zwłaszcza w rozdziale otwierającym (książkę kończy też krótki rozdział doprowadzony do 2015 roku, *Kino najnowsze*), autor wybrał jednak metodę lepszą, czyli przekrojową. Przyjmując, jak sam pisze, perspektywę „kinematograficznego turysty”, pokusił się bowiem o wyznaczenie głównych tematów zajmujących islandzkich twórców, z których najważniejszym i łączącym wszystkie pozostałe, jest tytułowe zderzenie tradycji i nowoczesności, związane z historią, kulturą i geografią wyspy.

Książka jest podzielona na dwie części według tych właśnie głównych kategorii, analizowanych na przykładach filmowych uporządkowanych wedle reprezentatywnych wątków i tendencji. Wśród nich szczególnie miejsce zajmuje motyw telluryczny, zaczerpnięty jeszcze ze średniowiecznych islandzkich sag i uważany – także przez autora *Kina Islandii* – za kluczowy dla kultury i tożsamości wyspy. Jest on zresztą obecny i ważny również w kinematografiach innych krajów skandynawskich, czego przykładem może być monumentalna, dwuczęściowa rolnicza saga szwedzkiego reżysera Jana Troella – *Emigranci* (*Utvandrarna*, 1971) i *Osadnicy* (*Nybyggarna*, 1972).

Dlatego analizy przetworzeń motywu ziemi i „retoryki wiejskości” (s. 19), zarówno afirmatywnych, jak i krytycznych, pojawiają się w prawie każdym rozdziale, poczynając już od pierwszego, przeciwstawiającego sobie miasto i prowincję. Dwoisty stosunek twórców islandzkich do tradycji agrarnej pojawia

się bowiem już w dwóch pierwszych filmach, *Ziemi i synach* oraz *Ojcowiznie*, których twórcy zarysowali w miarę pełne spektrum dyskusji na temat skutków gwałtownych demograficznych przekształceń, jakie zaszły w latach 30. i 40. XX wieku, gdy jedna trzecia populacji przeniosła się do Reykjavíku, powodując gwałtowną zmianę struktur społecznych wywodzących się jeszcze z okresu średniowiecza i od tamtego czasu prawie niezmiennych. Jednocześnie oba filmy wytyczyły drogę dla innych filmowców wczesnego okresu kina islandzkiego, którą podążył przede wszystkim Friðrik Thór Friðriksson, idealizujący przeszłość w *Dniach filmu* (*Bíódagar*, 1994) i ze smutkiem patrzący na terażniejszość w *Dzieciach natury*. Analizy jego filmów znajdują się w prawie każdym rozdziale książki, przede wszystkim jednak w pierwszym, autor przekonująco dowodzi bowiem, że twórczość Friðrikssona była charakterystyczna zwłaszcza dla pionierskich lat kina Islandii i kształtujących je tradycyjnych tematów, a jego próby wyjścia poza ten obszar nie zawsze kończyły się sukcesem.

Innym specyficznie skandynawskim, a nawet *sensu stricto* islandzkim motywem omawianym w książce, są wierzenia, chociażby w elfy i trolle, o których zresztą lubi rozpisywać się światowa prasa. Refleksja nad metafizyką wyspy miała szansę zaistnieć poza Islandią już w latach 50. XX wieku za sprawą Halldóra Laxnessa i jego nagrodzonej w 1955 roku Noblem powieści *Duszpasterstwo pod lodowcem*. Tu jednak mieszanka realizmu magicznego i eklektycznych strategii (porównywanych przez autora do późniejszego, postmodernistycznego pisarstwa Johna Bartha

i Thomasa Pynchona) była zabiegiem raczej dystansującym. Także we współczesnym kinie powstającym na wyspie wierzenia są motywem funkcjonującym niejednoznacznie. Z jednej strony stają się elementem krytycznej analizy, której chciała też dokonać (jak utrzymuje autor, w sposób nie do końca udany), Guðný Halldórsdóttir, córka noblisty, która w 1989 roku przeniosła jego powieść na ekran (*Kristnihald undir jökli*).

