101 Reykjavik

Island og filmen gennem 100 år

En rejse mellem land og by, fortid og samtid

Af Birgir Thor Møller

Løftede øjenbryn efterfulgt af en vis mistro, der til tider udmøntes i det enten reelle og forbavsede eller defensive og dumsmarte: "Har de sådan én?", eller: "Er den side ikke snart skrevet?". Det er omtrent, hvad jeg har vænnet mig til, når jeg adspurgt svarer, at jeg beskæftiger mig med Islands filmhistorie.

Der er ellers en del perler blandt de 75 islandske spillefilm, det er løbet op i her ved udgangen af 2003, og siden Ágúst Gudmundssons *Land og synir* (*Land og sønner*) havde premiere den 25. februar 1980 som den første efter oprettelsen af Islands Film Fond (IFF). Men selvom hverken Fridrik Thór Fridrikssons road-movies og magiske realisme eller Hrafn Gunnlaugssons ekspressive vikingefilm har rullet helt ubemærket forbi - ligesom Baltasar Kormákur fængede både et publikum og anmeldere med sin debut *101 Reykjavík* for et par år siden - er kendskabet til Island som filmnation ret beset minimalt. I selve filmbranchen og op gennem filmhistorien har der til gengæld altid været en jævn trafik mellem Danmark og

Fyrsta sinni í Reykjavík

ágætar sýningar með

The Royal Biokosmograph Edisons lifandi ljósmyndir

í Iðnaðarmannahúsinu mánudaginn 27. þ. m. til 2. ágúst kl. 8½ síðdegis á hverju kvöldi.

Af hinu margbreytta prógrammi má geta þess, sem hér segir:

Ferð um dýragarð Lundúna
(í 12 sýningum).

Lifandi myndir úr ófriðinum í Suður-Afríku.

Stórkostlegar töfraheimssýningar úr 1001 nótt.

Töfrasverðið.

Krýningarhátíðin í Lundúnum. Játvarður konungur VII. á leið til Westminsterhallarinnar til að krýnast.

Auk þess mikið úrval af **alþýðlegum** og **skringilegum** myndum.

Á mánudagskvöldið verður

nýtt áhrifamikið programm.

Þetta eru stórkostlegustu, fegurstu og fróðlegustu lifandi myndirnar, sem nokkru sinni hafa verið búnar til handa Kinematografnum (lifsmyndavélinni) og hefir alstaðar verið tekið með miklum fögnuði.

Auk mynda þessara verða sýndar

margar, ágætar, nýjar LIFANDI MYNDIR.

Aðgöngumiðar verða seldir í Iðnaðarmannahúsinu kl. 10—12 og 4—7. frá því á mánudag og kosta:

Bezti sæti 1 kr.
Lakari sæti 0,75.
Barnasæti 0,50 og 0,25.
Með virðingu

D. Fernander. *R. Hallseth.*

Frétt um fyrstu kvikmyndasýninguna í Reykjavík 1903.

Reklamen for de første filmforevisninger i Reykjavik opridser bl.a. Hallseth og Fernanders tidstypiske program, hvor islændingene kunne se optagelser fra fjerne egne såsom Londons Zoologiske Have og det urolige Sydafrika samt tryllenumre fra 1001 nat og lignende.

Island, hvad de kommende sider også bekræfter. Først og fremmest skulle følgende essay dog gerne udgøre en introduktion til landets i mange henseender bemærkelsesværdige filmhistorie; et panorama over den udvikling, de instruktører og værker samt rammer og tendenser, der kendetegner den islandske spillefilm. Men netop fordi filmen også - og måske mere end så meget andet - har bragt verden nærmere Island, og det langt før end en flybillet eller begrebet "globalisering" lagde an til at blive hvermands eje, drejer det sig også om dens populære status på øen, der ligger lige så meget imellem som adskilt fra Amerika og Europa.

Så før vi vender blikket på de sidste 20 år og vores samtid, er der en forhistorie, om pionererne, deres film og publikum, der i sidste ende også banede vejen for IFF og den regulære spillefilmproduktion - islændingenes spejl og vores vindue, hvori der udspiller sig alt i fra hverdagsdramaer, folkekomedier og børnefilm til historier om rodløse outsidere på landevejen og blodtørstige vikinger mellem klipperne.

I byen og bió. Kender man kun det moderne Island fra Fridrik Thór Fridriksons *Bíódagar* (1994, *Movie Days*) og *Djöflaeyjan* (1996, *Djævelens Ø*) eller eksempelvis Thorsteinn Jónssons *Atómstödin* (1984, *Atomstationen*), en filmatisering af Halldór Laxness' samtidspolemiske roman fra 1948 - og måske kun fra anmeldelserne af disse og lignende - er der ikke noget at sige til, hvis man anskuer moderniseringen blot som et kultursammenstød mellem den amerikanske populærkultur og den traditionelle islandske.

Moderniseringen i efterkrigstiden var i høj grad også en amerikanisering, hvilket understøttede den udbredte opfattelse af, at al modernisering på og af Island var et efterkrigsprojekt, der nærmest er lig med amerikanisering, hvilket er en overdrivelse. Moderniteten (forstået som industrialiseringen og især urbaniseringens sociale omvæltninger) kom dog noget senere til Island end til Skandinavien, der er nærmere Europa i mere end blot geografisk forstand. De nye tider, der fulgte i kølvandet på den industrielle revolution i Storbritannien i det 18. århundrede til det vestlige og nordlige Europa samt USA rundt midten af det 19. århundrede, ankom til Island ved begyndelsen af det 20. århundrede - eller omtrent samtidig med filmen. Grundstenen blev dog lagt allerede i 1874, hvor islændingene modtog deres danske konge, Christian IX, for at fejre Islands 1000-års jubilæum. Kongebesøget og festlighederne anses alment og

Gamla Bíó (t.v.) holdt til i Fjalarkötturinn fra 1906, hvorefter det i 1927 flyttede ind i den prægtige biografbygning, der i dag huser Íslenska Óperan.

af historikere som udgangspunktet for den politiske vilje, de initiativer og beslutninger, institutioner og handlinger, der skulle til for, at det mildest talt tilbagestående og lille samfund, der dengang blot talte omtrent 70.000 indbyggere, kunne træde ind i den industrialiserede verden.

Syv år efter at Vilhelm Pacht havde vist københavnerne film for første gang på Rådhuspladsen den 7. juni 1896, ankom et par nordmænd, Fernander og Hallseth, til det nordlige Island med nogle filmruller og en fremviser i deres bagage. Ifølge historikeren Eggert Thór Bernhardsson (1999: 803) forestod de den allerførste filmforevisning på Island i Akureyri den 27. juni 1903. Derefter turnerede de med forestillingen hen mod Reykjavik, hvor beboerne kunne se film fra den vide og nye verden fra den 27. juli til den 8. august. Således ankom filmen lige præcis året før det skelsættende 1904, hvor Íslandsbanki - industrialiseringens økonomiske fundament - blev grundlagt, og især det islandske hjemmestyre blev en realitet.

For vi må ikke glemme, at industrialiseringen - og filmen - ankom midt i en i forvejen begivenhedsrig æra, præget af den nationale vækkelse og kamp, der i sidste ende udmøntede sig i, at Island løsrev sig fra Danmark og blev en selvstændig republik den 17. juni 1944. Men før man nåede så langt, skulle både økonomiske og politiske institutioner samt - og ikke mindst - de nye tiders forretninger, butiksvinduer og i særdeleshed et par biografer sætte deres tydelige præg på Reykjavik.

Modsat i København og lignende byer var filmen i Reykjavik derfor ikke blot endnu en af modernitetens nye og utallige adspredelser - *just another kid in town,* så at sige, men, groft sagt, den eneste og således en særdeles attraktiv fornøjelse. Den lille by var nemlig også underholdningsmæssigt fattig og (men næppe kun derfor) især præget af brændevin eller den "sorte død", som den har heddet i folkemunde siden myndighederne - som en pendant til nutidens advarsler på tobaksvarer - i den

bedste men forfejlede hensigt trykte dødningehoveder på flaskerne. De sporadiske teaterforestillinger eller noget hyppigere baller udgjorde med andre ord ikke nogen større konkurrent til filmen. På daværende tidspunkt havde Reykjavik kun ca. 5000 indbyggere, der næppe har anet, at det 20. århundrede ville bringe 180.000 tilflyttere til den kommende hovedstad og dens omegn, alt imens den islandske befolkning voksede støt gennem århundredet fra omtrent 80 til 280 tusinde.

Blot tre år efter de første forevisninger, hvis succes lokkede både driftige ind- og udlændinge til at forestå spredte fremvisninger, åbnede Reykjavik Biograftheater den 2. november 1906, hvilket markerede begyndelsen på de regulære og meget populære filmforestillinger, der den dag i dag lokker islændingene omtrent dobbelt så ofte i biografen som det øvrige nordiske folk - eller gennemsnitligt 5 gange om året og det dobbelte, hvis vi kun ser på hovedstadsområdet. Programmet, der blev vist den første aften, gemmer også en anden historisk perle, der vakte opsigt, en reportagefilm af Peter Elfelt fra 1906. Den skildrer islandske politikere til reception på Fredensborg, og som sådan er den under titlen *Thingmannaförin* den ældste registrerede strimmel af islændinge. Filmen blev - som den første - overrakt til det nyåbnede islandske filmarkiv Kvikmyndasafn Íslands i 1979.

Reykjavik Biograftheater holdt til i den tidligere teater- og forsamlingssal, kaldt Fjalarkötturinn, i Breidfjördshuset, som F. Warburgs udsendte, fotografen Alfred Lind havde gjort egnet til biografdrift, assisteret af en anden nyligt tilflyttet dansk portrætfotograf, Peter Petersen. Efter Linds hjemrejse i foråret 1907 overtog Petersen driften, og efter Warburgs død i 1913 købte han "Bíó", som det sært og svært klingende Biograftheater var blevet forkortet til af brugerne. Allerede i 1912 mødte biografen (med sine 258 pladser) sin første reelle konkurrent i form af det aldeles islandske Nýja Bíó, hvorefter publikum automatisk (og igen) omdøbte Petersens Bíó til Gamla Bíó. Så efter 8 år i en af Hotel Íslands sale flyttede Nýja Bíó ind i et særbygget hus med næsten 500 pladser i 1920, og i 1927 flyttede Gamla Bíó ind i en prægtig og nybygget biograf med næsten 600 pladser. Modsat Nýja Bíó eksisterer Gamla Bíó stadigvæk, om end der ikke vises film i den fornemme sal. Siden 1981 har Gamla Bíó - ganske passende - huset Íslenska Óperan.