Z drugiej, wierzenia te stały się jednym z fundamentów lokalnej odmiany nostalgii, która w drugiej połowie XX wieku ogarnęła większość kina światowego, nie omijając też wyspy. Autor klasyfikuje więc sporą część islandzkich produkcji jako odpowiednik kontynentalnego kina dziedzictwa (*heritage*), co w tym wypadku obejmuje odwołania do tradycji ludowych oraz sag i podań, mitologizowanie przeszłości oraz przestrzeni, a także wprowadzanie na ekran postaci legendarnych. Są to nie tylko elfy i trolle (jak w *Ostatniej farmie w dolinie*, jeszcze z 1950 roku), ale też postaci kobiece nawiązujące do symbolicznej figury, jaką jest Kobieta-Góra, element tradycji wynalezionej (wymyślił ją w 1864 roku profesor studiów nordyckich), który jednak przyjął się i zaczął znajdować odzwierciedlenia w kulturze, nie tylko oralnej, ale też przedstawieniowej. Jako przykład wariacji na ten temat autor analizuje film *Sóley* (1982, reż. Róska i Manrico Pavlettoni).

Ponieważ jest to też istotny kontekst poświęconego kobietom rozdziału *Niepokorne córki Frei*, warto w tym miejscu zrobić dygresję na jego temat. Jest to interesujący fragment, w którym autor – poprzez fabuły i analizy filmów (często tekstualne) – wskazuje na domi-

nujące w kinie islandzkim role kobiet, poczynając od ofiar, poprzez wampy, aż po buntowniczkę i wojowniczkę. O ile w obszernej książce (ponad trzysta stron samego tekstu, nie licząc merytorycznych i uzupełniających przypisów), metoda polegająca w dużej mierze na streszczaniu i szczegółowej analizie wybranych dzieł nie zawsze się sprawdza, o tyle ten rozdział akurat może na niej zyskiwać. Wymienione typy są bowiem dość schematyczne, by nie powiedzieć sztamowe, zarówno w światowych kinie i telewizji (wamp), jak i w zestawieniu ze skandynawskim imaginariem, nie tylko historycznym (wojowniczkę), ale też współczesnym (ofiary). Omówienie kilku konkretnych produkcji, najczęściej nieznanymi w Polsce, pozwala jednak pokazać, że twórcy aktualizujący owe figury na ekranie albo niekoniecznie popadają w stereotypy, albo wykorzystują je w sposób intrygujący (autor wskazuje tu przykład *Sokolów* [*Fálkar*, 2002, Friðrik Thór Friðriksson]). Z drugiej strony – metoda szczegółowej analizy sprawdza się gorzej, gdy twórcy z upodobaniem, ale bez szczególnej zmienności eksplodują dany trop, co można odnieść do fragmentów o młodych mężczyznach cierpiących na syndrom Piotrusia Pana (*Antywikingowie*). Tu przydałoby się więcej syntezy, nawet z pominięciem zbyt szczegółowej analizy. Druga uwaga krytyczna, która nasuwa się przy okazji *Niepokornych córek Frei*, dotyczy języka stosowanego przez autora. Oczywiście poszukiwanie synonimów, w tym wypadku dla słowa „kobieta”, jest konieczne, jednak używanie określeń „płeć piękna” przy okazji pisanie o roli patriarchy jest co najmniej niezręcznym przejęciem przynależnego mu dyskryminującego języka.

Wracając do kina dziedzictwa, warto zaznaczyć, że od jego konkretnych egzemplifikacji istotniejsze wydaje się wskazanie funkcji, jaką ten model kina – *heritage* – pełnił, oraz strategii, którymi posługiwali się jego twórcy. Autor trafnie odnosi je zresztą do kontekstu europejskiego, wskazując, że podobnie jak filmowcy w Anglii bądź Szkocji (*Gaelic Renaissance*) w latach 80. XX wieku, także reżyserzy islandzcy dążyli do rekonstrukcji elementów tradycji, wierzeń i kultury – a do pewnego stopnia wręcz jej wytworzenia na konkretne, narodowe potrzeby. Specyfika lokalnej kultury nakazała im to czynić poprzez operowanie nostalgią za mitycznym, rolniczym „złotym wiekiem”, oraz idealizowanie życia na wsi, przy równoczesnym demonizowaniu kultury miasta (co czynił chociażby Friðriksson). Szczególnie istotną rolę odgrywał tu krajobraz używany w sposób od zarania typowy dla kina skandynawskiego *en bloc* – dziki, surowy pejzaż staje się zarówno metaforą losów i emocji postaci, jak i znakiem firmowym wyspy (co wpływa zresztą na język książki, autor stosuje bowiem opisowe określenia typu „wyspa lodów/wulkanów” etc.).