Desværre er kun et fåtal af filmene bevaret, men Peter Petersen, der i 1906 assisterede Alfred Lind med at filme en brandøvelse i Reykjavik (registreret som *Slökkvilidsæving í Reykjavík*), begyndte et aktivt virke som filmmager efter Første Verdenskrig, hvilket resulterede i adskillige korte udsigts- eller sightsfilm samt hverdagsskildringer, såsom *Reykjavík og nágrenni* (dvs. Reykjavik og omegn) fra 1919, samt reportagefilm, eksempelvis af kongebesøgene i 1921 og 1926. Hvor filmfremkaldelse normalt foregik i København, hvilket inklusive skibsfragten tog flere måneder, fremkaldte Petersen selv i biografens kælder, så filmene var ikke blot attraktive, fordi de viste islændingene det genkendelige miljø, men endvidere fordi det således var højaktuelle strimler, han viste som forfilm i Gamla Bíó. Han drev biografen indtil 1939, hvorefter han flyttede tilbage til København for at drive Atlantic Bio fra 1941 og indtil han døde næsten firs år gammel i 1961. Han blev begravet i Island, hvor han ikke kun var kendt gennem sin profession, men endvidere for at fylde meget i bybilledet - både i bogstavelig og overført betydning - som

Islands første spillefilm Milli fjalls og fjöru af Loftur Gudmundsson havde premiere 13. januar 1949. Gunnar Eyjólfsson spillede den unge og fattige Ingvar, der bliver falskt anklaget for fåretyveri og (på billedet) arresteret – om end han kæmper imod - alt imens hans kærlighedsliv er præget af besværligheder og forviklinger. Melodramaet afsluttes dog både retfærdigt og noget så lykkeligt.

en varm, glad og festlig mand, der i folkemunde fik tilnavnet Biópetersen.

De islandske pionerer: Nýja Bíós kælder husede fra 1925 den driftige Loftur Gudmundsson (1892-1952), en af byens portrætfotografer, som kastede sig over det nye medie. I sine første to årtier som filmmager kendetegnes han især af sine forskellige fremstillinger af seværdigheder og dem der ønskede at være det - dvs. den nye industris forskellige og driftige selskaber, eksempelvis Ölgerd Egils Skallagrímssonar, der lod ham skildre deres moderne sodavandsproduktion i slutningen af 20'erne, alt imens hans *Ísland í lyfandi myndum* (dvs. Island i levende billeder) turnerede i det store udland i forskellige versioner, hvoraf den første er fra 1925.

Loftur Gudmundssons pionerarbejde førte også til Islands første fiktionsfilm og spillefilm. I 1923 lavede han en kort farce - vist som forfilm - under titlen *Ævintýri Jóns og Gvendar* (dvs. Jons og Gvendurs eventyr), et efter sigende amatøragtigt forsøg på at matche tidens populære Chaplin, men desværre eksisterer der blot en kort og medtaget del på små to minutter af denne landets første fiktionsfilm. Til gengæld kan vi stadigvæk se hans og

Islands første spillefilm fra 1949: *Milli fjalls og fjöru*, der både i farver og med (meget skrattet) lyd beretter om kærlighed og intriger mellem klasserne i en lille landsby eller som titlen placerer den (i min oversættelse:) "Mellem bjerg og bred". Loftur Gudmundsson lavede endvidere den noget tungere *Nidursetningurinn* (1951, dvs. Fattiglemmet) året før han døde knap tres år gammel.

Efterkrigstiden bød endvidere på Ásgeir Long, der især huskes for *Gilitrut* (1957), en sorthvid 16 mm familiefilm om den hæslige troldkvinde Gilitrut, der skræmmer og ryster de små liv på landet. Ellers lavede han bl.a. den korte farce *Tunglid, tunglid, taktu mig* (1959, dvs. Måne, måne, ta' mig), der egentlig er en trickfilm i stil med Georges Méliès' banebrydende værker fra filmhistoriens spæde begyndelse - dvs. små tres år efter hans *Le voyage dans la lune* (1902, *Rejsen til månen*). Disse matcher endvidere Óskar Gíslasons korte og amatøragtige men populære farcer, der ligeledes legede med mediets muligheder for at fordreje virkeligheden i den simple tryllemaskine kameraet også er, f.eks. i *Töfraflaskan* (1951, dvs. Trylleflasken) eller *Alheimsmeistarinn* (1952), hvor filmen hjælper titlens 'Universmester' med at slå alskens umulige rekorder.

Óskar Gíslason indtog Islands biografer blot få dage efter 17. juni 1944 med en højaktuel reportagefilm om festlighederne på Thingvallasletten i forbindelse med selvstændighedsdagen. Han huskes dog nok mest i Island for familiefilmen *Sídasti bærinn í dalnum* (1950, dvs. Den sidste gård i dalen) og ikke mindst farcen *Reykjavíkurævintýri bakkabrædra* (1951: dvs. Bakkebrødrenes Reykjavik eventyr), der bragte de tre enfoldige brødre - som molbohistoriernes islandske onkler - til modernitetens Reykjavik.

Filmen består af forskellige episoder bundet sammen af deres tur til og i Reykjavik, hvor de møder den nye verden, hvis attraktioner og apparater de ikke begriber sig på. Således bliver mødet med alt fra ensrettet trafik til en elevator, et køleskab, et butiksvindue med lingeri og spejlkabinet samt den fiktive verden i det nyåbnede National Teater (Thjódleikhúsid), en morsom samling sketches og samtidig en sightseeing gennem efterkrigstidens Reykjavik. Alt sammen skudt på sort-hvid 16 mm film, med generelt lange totalbilleder, uden klip i episoderne og med en meget skrabet og skrattet lyd. Filmen er skam morsom i sin naive facon og giver især et godt (film-)historisk tidsbillede, men dens attraktion var i bund og grund den samme som de førnævntes, at den var islandsk! Ellers og derfor var det i de ligeså attraktive udenlandske Islandsproduktioner, at islændingen søgte landets og kulturarvens refleksioner mere eller mindre genkendeligt afspejlet.

Skandinaviens filmiske Island, 1918-67.
De ovennævnte værker var ikke blot amatøragtige med nutidens øjne men blev også af anmeldere og andre kommentatorer vurderet som sådan. De ikke desto mindre populære film blev dog også set som et vidnesbyrd om, at en fuldendt og professionel islandsk film ikke kun var et fantasifoster, men en mulighed som kunne blive realiseret. For professionelle og internationale spillefilm lavet over islandske historier og i mange tilfælde på Island, var ingen nyhed.

Det blev en af den nu klassiske skandinaviske stumfilms fædre, Sveriges Victor Sjöström, som med *Berg-Ejvind och hans hustru* (1918, *Bjerg-Ejvind og hans hustru*), der baseret på islændingen Jóhann Sigurdssons dansksprogede teaterstykke

Islændingene flokkedes rundt om optagelserne af Borgslægtens Historie sommeren 1919 i Reykjavik. Óskar Gíslason, der skulle blive en af landets aktive filmpionerer, tog billedet 18 år gammel, selvom al fotografering var strengt forbudt. (Foto: Óskar Gíslason, venligst udlånt af datteren Sigrídur Óskarsdóttir).

synliggjorde Island som en filmisk fiktion. Men ironisk nok kunne filmen pga. Verdenskrigen ikke optages i Island, men benyttede Lappland og Gotland som locations. Alligevel trak *Berg-Ejvind och hans hustru* fulde huse og blev begyndelsen til en række film med islandsk motiv. Mest omtalte fra den stumme æra er tre film produceret af Nordisk Film: Gunnar Sommerfeldts danske filmatisering af Gunnar Gunnarssons dansksprogede roman *Borgslægtens Historie* (1920). Filmen blev optaget på Island ligesom Gudmundur Kambans og Gunnar Robert Hansens co-instruerede filmatisering af Kambans tragedie *Hadda Padda* (1924), hvis eksteriører blev filmet af Johan Ankerstjerne på Island med Clara Pontoppidan i hovedrollen. Kambans *Det sovende Hus* (1926), et kammerspil optaget i Danmark, markerede sig i islandske øjne ved at være den første spillefilm, der bygger på et originalmanus, skrevet af en islandsk instruktør. Disse fire stumfilm blev alle vist, da man i 1981 fejrede, at det var 75 år siden første regulære filmforevisning i Island.

Udover de ovennævnte og fortrinsvis danske film bød jubilæumsprogrammet (Sveinsson, 1981) endvidere på A. E. Colebys filmatisering fra 1923 af Hall Caines roman *The Prodigal Son*, der centreret om alkoholismens ulykker og tragedier forgår både i England og Island, samt

den franske Jacques de Baroncellis *Pêcheur d'Islande* (1924), efter Pierre Lotis dengang berømte roman, selvom den ikke indeholder scener skudt på Island, men tager udgangspunkt i de franske fiskere, der i slutningen af 1800-tallet drog på den lange og usikre sejlads til de islandske fiskebanker, fjernt fra deres urolige og længselsfulde familier.

Islændingene kunne endvidere genkende sig selv og især landets altid fascinerende og varierende natur i forskellige Islandsfilm, oftest optaget under dertil tilrettelagte ekspeditioner, især af skandinaver. Svenskerne Thorild Wulff og Albert Engström portrætterede landet og folket allerede i 1911, men det formodes, at filmen er gået tabt. Engströms levende beskrivelser fra ekspeditionen, der udkom i 1927 som *Åt Heklafjäll* I og II (Albert Bonnier, Stockholm), kan dog stadigvæk findes og fornøje. Som de mest bemærkelsesværdige af de bevarede Islandsfilm nævner det islandske filmarkivs første kurator, filmmageren og arkivaren Erlendur Sveinsson, film der skyldes Leo Hansen (1929), Paul Burkets-ekspeditionen (1934-35) og A.M. Dam (1938-39) (Sveinsson, 1988: 90). Derefter lavede Loftur Gudmundsson endnu en i 1947, og i dag finder man et bredt udvalg af genrens videovarianter på hylderne i turistforretningerne og selvfølgelig i lufthavnens toldfrie ved den ligeså obligatoriske Brennivín og tørfisk. Og flyver man til Island, lander man i Leifs Eirikssons lufthavn ved den amerikanske base i Keflavik, der indtil den nye terminals indvielse i 1987 var de besøgendes første møde med landet.

Oplevede islændingene først filmen syv år senere end københavnerne, var det omvendt med den populære Coca Cola, som kom på det danske marked i 1949. Den indtog Island allerede i 1942, året efter at de amerikanske soldater overtog besættelsen fra deres britiske kollegaer, hvis skibe lagde an i Reykjaviks havn den 10. maj 1940. Det var dog ikke en "besættelse" i den gængse forstand, men nærmere en forholdsvis velmodtaget beskyttelse, der ikke desto mindre fik større betydning, end nogen kunne have forudsagt - såvel økonomisk som kulturelt. Soldaterne og colaen er der stadigvæk, men da der var flest af de førstnævnte udgjorde de omtrent 80.000 - og over halvdelen af beboerne i og rundt Reykjavik, der ved krigens begyndelse talte 44.000 af landets 122.000 islændinge.