W całości zagadnieniu temu poświęcony jest rozdział *Kino morskich opowieści*, ponieważ rola morza, wynikające z geografii przestrzenne odcięcie i poczucie uwężnienia (silnie obecne w kinie islandzkim także metaforycznie), a także „związki lęku i wiary w cudowną, choć przerażającą potęgę natury” (s. 89), są niebagatelne dla tożsamości Islandii, podobnie jak figura „heroicznego rybaka” (s. 89). Widać to zarówno w ideologicznych filmach dokumentalnych, pokazujących trudy i zagrożenia życia na morzu

(np. *Wielka akcja ratownicza na Látarbjargu* [*Björgunarafrakið við Látrabjarg*, 1949, reż. Óskar Gíslason]), jak i produkcjach fabularnych, takich jak *Białe wieloryby* (*Skyttarnar*, 1997, reż. Friðrik Thór Friðriksson), *Ingaló* (1992, reż. Ásdís Thoroddsen), *Na głębinie* (*Djúpið*, 2012, reż. Baltasar Kormákur) – obecne także na polskich ekranach i oparte na faktach – bądź *Reykjavik – Rotterdam* (*Reykjavik – Rotterdam*, 2008, reż. Óskar Jónasson).

Autor kilkakrotnie wraca do tego ostatniego filmu, wskazując, jak trafną strategią w promowaniu najnowszej kinematografii islandzkiej jest stosowane przez niektórych twórców, zwłaszcza Kormákura, łączenie lokalnych tematów z oswojoną konwencją gatunkową. Częściowo sensacyjny *Reykjavik-Rotterdam* nie tylko miał bowiem dystrybucję zagraniczną, ale doczekał się też amerykańskiego remake’u (*Kontrabanda* [*Contraband*, 2012]) w reżyserii Kormákura, który grał zresztą jedną z głównych ról w wersji oryginalnej. Jak natomiast wiadomo, to właśnie remake oraz import twórców do Stanów Zjednoczonych jest jedną z form uznania ze strony przemysłu filmowego, które w tym konkretnym przypadku zaczęło przekładać się też na wizerunek i atrakcyjność sporej części omawianej kinematografii.

Osobnym wątkiem przewijającym się w książce jest bowiem prężne wykorzystywanie aktywnie kreowanego wizerunku i krajobrazu wyspy do jej promowania, m.in. za pomocą tzw. *set-jettingu*, czyli podróży śladami planów filmowych (istnieje specjalna aplikacja), a także – dotąd jeszcze niezrealizowana – próba kapitalizowania wielowiekowej i angażującej wyobraźnię tradycji. Autor

kilkakrotnie wspomina o paradoksalnym aspekcie kinematografii islandzkiej – zbyt małej, by wykorzystać najbardziej rozpoznawalną skandynawską markę, czyli wikingów (co zresztą odnosi się też do innych krajów nordyckich). Braki budżetowe, spowodowane też kryzysem finansowym i zapaścią z 2008 roku, sprawiają, że na wyspie – mimo zapowiedzi, m.in. Baltasara Kormákura – nie nakręcono do tej pory wielkiego filmu przygodowego na ten temat, zwłaszcza takiego, który mógłby podbić zagraniczne rynki. Być może dlatego mitologizowany w kinie dziedzictwa „złoty wiek” odnosi się do pracy na roli, a nie czasów podbojów i ekspansji. Jak wskazuje autor, podjęte próby, w tym trylogia Hrafna Gunnlaugssona zapoczątkowana w 1984 roku *Lotem kruka (Hrafninn flýgur)*, choć kultowa w Islandii i nawiązująca do spaghetti westernów Sergia Leone, nie wzbudziła poza wyspą zainteresowania innego niż koneserskie. Nieudany okazał się też *Beowulf – droga do sprawiedliwości (Beowulf & Grendel, 2005, reż. Sturla Gunnarsson)*, a wikingowie największe triumfy święcą obecnie w telewizji, w serialu stacji History (*Vikings, 2013–*).

Podobnie jest zresztą z drugim filarem islandzkiej kultury, czyli sagami, z których inspiracje czerpał chociażby Tolkien, pisząc *Władcę Pierścieni*. Pownownie – ograniczenia, z jakimi boryka się lokalna i „katedralna” kinematografia, nie pozwalają na prawdziwy rozmach o globalnym zasięgu i na miarę produkcji Petera Jacksona.