Trods krigens skygger, der mundede ud i den kolde krig og en hed NATO debat, var efterkrigstiden også vækstens epoke, ligesom Island mildest talt var præget af en høj stemning i kølvandet på den nyvundne selvstændighed. Der var med andre ord en overordnet optimisme og en pionerånd i det lille samfund, der med filmhistoriske øjne sikkert har banet vejen for den førnævnte trio, Gudmundsson, Long og Gíslason, ligesom Island blev beriget med en hel del nye biografer. Den massive forøgelse af biografsale i 40'erne - ikke blot i Reykjavik men endvidere i provinsens byer - skal nok også ses i lyset af den endnu mere massive tilstedeværelse af amerikanske soldater, der ikke blot søgte adspredelse i landets naturlige skønhed, der som bekendt ikke kun tæller bjerge og får. De byggede endvidere barakbiografer vidt og bredt, som blev overtaget efter krigen af de lokale, såsom Tripólíbíó og Hafnarbíó i Reykjavik, hvor Stjörnubíó og Austurbæjarbíó - samt lignende bygninger i sågar Isafjördur og Akranes - anslår tidens store drømme og design.

I tidens ånd lykkedes det også det nyåbnede National Teaters direktør, Gud-

laugur Rósinkranz, at realisere sin og fleres drøm om at lade internationale kræfter filme islandsk stof, på islandsk grund, med en islandsk aktiv partner. Som filmselskabet Eddas første mand og drivkraft gik han ind i tre produktioner, der skulle vise sig at give et godt fingerpeg om, hvad den islandske film skulle drejes sig om århundredet ud.

Den svenske Arne Mattsson filmatiserede *Salka Valka* (1954), efter Halldór Laxness' roman, året før Laxness modtog nobelprisen. Filmen, som Sven Nykvist fotograferede eksteriørerne til på Island, var ligesom bogen en kritisk samtidsfortælling, der i socialrealismens rammer skildrer livet og dets betingelser i en lille fiskerby. Laxness havde under sit ophold i Amerika i slutningen af 20'erne skrevet filmmanuskriptet *A Woman in Pants*, men hans forsøg inden for filmens verden i Hollywood bar ikke rigtig frugt. Og efter sin hjemkomst fra Staterne, hvor han var blevet socialist, skrev han ikke blot om sit ambivalente forhold til den amerikanske film i det særdeles kritiske essay *Kvikmyndin ameríska*, som udkom i hans ikke oversatte essaysamling *Althýdubókin* (1929), men endvidere to romaner udfra det kasserede filmmanus, *Thú vínvidur hreini* (1931) og *Fuglinn í fjörunni* (1932), der til sammen udgør *Salka Valka*.

I 60'erne lykkedes det Rósinkranz at lokke en ellers tøvende Erik Balling til at samle sit hold af teknikere hos Nordisk Film for at filmatisere Indridi G. Thorsteinssons *79 af stödinni*, der stik modsat Ballings populære danske film var en fatalistisk og mørk socialrealistisk skildring af en bondesøns forsøg på at etablere sig økonomisk og romantisk i et depraveret Reykjavik. I Danmark blev den ifølge Balling (Balling: 180) ikke levnet nogen chancer i den korte tid den gik i Alexandra. På Island, hvor hele filmen var optaget, blev *79 af stödinni* (1962, *Pigen Gogo*) til gengæld en publikumsmagnet; den var baseret på et kendt forlæg, med islandske skuespillere og ikke mindst på islandsk. Derudover bød filmen på den melankolske charmør og hovedrolleindehaver Gunnar Eyjólfsson, der debuterede i *Milli fjalls*

79 af stödinni/Pigen Gogo. Gunnar Eyjólfsson spillede den unge Ingólfur, der prøver lykken i Reykjavik med tragiske følger. Ikke mindst pga. pigen Gógó, som han forelsker sig i. Et er at hun er græsenke med en uhelbredeligt syg ægtemand på hospitalet i Danmark, noget andet og betydeligt værre er hendes forhold til en soldat fra den amerikanske base. Det moralske fordærv i Reykjavik, hvor Ingólfur ernærer sig som taxachauffør - hvilket indbefatter illegal spruthandel - bliver for meget for landmandssønnen, der vælger rødderne. Men det hele ender med et brat uheld under hans desperate kørsel på landevejen - hen mod hjemstavnen.

Den røde kappe/Rauda skikkjan

og fjöru ni år tidligere og som nu endeligt har fået sin revanche overfor det danske publikum som den hårde patriark, der katalyserer og bevidner sit familieimperiums endelige opløsning i Baltasar Kormákurs *Hafid* (2002, *Havet*).

Eddas sidste projekt blev den prætentiøse og dyre "nordic pudding" *Den røde kappe* (1967), hvor Gabriel Axel både instruerede den russiske Oleg Vidov samt svenske, danske og (i biroller) islandske skuespillere, der alle talte deres eget sprog, hvorefter filmen blev synkroniseret til de respektive sprog og fik premiere som hhv. *Den røde kappe, Den röda kappan* og *Rauda skikkjan. Den røde kappe* fandt anerkendelse og et publikum i Cannes (og USA), mens skandinaverne vendte den ryggen, og Islands anmelderne stort set kun fandt hestene, de små islændere, rosværdige.

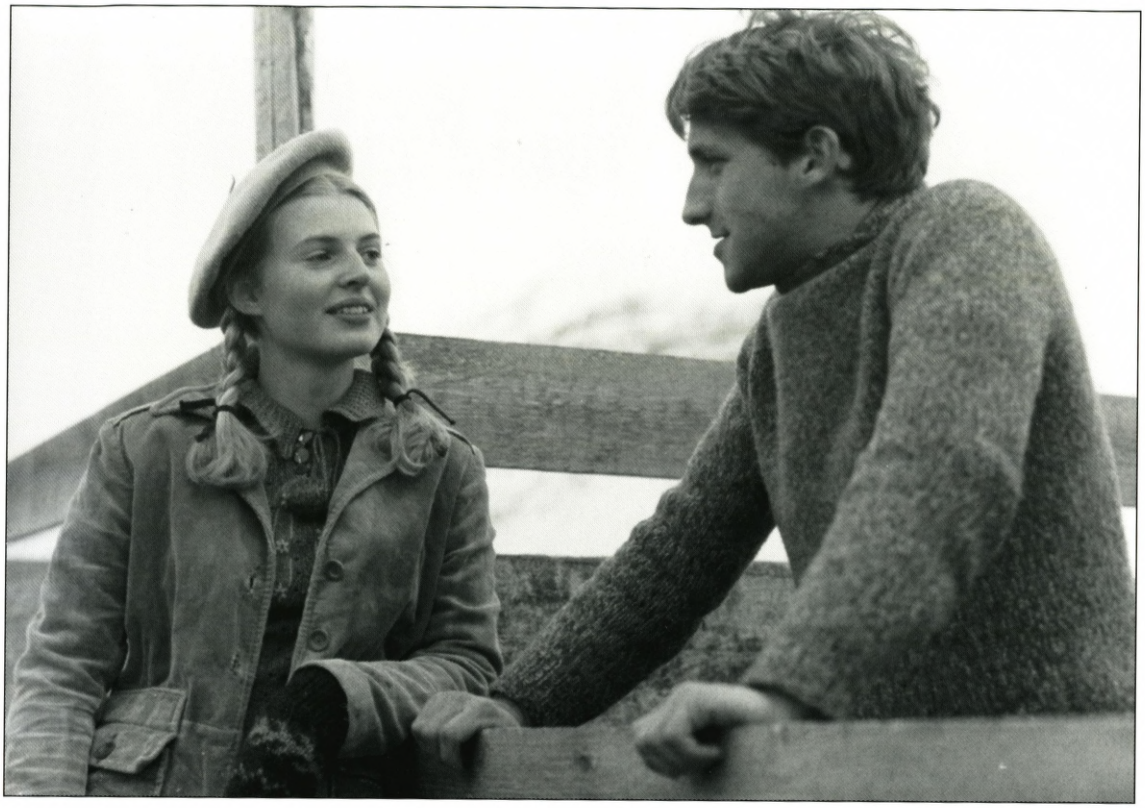
Filmen er egentlig ikke nogen vikingefilm, men nærmere en romantisk kærlighedshistorie fra det 11. århundrede, baseret på Saxos Hagbard og Signe sagn; på den ene side tilsat lidt ufrivilligt komisk splatterblod og et rullende hoved, på den anden og elitære side er der underlægningsmusikken med Per Nørgaards abrupte modernisme. Den seksuelle frigørelse satte endvidere sine tydelige spor på filmen med både den nøgne Gitte Hænning og ikke mindst saunaens legeglade, velfriserede og blonde for ikke at sige androgyne drenge, der skulle udgøre mandfolket, hvilket islændingene fandt

mere pjattet end pinligt. Så selvom Hollywoods vikinger, f.eks. Kirk Douglas i Richard Fleischers *The Vikings* (1958, *Vikingerne*) også forekom fremmede og lattervækkende i islandske øjne, var det nok mere *Den røde kappes* billeder af landets historie, der antændte drømmen om autentiske, dvs. rå og afromantiserede, vikingefilm, fortalt af sagaøens egne, der nok kendte deres fortid bedst! Det antændte i hvert fald urkræfterne i Hrafn Gunnlaugsson, der som blot 18-årig var heldig at få et sommerjob i *Den røde kappes* scenografiske afdeling under filmoptagelserne i Island. Atten år senere fik han sit internationale gennembrud med vikingefilmen *Hrafninn flýgur* (1984, *Når ravnen flyver*), der ikke blot placerede ham men hele Island på den internationale filmscene. Men først skulle der en islandsk fond og et islandsk publikum til.

IFF og panoramaet. Den islandske spillefilm eller mere konkret Islands Film Fond (IFF) var først og fremmest et resultat af, at der gennem 70'erne vendte en del unge filminstruktører hjem efter studier i Sverige, Tyskland og England, med et dirrende behov der tilsyneladende matchede befolkningens. De ville ikke nøjes med kortfilm og den tv-produktion, oprettelsen af Islands statsfjernsyn RUV i 1966 lagde grunden til. De ville lave spillefilm, og projektere Island op på lærredet i landets biografer, der var og er dominerede af Hollywood. Lysten og engagementet var helt sikkert drivkraften samt manglen på et reelt nationalt modspil til den populære amerikanske film og i hele taget et nationalt spejl, hvori landets på én gang traditionelle og spirende kultur kunne reflekteres.

En nationalt finansieret islandsk film var med andre ord også et resultat af tidens for ikke at sige århundredets patriotiske ånd. I den sammenhæng er der intet odiøst i, at drømmen om en islandsk film, der faktisk dukker op i en af de allerførste filmanmeldelser, ikke blot drejer sig om længslen efter det genkendelige, men at drømmen også handlede om at se sig selv på et internationalt lærred, for ligesom at "svare igen", finde sin egen stemme og billede i et større forum - se nationen markeret i den nye og fantastiske verden.

Og i takt med hver udenlandsk film, som Island dukkede op i, voksede behovet som et udslag af de udenlandske gengivelser af Island. Som et af de mere farverige eksempler foregik Henry Levins Jules Verne-filmatisering *Journey to the Center of the Earth* (1959, *Rejsen til Jordens indre*) med James Mason som den verdensfjerne professor og ekspeditionsleder Oliver Lindenbrook ikke blot i de fantastiske og i sin samtid lovpriste kulisser, der udgør jordens indre, men også på et lige så rekonstrueret eller rettere imaginært Island. I de islandske øjne var nok især kroen, hvor ekspeditionen - med bl.a. professor Goetaborg of Stockholm! - overnatter, ligeså usandsynlig og malplaceret som den også alt for europæiske drosche, de benytter. Værre var det med H. Bruce Hunberstones 1942-musical med den norske skøjtedanser Sonja Henie i centrum. Den hed ganske enkelt *Iceland*, om end landet og det Reykjavik, der skildres, efter sigende var ganske ukendeligt. Ifølge Eggert Thór Bernhardsson (1999: 864) omdøbte 20th Century Fox filmen til *Katina* efter henvendelse fra det officielle Island. Men filmen var allerede kendt ved sin originaltitel. I dag finder man den i fleste opslagsværker som *Iceland* - dog med den nævnte *Katina* som aka. Ikke desto mindre bør drømmen om autentisk islandsk film ikke blot ses som en reaktion



Land og synir/Land og sønner. Den unge bondesøn Einar (Sigurdrur Sigurjónsson) prøver at lokke nabogårdens skønne datter med sine Reykjavik drømme. De forelsker sig, men i sidste ende følger hun ham ikke, da han oven på sin faders død gør alvor af drømmen, sælger gården og drager mod Reykjavik.

på den dominerende, populære og glamourøse amerikanske film, men også som en reaktion på de europæere, fortrinsvis skandinaver, der skildrede Island på det store og - nok så vigtigt - dyre lærred.

Allerede to år før IFF kom på finansloven eller nærmere betegnet den 12. marts 1977 var der premiere på Reynir Oddssons *Mordsaga* (*Story of a Crime*), der både kan anskues som en forløber for den efterfølgende og regulære spillefilmproduktion; eller som det sidste kapitel og punktum for, hvad der kunne kaldes udlændingenes og pionerernes filmiske Island 1903-80 (1).

Hvor kun et fåtal af de 75 islandske spillefilm, der er lavet siden 1980, er uden for rækkevidde, har især forløberen *Mordsaga* vist sig svær at opstøve, men efter sigende var den en noget elitær skildring af en mordhistorie i et depraveret burgøjserhjem og finansieret af instruktøren. Reynir Oddsson havde især gjort sig bemærket gennem den todelte dokumentarfilm *Hernámsárin 1940-45* (dvs. Besættelsesårene 1940-45), der udgjorde hans beretning om besættelsen af Island under krigen, og havde biografpremiere hhv. 1967 og 1968, hvor delene trak et stort publikum. Efter *Mordsaga*, som ikke blev noget gennembrud for ham (eller Islands film), flyttede han til USA, hvor han efter sigende fandt tv-arbejde, så et eller andet sted falder hans pionerarbejde udenfor selve den islandske bølge, som oprettelsen af IFF afstedkom. Men det kan

sagtens ses som et meget nærliggende tegn på den drivkraft, der lurede under overfladen og hvis bølge trodsede enhver logik eller naturlov. For hvordan vi end vender og drejer det, er det svært at skjule, at selve ideen om en filmindustri i et så lille samfund forekommer på grænsen til det absurde vanvid!

I 1978 afholdes Reykjaviks første filmfestival. Blandt arrangørerne var de to senere nok så markante og prominente skikkelser, den 24-årige Fridrik Thór Fridriksson, der på daværende tidspunkt drev landets eneste filmklub, hvor han promoverede filmhistoriens klassikere og art-film, der udgjorde hele hans filmskoling, og den 30-årige Hrafn Gunnlaugsson, der efter endt uddannelse ved Dramatiska Instituten i Stockholm markerede sig gennem den unge tv-station med tv-film, såsom *Blódrautt sólarlag* (1977, dvs. Blodrød solnedgang), og den første islandske filmatisering af Halldór Laxness, kortfilmen *Lilja* (1978, efter novellen af samme navn), der fik biografpremiere på festivalen, hvor den sammen med andre islandske kortfilm blandede sig med det store udlands filmkunst.

Æresgæsten Wim Wenders blåstemplede koncentrationen af den lokale og fåtallige men øre- og iøjnefaldende talentmasse i sin afslutningstale, der på Island har givet ham betegnelsen *Islands films godfather*, og festivalen fik sat gang i den ønskede dominoeffekt: *Kvikmyndasjódur Íslands* eller IFF (der svarer til dens internationale betegnelse, Icelandic Film Fund) blev grundlagt, og det efterfølgende år kom den på finansloven.

Den islandske bølge. Den unge fond fik hvad man regnede med at én film ville koste, hvorefter summen skulle deles på tre. De små 350.000 kr. det blev til (omregnet til danske kr. anno 2000, ligesom efterfølgende beløb) blev en længe ventet opbakning til de ivrige filmskabere, om end mere moralsk end økonomisk. En af forudsætningerne for den islandske spillefilm blev derfor, at publikum betalte det dobbelte for at se en islandsk film i forhold til en udenlandsk. Ikke desto mindre blev både Ágúst Gudmundssons *Land og synir* og den næsten samtidige Hrafn Gunnlaugssons *Ódal fedranna* (1980, *Father's Estate*) sensationelle publikumsmagneter.

Omtrent 110.000 islændinge købte billet til Gudmundssons filmatisering af Indridi G. Thorsteinssons socialrealistiske skildring af generationskløften og opløsningen i 30'ernes landbrug, mens Gunnlaugsson behandlede det samme emne noget mere politisk og kontroversielt i sit samtidskritiske portræt af landmanden som stavnsbundet af sin egen kooperative bevægelse. Sammen med den ligeledes populære men noget amatøragtige familiefilm *Veidiferdin* (1980, *The Fishingtrip*), blev grundlaget lagt for en optimisme og et gåpåmod, der stadigvæk forekommer temmelig vanvittig. I løbet af firserne blev der produceret 27 film, hvoraf flere og flere gav underskud, om end de vanvittige publikumstal først aftog op under midten af firserne, hvor nyhedsattraktionen var udtømt. Men inden da taler vi om fem år, hvor filmene med ganske få undtagelser trak 30-40% af den totale befolkning i biografen, og således udgjorde *kvikmyndavorid* (filmforåret), som den islandske bølge, der sprudlede af optimisme, vitalitet og regulært gåpåmod, kaldes på Island. Den elektroniske registrering af billetsalget begyndte først i 1995, så tallene indtil da er dem, biografer og især producenter har oplyst (til bl.a. Peter Cowies *Icelandic Films 1980-2000*), og selvom disse næppe

er nøjagtige, så ændrer hverken en mindre eller større fejlmargen ved billedet af islændingene som et sultent publikum der stormede biograferne, hver gang der var en islandsk titel på plakaten.

Af 80'ernes 27 titler - hvoraf de 20 blev lavet under bølgen fra 1980 til og med 1985 - var der 3 vikingefilm, 2 thrillere, 1 børnefilm og 9 komedier, mens resten fordeler sig mellem eksistentielle, politiske og hverdagsagtige dramaer, ofte inspireret af samtidens og halvfjerdsernes europæiske, især skandinaviske, socialrealisme, der med nutidens øjne forekommer lidt for bekymret, moralistisk og belærende, især i sin således lidt patroniserende loyalitet med den jævne mand. Modsat *Land og synir* hvor Reykjavik er drømmen og målet for den unge, men aldrig vises i filmen, præsenteres byen generelt som den økonomisk og politisk gennemkorrumperede højborg, der skalter og valter med det hårdt arbejdende folk og ikke mindst deres land, selvstændighed og fremtid. F.eks. i *Ódal fedranna* eller de mere venstredrejede, såsom Thorsteinn Jónssons førnævnte Laxness-filmatisering *Atómstödin* og Thráinn Bertelssons *Skammdegi* (1985, *Deep Winter*).

80'ernes instrukører. Bølgen blev først og fremmest markeret af Ágúst Gudmundsson (f. 1947) og Hrafn Gunnlaugsson (f. 1948). Ágúst Gudmundsson lavede fire film 1980-84. Efter at have mistet gevinsten fra *Land og synir*, der blot kostede små 500.000 kr., i sit forholdsvis dyre men knap så vellykkede vikingeprojekt *Útlaginn* (1981, *Outlaw, The Saga of Gísli*), lavede Ágúst Gudmundsson Islands hidtil største blockbuster, musikkomedien *Med allt á hreinu* (1982, *On Top*), der efter sigende blev set af 50% af de dengang 240.000 islændinge. Det populære poporkester Studmenn, som filmen tog udgangspunkt i, prøvede at følge op på succesen uden at matche Gudmundssons veldrejede publikumsmagnet med *Hvítir Mávar* (1985, *Cool Jazz and Coconuts*), instrueret af multimedieorkesterets pianist Jakob Magnússon. Oven på samtidssatiren *Gullsandur* (1984, *Gyldent sand*) instruerede Ágúst Gudmundsson bl.a. den tyskproducerede tv-serie *Nonni und Manni* 1987, seks dele), der bygger på en af Jón Sveinssons utallige børnebøger, for så først igen at dukke op på det hvide lærred med den co-producerede filmatisering af den færøske William Heinesens novelle "Her skal danses", *Dansinn* (1998, *The Dance*), efterfulgt af *Mávahlátur* (2001, *The Seagull's Laughter*). Begge er klassiske periodefilm, hvoraf den første naturligvis foregår på Færøerne - men på islandsk - i begyndelsen af forrige århundredet, imens den anden, der baseret på Kristín Marja Baldurdóttirs roman, er en universel lille historie om kvindekamp og snilde før feminismen, er henlagt til efterkrigstidens Reykjavik

Efter *Ódal fedranna* skildrede Hrafn Gunnlaugsson en eksistentiel krise i *Okkar á milli - Í hita og thunga dagsins* (1982, *Inter Nos*), før han helligede sig vikingefilmene, hans passion siden barndommen, som *Hin helgu vé* (1993, Den hellige høj) skildrede, året før den senere aktuelle Fridrik Thór Fridriksson indrammede sine fortællingers rødder og inspiration i barndommens *Bíódagar*. Derudover prægede den tidligere dokumentarist Thorsteinn Jónsson (f. 1946) også miljøet med en opvækstfilm, den konsekvent asketiske filmatisering af Pétur Gunnarssons *Punktur punktur komma, strik* (1981, *Dot Dot Comma Dash*), der ligesom *Atómstödin* foregår i efterkrigstiden, hvor både de unge mennesker og den unge

nation står over for svære valg, alt imens frihed og selvstændighed svæver i luften.