Zapewne dlatego islandzcy twórcy odwołujący się do lokalności czerpią inspiracje z wątków skromniejszych i – siłą rzeczy – trudniejszych do sprze-

dania reszcie świata. W pierwszej części książki (*Wokół tradycji. Naród, historia, natura*), obok wspomnianego już i fundamentalnego konfliktu wieś – miasto pojawiają się jego pochodne, czyli napięcia przebiegające na linii tradycja – nowoczesność i przeszłość – terażniejszość oraz istotny wątek konfliktu pokoleń pomiędzy rodzicami tradycjonalistami a dziećmi porzucającymi ojcowiznę (jak w *Morzu [Hafið, 2002,] Kormákura*). Sama starość w takim społeczeństwie, a także w systemie opiekuńczym, stała się przedmiotem rozważań w rozdziale *Ojczyzna, ojcowizna, starość i śmierć*.

Z kolei w części drugiej – *Przeciw tradycji? Między utopią a dystopią* – dominują dokonania twórców starających się łączyć trendy lokalne i globalne poprzez sięganie po sprawdzone i nośne konwencje gatunkowe, takie jak kino drogi i *neo-noir* oraz analizę zjawisk najbardziej współczesnych. Są to przede wszystkim przemiany wzorców męskości w rozdziale *Antywikingowie* (w pewnym sensie rewersie części o silnych kobietach, *Niepokorne córki Freji*). Jak wynika z książki, ten ostatni wątek jest zarazem jednym z pierwszych, a może nawet pierwszym w ogóle, który wprowadza do kina Islandii elementy transnarodowe, silnie obecne także w kinie europejskim i amerykańskim. To zapewne też one zdecydowały – oprócz jakości samego filmu – o wielkim powodzeniu *101 Reykjavik*, od którego zaczęła się moda na Islandię, wcześniej kojarzoną przede wszystkim (o ile nie wyłącznie) z muzyką Björk (rozdział *Dźwięki Północy* poświęcony jest dokumentom o muzyce – drugim, obok kina, podstawowym towarze eksportowym islandzkiej kultury).

Choć więc w kinie islandzkim brak wikingów, to autor wskazuje, że nad wyspą – podobnie jak nad resztą zachodniego świata – unosi się syndrom Piotrusia Pana, infantylnizmu i zagubienia w nowoczesnej rzeczywistości zmieniających się wzorców i oczekiwań. Z jednej strony omawiane filmy, ze *101 Reykjavik* na czele, nadal mierzą się z poruszonymi w pierwszej części książki kwestiami tradycji i wsobności – tym razem ironicznie bądź krytycznie. Z drugiej, figura antywikinga pozwala autorowi wreszcie osadzić omawianą kinematografię w szerszym kontekście – przywołane zostaje chociażby pokolenie X, jego potomkowie i ich filmowe reprezentacje (*Trainspotting*, 1996, reż. Danny Boyle) oraz slackerzy uwiecznieni w amerykańskim kinie niezależnym lat 90. (np. *Slacker*, 1991, reż. Richard Linklater).

Skojarzenia z kinem amerykańskim nie są tu przypadkowe bądź incydentalne. Poza wielkim tematem tradycja – nowoczesność drugim najczęściej powracającym w książce wątkiem są relacje „my” – „inni” oraz przekonanie o własnej wyjątkowości, wskazywane przez autora we współczesnych produkcjach, ale odnoszone do kontekstu historycznego. Jest nim narodowo zabarwiona oraz inspirowana europejskim romantyzmem twórczość islandzka jeszcze z XIX wieku. Jej rolą było odróżnienie tożsamości islandzkiej od duńskiej poprzez „romantyzowanie nacjonalistycznych symboli” (s. 277), podkreślanie niezmienności języka, znaczenia tradycyjnych ról (rolnik, rybak) i roli krajobrazu.

Narodowotwórcze sentymenty, co oczywiste, nasiliły się szczególnie po proklamowaniu republiki. Od samego jej początku sytuacja była jednak skompli-