Ellers var 80'erne præget af knap så profilerede instruktører, såsom Egill Edvardsson, der forsøgte en mere international *production value* uden synderligt held i samtidsthrilleren *Húsid* (1983, *Huset*), og den hyperaktive Thráinn Bertelsson (1944), der udover sit eneste drama *Skammdegi* og børnefilmen *Jón Oddur og Jón Bjarni* (1981, *The Twins*), lavede de populære folkekomedier om gavtyvene Thór og Danni, der forsøger at sno sig til succes i hhv. *Nýtt líf* (1983, *New Life*), *Dalalíf* (1984, *Pastoral Life*) og *Löggulíf* (1985, *A Policemans Life*). Filmene, der samlet kaldes Nyt Liv-serien, ligesom hans selskab hed Nýtt Líf, var i alle henseender billige, hvorimod hans *Magnús* (1989, *Magnus*) vidnede om en mere voksen og knap så plat variant af den skæve humor, som han blandede med eksistentielle spørgsmål i en fuldendt og veldrejet ramme. Med *Magnús* blev den populære humorist og mediemand Bertelsson endelig internationalt bemærket, især med to Felix-nomineringer for bedste manus og film, men efter den knap så vellykkede metakomedie *Einkalíf* (1995, *Private Life*) valgte han at trække sig fra filmbranchen for at lave noget "ærligt arbejde blandt dødelige", sådan som han noterer det i sit cv.

Det nyetablerede filmmiljø bestod med andre ord af en håndfuld instruktører, der groft sagt er født under og især lige efter krigen samt uddannet udenlands i slutningen af tresserne eller de tidlige 70'ere, under de (ofte anti-amerikanske) efterdønninger fra sommeren 1968. Hvis man undrer sig over fraværet af film, der tager udgangspunkt i det ellers før så kontroversielle forhold til magthavernes Danmark, så ligger i hvert fald en del af forklaringen her. Instruktørerne er ganske enkelt børn af et andet kultursammenstød, hvori den moderne, især amerikanske, populærkultur udfordrede den traditionelle islandske. Således er de vokset op, mens de nye strømninger væltede ind over det lille samfund, der på alle leder og kanter gennemgik den hastige udvikling og grundlæggende forandring, der oven i købet fik en ekstra økonomisk indsprøjtning gennem Marshallplanen og efterkrigstidens generelle vækst, imens den amerikanske militærbases tilstedeværelse gav populærkulturens massive indmarch i Island et gevaldigt skub.

Eksempelvis havde basen egen radio- og ikke mindst tv-station, hvis signal hovedstaden modtog 11 år før oprettelsen af det islandske RUV i 1966, og som først blev kodet fra begyndelsen af 70'erne. En i alle henseender dominerende amerikansk tilstedeværelse, der delte nationen i to: Dem der nød den amerikanske populærkultur og måske især den velstand, som basens tilstedeværelse også bidrog med, og så dem der for intet i verden ville sætte landets unge selvstændighed og suverænitet på spil, for ikke at tale om kulturen og især sproget. At de første talefilm var uden tekster vakte i sin tid harme og debat, men intet i forhold til basens utekstede og populære signal, der i sen 60'erne fik unge og evt. langhårede islændinge til at bruge tidens anti imperialistiske terminologi og kalde amerikaniseringen en kolonisering af underbevidstheden.

Men 80'erne bestod ikke kun af land og sønner, men blev i allerhøjeste grad også markeret af den unge nations ligeså ivrige døtre. Kunne man uden spekulation eller en påtaget og naiv idealisme konstatere, at en præsident er en præsident og en instruktør en instruktør, ville verden sikkert se anderledes ud, for det udgør stadigvæk

en sensationel milepæl, at Island i 1980 - som den første nation i verden - fik en folkevalgt kvindelig præsident, Vigdís Finnbogadóttir. Og selvom *Land og synir*, den nye filmfond og bølge, også gav internationalt ekko, er det intet i forhold til den verdensnyhed præsidentvalget var. I de tidlige 80'eres filmbølge var der også en del kvindelige instruktører, hvad man også bemærkede. Ikke mindst fordi det var et særsyn, sågar i de nordiske lande.

Af 80'ernes 15 instruktører var 5 kvinder. Udover Róska (Ragnhildur Gísladóttir, 1940-1996), der i samarbejde med partneren Manrico Pavelettoni lavede deres eneste spillefilm *Sóley* (1982), ligesom teaterinstruktøren og teaterdirektøren Thórhildur Thórleifsdóttir (f. 1945) kun instruerede den populære satire *Stella í orlofi* (1986, *The Icelandic Shock Station*) med manus af den senere så aktive instruktør Gudný Halldórsdóttir, bød de tidlige 80'ere på debuter af Kristín Pálsdóttir (f. 1948), *Skilabod til Söndru* (1983, *Message to Sandra*) og ikke mindst Kristín Jóhannesdóttir (f. 1948), hvis *Á hjara veraldar* (1983, *Rainbow's End*) udgør landets mest eksperimenterende og formalistiske forsøg, både i det hele taget men også indenfor det dominerende land og by tema. Hun fulgte debuten op med *Svo á jördu sem á himni* (1992, *As in Heaven*), et helstøbt kunstværk, der gennem en leg mellem epoker kædet sammen af en pige, der i 30'erne oplever og gennemlever en tragedie fra det 14. århundrede ved kysten, blev velfortjent bedre modtaget, både i Island og ikke mindst Frankrig, der lagde det økonomiske fundament for filmen, som både tematisk og formalistisk adskiller sig fra den øvrige islandske film.

Ravnen flyver. Var det Dreyer-inspirerede og elitære projekt *Á hjara veraldar*, svært at kapere for publikum, provokerede den dog ikke i samme grad som Hrafn Gunnlaugssons kontroversielle *Okkar á Milli - Í hita og thunga dagsins* eller *Inter Nos* havde gjort året før. Den ramte op til flere ømme punkter i et bornert Island, der ikke var vant til jazzede og punkede versioner af nationalsangen og børnesange eller - og værre endnu! - islandsk nøgenhed! I eksplicitte, tilbagevendende og påtrængende skud fra hovedpersonens point of view blev hans seksuelle tvangstanker og fantasier også tilskuerens. Endnu en gang, men langt fra sidste, antændte Gunnlaugsson de islandske sind. Solgte Ágúst Gudmundsson flere billetter end Hrafn Gunnlaugsson, skabte sidstnævnte de store overskrifter. Det var dog ikke den på Island ofte skandaleprægede og kontroversielle filmkarriere, der blev hans nøgle til et større publikum og større produktioner, men hans første og banebrydende vikingefilm, der sprængte realismens rammer, så det gav internationalt ekko.

Hrafninn flýgur virkede uigenkaldeligt rå og ekspressiv modsat først og fremmest *Den røde kappes* friserede blonde drenge men også i forhold til Ágúst Gudmundssons *Útlaginn*, en lidt anonym, asketisk og næsten bogstavelig filmatisering af sagaen. På trods af svensk kapital fra hans gennem årene faste partner, producenten Bo Jonsson, hans Viking Film AB og derigennem det svenske filmakademi, der således banede hans vej til dets pris Guldbaggen, var der stadigvæk tale om meget små produktionsmidler, der hos Hrafn faldt i hak med hans rå, ekspressive og kontante stil, der et eller andet sted gør sig bedre i hans "northerns", som vikingefilmene er blevet kaldt, end i samtidsfilmene.

Historien om Gestur, der i *Hrafninn flý-*

Hrafninn flygur/Når ravnen flyver. Hrafn Gunnlaugssons store gennembrud blev også Islands internationalt mest bemærkede film i 80'erne.

gur ankommer til Island for at hævne sine forældre og spiller de to ansvarlige familier ud mod hinanden, er blevet set som Gunnlaugssons islandske svar på Kurosawas *Yojimbo* (1961, *Livvagten*) og Sergio Leones *Per un pugno di dollari* (1964, *En nævefuld dollars*), men også blot bemærket for sin ekspressive brutalitet. Således lever også hans efterfølgende film, *Í skugga hrafnsins* (1988, *I ravnens skygge*), *Hvíti víkingurinn* (1991, *Den hvide viking* - også en 4x 60 min. tv-serie) og middelalderdramaet *Myrkrahöfdinginn* (1999: *Flames of Paradise* aka *Witchcraft* - vist på svensk tv som 4 x 60 min. serie under titlen *Mörkets fyrste*), både i kunstens sfære og den mere populære. De ses på festivaler og i arthouses som en sand auteurs værker, alt imens de også har et publikum, der blot finder dem blandt excentriske kampsportsfilm og anden ofte kultdyrket exploitation. *Hrafninn flýgur* eksisterer derfor også i en amerikansk version med titlen *Revenge of the Barbarians*. Hvorvidt denne, som det er hævdet, er omklippet og hvorvidt der eksisterer et videocover, hvor instruktøren sågar er blevet omdøbt til Raven Gun, kan jeg dog ikke afgøre. Men i Sverige blev kommentaren "Thungur hnífur" (tung kniv) - en af filmens coole fraser, der minder én om, at sagaernes helte kunne udduellere Clint Eastwood i one-liners - både udbredt og dyrket i kølvandet på filmens svenske pris og succes, der endvidere har givet Gunnlaugsson forskellige opgaver for

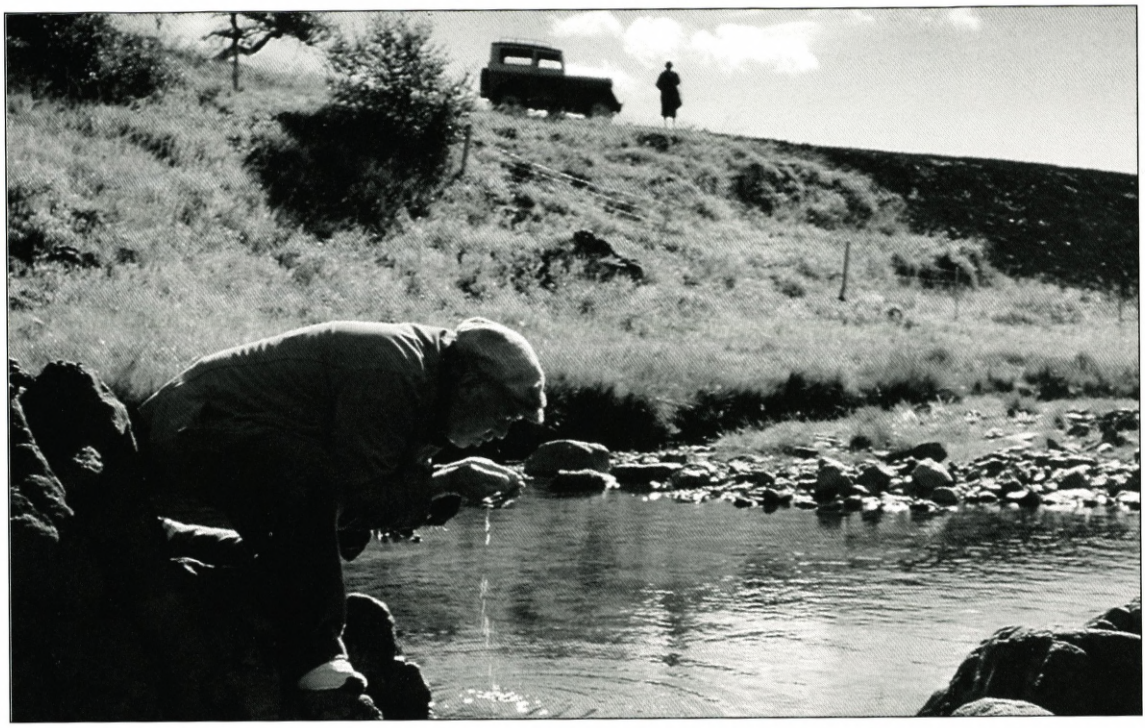
Sveriges Televisions (STV) dramaafdeling.

Hrafn Gunnlaugssons produktioner har gennem årene, og især efter at han fik Guldbaggen for *Hrafninn flýgur*, fået både større midler og videre rammer, men han er stadigvæk ekspressiv, i nogles øjne ekstremt, i andres blot autentisk. Selvom han med de større produktioner har mistet noget af det enkle og nok derfor effektive i *Hrafninn flýgur*, er det stadigvæk den brede og grove pensel, der udgør hans grundlæggende træk, ligesom det fortsat er den utæmmede og voldsomme urkraft, der driver Hrafn Gunnlaugsson. Trods Ari Kristinssons nænsomme fotografering og renæssanceinspirerede filtersætning er der samme kontanthed over hans seneste film, den i alle henseende storslåede *Myrkrahöfdinginn*, som paradoksalt nok er produceret af hans tidligere filmrival, Fridrik Thór Fridriksson og dennes Icelandic Film Corporation (IFC). En co produktion der endvidere hviler på Bo Johanssons Viking Film samt IFCs netværk af co-producenter i Nordeuropa, der i denne her sammenhæng tæller Peter Rommel Productions i Tyskland, Filmhuset i Norge, og ellers har været tæt forbundet med Lars von Triers og (her nok især) Peter Aalbæk Jensens Zentropa Entertainments.

Zentropas datterselskab Balboa producerede således Simon Stahos *Vildspor* (1998) i samarbejde med IFC på Island, hvor filmens broderpart er skudt, ligesom Hal Harley oven på en spinkel idé fra Fridrik i Cannes 1998 instruerede sin *No Such Thing (aka Monsters)* fra 2001 delvist på Island, hvor hans Possible Films indgik i et tæt samarbejde med IFC under American Zoetrope med Francis Ford Coppola som executive producer.

Som i tilfældet med *Myrkrahöfdinginn* benyttes netværket ikke blot til egne film og produktioner, men også af Islands øvrige. 90'erne blev det årti, hvor Fridrikssons IFC udover sit internationale virke var involveret i den ene eller anden grad i omtrent halvdelen af landets 31 spillefilm - samt nogle dokumentarfilm og kortfilm - og hvor 5 af de 7 spillefilm, der havde premiere i det hidtil mest produktive år 1995, var relateret til IFC. 90'erne viste sig i høj grad og i mange henseende som Fridrik Thór Fridrikssons årti, men om end filmmagerens grænser er flydende, er Fridriksson først og fremmest og mest bemærket som instruktør. Og det var med hans Oscar-nominering, at hans internationale virke for alvor tog fart og spredte sig som ringe i vandet til Islands anden filmbølge - den internationale.

Naturens børn og Oscar. Hvordan det end vendes og drejes, er det svært at beskrive den islandske film, dens industri og historie som andet end marginal på det filmiske verdenskort. Derfor var det et uventet særsyn - og en regulær sensation i Island - da *Börn náttúrunnar* blev oscar-nomineret. I en stilfærdig tone - og uden nogen dialog i filmens første kvarter - møder vi i *Börn náttúrunnar* den gamle og ensomme bonde Thórgeir, der bryder op, lukker og slukker efter årets høst, for at drage mod Reykjavik, hvor datteren og hendes familie bor i en af byens utallige blokke. Men der er på ingen måde plads til den gamle og hans livsrytme i den moderne families hektiske liv og han ender på et plejehjem; tilsidesat, parkeret, af vejen. Her møder han sin ungdoms flamme Stella, der gerne vil gense og opleve barndomsegnen en sidste gang. En forårsnat stikker de af. I en stjålen jeep og med politiet i hælene søger de friheden og rødderne; via naturen og dens magi, som da politiet på nogle få hundrede meters afstand forundret ser de undslupne pensionister og deres jeep



Börn náttúrunnar/Naturens børn

opløses - blive ét med naturen! - finder de ro ved hjemstavnen og forlader vores verden; Thórgeir begraver sin elskede, og tager de sidste skridt mod det endelige med hjælp fra Bruno Ganz, der gentager sine rolle som engel fra Wim Wenders' *Der Himmel über Berlin* (1987, *Himlen over Berlin*).

Således er *Börn náttúrunnar* i grunden en lille og varm film på 80 minutter, med en meget sparsom dialog og blot ca. 300 kameraindstillinger (modsat f.eks. *Djöflaeyjans* 900 på 100 min., der udgør dens modpol i Fridrikssons produktion). Den kan ses som en roadmovie med gamle rebeller, en kærlighedshistorie, eller som en stille og poetisk filmet påmindelse om at livets mål og værdier ikke nødvendigvis ligger i eller opnås via den moderne hverdags hektiske liv. Et eller andet sted er historien om alderdom, kærlighed og rød-

dernes betydning ganske universel, hvad der sikkert tiltrak det internationale publikum. Den forførte i hvert fald det i alle henseende aldrende amerikanske filmakademi, der i slutningen af 80'erne ikke blot ærede Danmark og især Gabriel Axel og Bille August med Oscars i 1987 og 1988 til *Babettes Gæstebud* og *Pelle Erobreren* (begge 1987), men også derigennem bevidnede, at de storslåede skandinaviske landskaber, som Sjöström og Stiller bragte til det internationale lærred i stumfilmens gyldne æra, stadigvæk var Skandinaviens blikfang. Det forekommer i hvert fald sandsynligt, at det islandske og mytologiske landskab, som Fridrik Thór Fridriksson og hans fotograf Ari Kristinsson indfangede i nænsomme og enkle kompositioner - dvs. uden store armbevægelser og dyrt udstyr - havde sin andel i akademiets motivering for at nominere filmen i 1992.

Rokk i Reykjavik. Björk som 16-årig forsanger i Tappi Tíkarrass og filmens blikfang på plakat og videocover

Imens landets anden markante og særdeles aparte skikkelse, Sugarcubes frontfigur Björk (Gudmundsdóttir), havde begejstret et internationalt publikum og ligeledes presse, vakte det en ligeså stor forundring i Island, at den trods alt lille filmindustris outsider af alle skulle til Los Angeles, der ikke blot inviterede den islandske film til den internationale scene, men ligefrem Hollywoods stjernespækkede verdenskort. Der blev ganske ekstraordinært bevilligede ekstra penge fra statskassen til markedsføring af Börn náttúrunnar. Sigurjón Sighvatsson, der havde produceret Lárus Ymir Óskarssons Ryd (1990, Rust), men først og fremmest var og er et internationalt navn som bl.a. David Lynch producent i Propaganda Films, fik til opgave at skabe den opmærksomhed den i amerikanske øjne fuldstændigt fremmede film skulle bruge. Instruktøren Egill Edvardsson interviewede forskellige involverede og registrerede begivenhederne før, under og efter ceremonien i (tv-)dokumentarfilmen med den malende titel Sveitarpiltsins draumur (1992, dvs. Bondeknægtens drøm). Titlen, der både ridser stemningen og kontrasten mellem mikro-civilisationen og massekulturens populære mekka op, betegner også den lokale version af The Mamas and the Papas populære hit, California Dreaming fra 1966, der i den islandske version indleder og binder filmen sammen.

I begivenhedernes lykkelige rus slutter den roadmovie-inspirerede dokumentar af med, at bl.a. den amerikanske uafhængige producent Jim Stark opremser fordelene ved, at Fridriksson ikke vandt og således blev bundet af Hollywood. Havde hans film kaldt børnene hjem til naturen, skulle Hollywoods populære industri ikke kalde filmen hjem. Manuskriptet om pensionister på flugt, som først fandt opbakning i IFF efter to år med to afslag, blev grundlaget for Fridrik Thór Fridrikssons videre virke og position. *Börn náttúrunnar* nåede efterfølgende fjernere egne, og banede flere veje end nogen islandsk film før den. Men akademiet har næppe vidst, at de med nomineringen af Fridrikssons lowbudget roadmovie opgraderede den islandske filmindustris absolut grimmeste ælling til nordisk svane.

Rokket ved Reykajvik. Da den islandske bølge indtraf og stod på sit højeste, stod

den lidt yngre og autodidakte filmmager Fridrik Thór Fridriksson (f. 1954) på sidelinien, hvor han havde knyttet tætte bånd til den lokale avantgarde, eller mere præcist fluxusbevæglsen, der langt om længe var nået til Island. Pga. Reykjaviks størrelse tiltrak den lille bevægelse, der blandede mange medier og talenter, sig opmærksomhed ved happenings og lignende arrangementer i hovedstaden, der ellers var og er lige som Europas øvrige hovedstader præget af en elite, et etableret kulturmiljø af kunstnere og forfattere, teater- og nu filmfolk. Således lagde Fridriksson ud med en bogstavelig filmatisering af *Brennu Njáls Saga* (*Njals Saga*, 1980), hvori publikum, der ikke rigtig var klar over, hvad der ventede dem i Háskólabíó (landets største biograf med 976 pladser) så en hånd bladre gennem nationalklenodiet, der ved værkets klimaks går i brand! En kulturel chokterapi på tyve minutter, som ikke alle tilgav ham lige let. Den fulgte han op på med bl.a. den kontroversielle dokumentarfilm *Rokk i Reykjavík* 1982, hvor en blot 16-årig og allerede aparte Björk optræder blandt punkrock- og new waveorkestre, der bevæger sig i byens skumle kroge og taler åbent om før så tabuprægede emner som rusmidler. En film der indrammede ungdommens Reykjavik og som blev set af 20.000 hovedsageligt unge, der for første gang så sig portrætteret og markeret på det store lærred, små ti år før end denne generation selv satte sig i instruktørstolen.