kowana, ponieważ jeszcze w 1941 roku na wyspie wylądowały wojska amerykańskie (dołączając do stacjonujących tam od 1940 roku sił brytyjskich), które opuściły ostatnią bazę, w Keflaviku, dopiero w 2005 roku. Słodko-gorzki romans ze Stanami Zjednoczonymi – z jednej strony postrzegany jako niechciany „gość”, z drugiej kuszący tym, co zwykle, czyli amerykańską mitologią, kulturą popularną i dobrami konsumpcyjnymi, odbił się w wielu filmach islandzkich. Autor często wskazuje więc nie tylko na konkretne nawiązania do amerykańskiego kina (*Dni filmu*) i stylu życia jako wyznacznika aspiracji (znany także z polskiej telewizji Śmiech mewy [*Mávahlátur*, 2001, reż. Ágúst Guðmundsson]), ale też na pewne uniwersalne tendencje, które pojawiają się w islandzkim kinie, czego przykładem są rozdziały o kinie drogi i *neo-noir*. Autor przytacza i rozwija tu bowiem interesującą obserwację, wskazując na pozornie nieoczywiste podobieństwa między tymi dwoma krajami. „Ukształtowana w XX wieku tożsamość narodowa kraju (...) ma bowiem wiele cech wspólnych z amerykańskim mitem pogranicza” (s. 276) – łączy je odizolowany i surowy styl życia pierwszych osadników, silne poczucie indywidualizmu, niechęć do scentralizowanej władzy, wpływ protestantyzmu, zarówno na obyczaje, jak i charakter ludzi. Być może dlatego zjawiska szczególnie typowe dla kultury amerykańskiej, jak właśnie kino drogi i czarny kryminał, tak dobrze przyjęły się na Islandii (a *noir* w całej Skandynawii).

Oprócz samej tematyki istotny jest oczywiście także sposób jej omawiania. Jak wspomniałam, autor już na początku proponuje figurę „kinematograficznego

turysty” podróżującego po Islandii i patrzącego na nią z zewnątrz. Perspektywa ta jest zresztą obecna w niektórych z omawianych filmów, np. w *101 Reykjavik* i *Morzu*, gdzie pojawiają się postaci cudzoziemek. Jest ona jednak – przynajmniej do pewnego stopnia – mylna, ponieważ autor często wychodzi z wybranej roli, zresztą z korzyścią dla tekstu i czytelności przekazu. Nie ulegając powierzchownej magii mitów, starodawnych (jak elfy) bądź współczesnych (Reykjavik jako stolica hipsterskiej Europy), ani nawet urokowi przyrody, wielokrotnie wykazuje się znawstwem (zdobywanym na badaniach prowadzonych na Islandii). Stara się też obalić pewne stereotypy (np. dotyczące potraw – młodzi Islandczycy nie jedzą więc owczej głowy częściej niż ich polscy rówieśnicy kaszanki), oraz wskazać błędy popełniane w wyniku powierzchownego spojrzenia na tę kulturę. Dlatego w kilku miejscach książki pojawiają się sprostowania lub elementy polemiki z tekstami publikowanymi na temat kina Islandii w Polsce, a powielającymi obiegowe przekonania. Autor nieustająco dba bowiem o to, by czytelnik pojął wszystkie wątki, aluzje i tradycje – „oprowadza” go po wyspie, wskazując rolę nie zawsze oczywistych kontekstów (czasem staranie to prowadzi zresztą do powtórzeń, zwłaszcza przy okazji nawiązań do kultury amerykań-

skiej i genezy tendencji nacjonalistycznych). Niezwykle cenny jest też dystans do islandzkiej „wyjątkowości” będącej – niezależnie od przyczyn obiektywnych (geograficzne oddalenie, język zachowany przez wieki w niezmiennym formie) – w dużej mierze marketingowo-turystycznym chwytem, analizowanym przez autora w całej książce, a także podważanym przez samych twórców filmowych tematyzujących własną „dziwność”.

Należy więc podkreślić, że to czytelnik jest turystą, a autor jego świadomym, ale też zaangażowanym przewodnikiem – nie tylko po toposach wspólnotowych, ale i po transnarodowym obrazie kina Islandii i jego związków z Europą, Ameryką oraz Skandynawią (pojawia się nawet wątek azjatycki). Inaczej niż część analizowanych bohaterów i reżyserów, autor nie przyjmuje bowiem optyki wsobnej, kino Islandii nie jest tu więc fenomenem oderwanym od reszty świata, ale z nim związanym, zaspokajającym potrzebę zarówno zapoznania się z nieodległą „innością”, jak i nawiązania emocjonalnego związku z bohaterami filmowymi.

Dobrze i interesująco napisane, pełne faktów i analiz, pionierskie *Kino Islandii* Sebastiana Jakuba Konefała rysuje ambiwalentny, ale dość kompleksowy obraz kinematografii *Ultima Thule*, zapraszając w podróż książkowo-filmową, w którą warto się wybrać.