Fridriksson har ligesom 90'ernes "unge og vilde" instruktører en tæt kontakt til rockmiljøet, hvis musik altid har blandet sig med underlægningsmusikken i hans spillefilm. Det sidste islandske skud på den internationale musikscene er kvartetten Sigur Rós, der bl.a. har leveret musikken til Ólafur Sveinssons dokumentarfilm *Hlemmur* (2002) om Reykjaviks busterminal, der også spillede en central rolle for punkerne i *Rokk í Reykjavík*. Sigur Rós satte deres signifikante præg på Fridrikssons *Englar alheimsins* (2000, *Universets engle*), hvor de arbejdede sammen med hans faste komponist Hilmar Örn Hilmarsson. Har man lyttet til Hilmarsson i 90'ernes film, er det svært ikke at tro, at Sigur Rós her mødte sin primære inspirationskilde eller ligefrem mentor. Efter at Hilmarsson fik den europæiske Felix for musikken i *Börn náttúrunnar*, der i flydende forløb blander islandske kirke- og folketraditioner med den senromantik, der både udgør Hilmarssons og den mere klassiske filmmusiks hjørnesten, har han arbejdet vidt og bredt, men hovedsageligt i Skandinavien og altid med Island som base. I dansk film har en hel del hørt hans toner i eksempelvis Henning Carlsens *Pan* (1995) eller Susanne Biers *Sekten* (1997), noget færre i Simon Stahos *Vildspor* og Aage Rais' *På fremmed mark* (2000) og enkelte i Peter Thorsboes *Krystalbarnet* (1996).

Af andre islandske filmarbejdere, der har gjort sig bemærket, skal også Tómas Gíslason (f. 1961) nævnes. Han er født i Danmark, hvor han er mest bemærket for sit arbejde som klipper for Lars von Trier og for sin dokumentarfilm *Den Højeste Straf* (2001), men han er stadigvæk islandsk statsborger (som søn af Gísli Jakobsson) og har tæt kontakt til Island og landets filmmiljø. Han klippede således Fridrikssons spillefilmdebut *Skytturnar*, og det var ham, der bragte filmens klippeassistent Valdís Óskarsdóttir med tilbage til København, hvor hun ligesom en del af branchens øvrige filmteknikere blev uddannet ved filmskolen. Udover Søren Kragh-Jacobsens *Mifunes sidste sang* (1999) og *Skagerrak* (2003) har hun bl.a.

stået for Thomas Vinterbergs tre spillefilm. Hun debuterede på Ásdís Thoroddsens *Ingaló* i 1992, hvorefter hun har vekslet mellem danske og islandske eller blot bemærkelsesværdige film. Hun blev for nylig manuskriptrådgiver i den nye Kvikmyndastöd Islands (The Icelandic Film Centre), som IFF blev omorganiseret til i april i år, og har senest klippet *Hafid*.

Professionalisme - internationalisering. Modsat de tidlige 80'ere var der ved 90'ernes begyndelse en betydeligt bredere vifte af ambitiøse fagfolk, såsom Valdís Óskarsdóttir og Hilmar Örn Hilmarsson, der kom i kølvandet på den første og tiltrækkende bølge, der endvidere både efterlod teknikere og skuespillere med filmerfaring i miljøet.

Det ses selvfølgelig først og fremmest, fordi filmene ganske enkelt blev teknisk bedre, mere afrundede og overvejede, både som kunst- og håndværk. Af samme årsager ser de værste eksempler fra 90'erne til gengæld endnu værre ud. Hvor Gudný Halldórsdóttir (f. 1954) f.eks. debuterede med *Kristnihald undir jökli* (1989, *Under gletcheren*), en filmatisering af faderen Halldór Laxness' 1968 roman (på dansk: *Kristenliv ved jøkelen*), og siden instruerede den vellykkede skandinaviske periodefilm *Ungfrúin góda og húsid* (1999, *Husets ære*), en loyal fortolkning af den lidt atypiske Laxness-novelle ("Den gode frøken og huset") med Ghita Nørby, er hendes venstrehåndsarbejde i *Karlakórinn Hekla* (1992, *Herrekoret Hekla*) og især *Stella í frambodi* (2002, *Stella runs for Office*) på ingen måde typisk for tidens eller hendes professionelle håndelag. Således antyder *Stuttur Frakki* (1993, *Behind Schedule*) heller ingen af de evner, Gísli Snær Erlingsson lagde for dagen i de internationalt anerkendte børnefilm *Benjamín dúa* (1995, *Benjamin Due*) og især *Íkingút* (2000, *Ikingut*). Debutfilmen var en folkekomedie, lidt af en efternøler fra 80'erne, hvor det var tilstrækkeligt med naivt gåpåmod. Dengang kunne ujævne sekvenser med overdreven dvælen ved et mere eller mindre interessant motiv og f.eks. tidens generelle sjuskede lyddesign opvejes af det nærvær, der skabes eller indfanges i den asketiske form. I de bedste eksempler udmønter det sig i en forsigtig og grundlæggende smuk poetisk realisme som i *Land og synir*, der pudsigt nok har tålt tidens tand betydeligt bedre end så mange af samtidens øvrige, og som udgjorde et værdigt startskud.

Omvendt lykkedes det sjældent i 80'erne at få de begrænsede pengemidler og erfaringer til at ligne større internationale produktioner, hvad både Egill Edvardssons thriller *Húsid* og Thorsteinn Jónssons *Atómstödin* bevidnede og især sidstnævnte erfarede dyrt. *Atómstödin* nåede vidt omkring, først og fremmest til Cannes, og var omgivet af en regulær optimisme men også ganske store forventninger om international succes. Hvor svært det end må have været for instruktøren og de andre investorer at acceptere, at islandsk film ikke umiddelbart fandt et kommercielt baseret publikum udenlands, når det nu gik så godt der hjemme, kan man kun gisne om. *Atómstödin* solgte 70.000 billetter i Island, men de i islandske øjne massive investeringer, den havde krævet, skulle hentes i udlandet, hvor den internationale opmærksomhed og omtale, den trods alt fik, ikke var nok for banken, der smækkede låget i. De næste ti år brugte instruktøren Thorsteinn Jónsson bl.a. på at komme af med den gæld, boet efterlod ham. Hvor Edvardsson realiserede sin drøm om en international storfilm med den stort anlagte co-produktion, kostu-

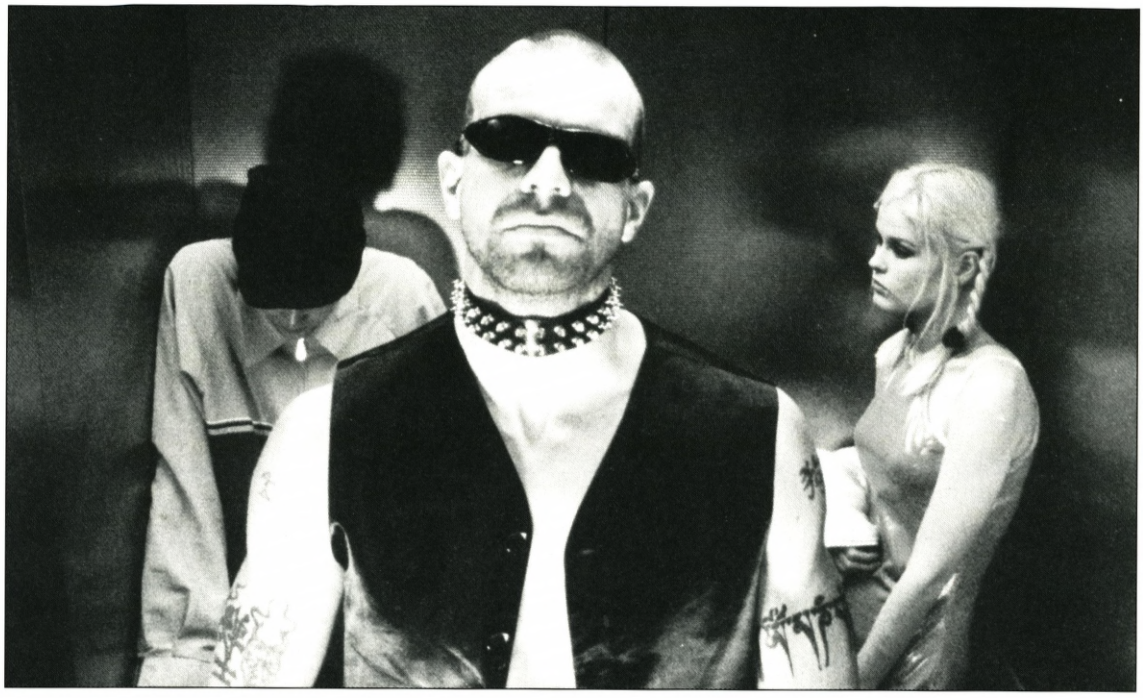
medramaet *Agnes* (1995), om den sidste kvinde der blev henrettet i Island 1830, indrammede Jónsson lidt mere ydmygt det hektiske familieliv i den vellykkede børnefilm *Skýjahöllin* (1994, *The Sky Palads*), der ligesom de ovennævnte og Ari Kristinssons anden børnefilm *Stikkfrí* (1997, Count me Out) - vist på DR som *Ælle bælle ni ti ... du slap fri* - fik kommerciel europæisk distribution og markerede Island som en del af den stolte skandinaviske børnefilmtradition.

90'erne blev i det hele taget årtiet, hvor en bredere vifte af landets film fandt et internationalt publikum end før, selvom de især huskes for Fridriksson. Hvor den islandske 80'er-film internationalt set bestod af vikinger og levede i ravnens skygge, så at sige, kastede den glamourøse Oscar lys over 90'ernes og naturens børn. Efter de tunge slut-80'ere med meget få islandske premierer lysnede det med andre ord op, og 1992 blev i mange henseende et skelsættende år. For udover den så ofte omtalte nominering - der har haft større betydning og konsekvens end så mange af akademiets statuetter - bød 1992 på hele seks islandske premierer, hvoraf tre var bemærkelsesværdige debuter.

90'ernes instruktører. I 1992 gav først og fremmest Ásdís Thoroddsens *Ingaló* landets realisme et nyt og mere lige på ansigt, der i hendes anden *Draumadísir* (1996, *Dreamhunters*) fik erstattet de lidt nedstemte gråtoner med en velintegreret humor, der kombineret med den humanistiske livsanskuelse og trofaste sympati med hovedpersonerne, leder tankerne hen på Fridrikssons produktion. Men hvor hans generelt stilfærdige enere ligger tættere op ad Kaurismäkis, falder Ásdís Thoroddsens snakkesaglige og initiativrige hovedpersoner bedre i hak med det øvrige Skandinavien og ikke mindst Ken Loach og Mike Leighs England, mens et fællestræk for dem alle er, at de har afskrevet det moralske og belærende fra især 70'erne men også 80'ernes socialrealisme, uden at den sociale indignation mangler.

De to andre 1992-debutanter var Júlíus Kemp og Óskar Jónsson, der med deres rablende og sorte Reykjavik-film, hhv. *Veggfódur* (*Wallpaper*) og *Sódóma Reykjavík* (*Remote Control*), tog forskud på en bølge film af unge stil- og genrebevidste instruktører, der præget af en postmoderne fandenivoldskhed skildrede Reykjavik gennem byens underverdener og skumle kroge med skæve eksistenser og outsidere. Udover Júlíus Kemp (f. 1967) og Óskar Jónasson (f. 1963), instruerede Jóhann Sigmarsson (f. 1969) *Ein stór fjölskylda* (1995, *One Family*) og *Óskabörn Thjódarinnar* (2000, *Plan B - Report*), Ragnar Bragason (f. 1971) *Fíaskó* (2000, *Fiasko*) og den lidt ældre Hilmar Oddsson (f. 1957) *Sporlaust* (1998, *No Trace*).

Jón Tryggvasons *Nei, er ekkert svar* (1995, *No is No Answer*) hører egentlig også til denne gruppe, men falder samtidig udenfor. Ligesom Hilmar Oddsson var debuteret i 80'erne med *Eins og skepnan deyr* (1986, *The Beast*) og tilhører 80'er-instruktørernes yngre gruppe - såsom Halldórsdóttir, Thoroddsen og Fridriksson - debuterede Tryggvason (f. 1958) allerede i 1988 med *Foxtrot*, en thriller i roadmoviens rammer og ikke mindst et klimaksjagende tempo. *Nei, er ekkert svar* fulgte *Foxtrots* tempo og trak tilskueren gennem en sorthvid og generelt håndholdt pasticheagtig Tarantino-underverden i Reykjavik, som både ører og øjne havde svært ved at tyde. Om noget bekræftede den, at *Foxtrot* - der stik modsat *Nei, er ekkert svar* både havde publikumstække og en teknisk professionel



Blossi 810551

ramme - i grunden var drømmen om at lave amerikansk film på islandsk.

Ligesom Tryggvason brugte også Júlíus Kemp roadmoviens form i sin anden film, *Blossi 810551* (1997), der sendte to rodløse teenagere gennem det islandske landskab, hvor de uden mål, men med stjålet kreditkort og ligeledes firehjulstrækker, racer rundt på flugt fra narkogangstere. Siden *Blossi 810551* har Kemp produceret Robert I. Douglas' populære lowbudget film *Islenski draumurinn* (2000, *Den islandske drøm*) og *Madur eins og ég* (2002, *A man like me*) via sit selskab The Icelandic Filmcompany, imens den også særdeles aktive performer og komiker Óskar Jónasson skiftede fokus fra Reykjaviks ungdom og underverden til byens overivrige og knap så smarte erhvervsdrivende i den skæve satire *Perlur og svín* (1997, *Perler og svin*), der ligesom *Islenski draumurinn* tager den islandske variation af den amerikanske drøm under kærlig behandling.

Mellem land og by. De unges portrætter af Reykjavik hentede først og fremmest deres publikum blandt de yngre islændinge, men Jónassons og Kemps debuter kom endvidere under en tiltagende debat om nationens selvopfattelse. Billedet af naturen og livet deri, som det spartanske og ærbare, uforstyrrede og uberørte, fik især drøje hug i historikeren Baldur Hermanssons meget kontroversielle tv-dokumentarserie *Thjód í hlekkjum hugarfarsins* (1993, dvs. En nation i hjernespindets lænker), der efter sigende skød hårdt på mange af de yndede myter om fortiden. Serien vakte selvfølgelig harme blandt bønder, men ildnede også op under ovennævnte debat (2). Det forekom

Bíódagar/Movie Days

med andre ord mange, at der var for megen natur, og generelt for romantiske skildringer af det gamle og fattige bondesamfund i nationens unge filmhistorie.

Koblingen af natur og nationalromantik var ikke ny. Den var der gennem hele århundredet og før da, selvom etableringen af en selvstændig nation og en moderne hovedstad (som modpol til bondesamfundet) selvfølgelig fyrede op under den. Det nye var bevidstheden eller rettere reaktionen, der kan skyldes, at man langt om længe ville acceptere, at livet ikke var det samme, at moderniteten var en realitet og ikke blot et populistisk kulturdræn.

I kampens hede overså man generelt, at naturen i sig selv hverken er bondeidealiserende eller nationalromantisk, men kun når den besynges eller tegnes som så. Det blev den i de tidlige film, hvor den endvidere kunne forekomme som et af visse films få helstøbte elementer, der således gerne stjal billedet. Men selvom tiderne havde ændret sig og nationen ligeledes, førte debatten bl.a. til, at islandske film stadig stilles til regnskab i de lokale anmeldelser for deres brug af landets natur.

Ikke desto mindre udgør selv samme natur et af de afgørende kendetegn, som de internationale medier nødigt undgår i deres beskrivelser af landet, dets kultur og kunst. For det synes svært for ikke at sige umuligt for den internationale presse at indramme islandsk kunst, musik og film - hvor moderne den end måtte være - uden at der henvises til det traditionelle Island, dvs. naturen og folkloren. Björks unikke stemme kan jo ikke skyldes, at hun er vokset op i 70'ernes og 80'ernes gråtonede Reykjavik, hvor ungdommen søgte farverne og ekstremerne i samtidens internationale punkrock og lignende trends? Nej -

hun er et naturbarn om nogen!

Det er som om den globale modernitet og især postmoderniteten, hvor bølgerne er i konstant bevægelse, krydser hinanden og mødes i en tredje, paradoksalt nok forstærker behovet for genkendelige holdepunkter, man kan orientere sig fra og til. Derfor kommer specifikt det karakteristiske eller ganske enkelt aparte, som historiens og geografiens Island er, i søgelyset. Det fascinerer da også mere end et gråt Reykjavik, hvor farverigt nattelivet end er - og således forbindes alt, der er aparte og fra Island, til ét aparte Island. Så når eksempelvis Björks udefinerbare stemme trods alt forsøges defineret eller blot placeret - og parallellerne forekommer fraværende - bliver hun *det utæmmede naturfænomen, den islandske trold.*

Mens den islandske debat om naturen og det romantiske Islandsbillede stod på sit højeste, diskuterede man samtidig udenlandske reklamefilms adgang til selv samme natur, dens kendte fænomener og sights. Her blev den så til gengæld omtalt som et af *film*-nationens største aktiver. Denne opmærksomhed efterlod derfor et billede af et modsætningsforhold i filmmiljøet og nationen, hvori man på den ene og nye side ville finde den moderne islænding og det moderne Island repræsenteret sandfærdigt og autentisk. Men samtidig var man, på den anden side, ikke blot bevidst om men også ganske stolt af den internationale opmærksomhed, som den traditionelle repræsentation af landet gav.

I debatten kunne man ane noget af den polemiske og til tider yderst protektionistiske og prægnante nationale stolthed, der ikke er lige så markant i dag, og som filmene stort set forlod tematisk i slutningen af 80'erne. En ånd og polemik, der kan forstås som en reaktion på den evigt foranderlige, udfordrende og stadig mere nærgående verden, som den unge nation til stadighed tilkæmper sig en plads i. Derfor også en polemik, som i broderparten af århundredets litteratur og film efterlader et billede af Island som det hhv. uberørte, ærbare og autentiske over for det konstruerede, smarte og moderne.

Selvom byen i de unges Reykjavik-film forekommer mere korrumperet og kriminaliseret end nogensinde, skildrer 90'ernes film ikke den gamle kontrast, som et valg mellem to kulturer og liv ligesom i *Land og synir, Ódal fedranna, Atómstödin* og før det *79 af stödinni.* For det første er byen nu amoralsk på gadeplan - blot som den øvrige verden - og ikke kun i herskabets og magtens korridorer. For det andet konstateres forskellen som samtid og fortid, uden belærende polemik, og som en anskueliggørelse af de forandringer og den dualitet i nationen, der udgør den moderne islandske mentalitet, om man vil. I denne sammenhæng er det interessant, at *Börn náttúrunnar* hverken skildrer modernitetens Reykjavik som dekadent eller amerikaniseret. Her er moderniteten blot hverdagens og livets ramme, dens fragmentering og systematiske fremmedgørelse af individet; i filmen konkretiseret i det arkitektoniske, f.eks. i byens blokke og gader, eller institutionelt i plejehjemmet og politiet. *Bíódagar* udstiller til gengæld de nye signaler, den fagre nye verden repræsenteret ved især den amerikanske populærkultur i f.eks. byens biografer, tv og radio, men konstaterende, side om side med de islandske traditioner. Selvfølgelig konkurrerer de indbyrdes, og fremstilles således. Men mere i et forsøg på at indramme den moderne islændings bagland i efterkrigstidens kultursammenstød, og det gennem den blot 8-årige hovedperson, hvis fordomsfrie og let fasci-

nerede øjne er lige så fremmede for traditionerne som for de nye indtryk i byen. Således kan de voksnes reaktioner på tidens tumult more os ligeså meget, som de kan undre ham, ligesom hans åbne men også lidt skeptiske øjne også indrammer vores undren og fascination, når det særlige i det traditionelle liv på landet skal indfanges.

Når dét er sagt, må man heller ikke glemme, at *Bíódagar* først og fremmest er Fridrikssons (og hans generations) tilbageblik på barndommens Island, og som sådan også et nostalgisk erindringsbillede af røddernes grund, der både huser byen og naturen, det moderne og traditionerne. Selvfølgelig er filmen med sine tydelige kulturkontraster og islandske filmparalleller nationalt betinget, ligesom Thorsteinn Jónssons *Punktur punktur komma strik* eller Hrafn Gunnlaugssons samtidige *Hin helgu Vé*, der i højere grad fokuserede på de frie drifters rødder end på traditionerne i landmandslivet. Men *Bíódagars* varme og selvironiske humor peger i højere grad på internationale paralleller såsom Woody Allens *Radio Days* (1987) og Giuseppe Tornatores *Nuovo Cinema Paradiso* (1989, *Mine aftner i Paradis*), der forekommer mere oplagte end de lignende skandinaviske semibiografiske fortællinger om "sommeren, hvor livet blev et andet" som den samtidige norske *Ti Kniver i Hjertet* (Marius Holst 1994), den lidt ældre *Mitt liv som hund* (Lasse Hallström 1985, *Mit liv som hund*) eller Nils Malmros' skildringer af opvæksten i Århus.

Outsidernes outsider. Var Fridriksson outsideren i 80'ernes islandske film, var det de islandske outsidere, der bragte ham ud i den vide verden. Således sendte hans debut *Skytturnar* (1987, *White Whales*) to hvalfangere på en fatalistisk rejse til Reykjavik, hvor de aldrig finder sig til rette. Med de hvide hvaler, der ikke falder i eller kan med andre artsfæller, fik Island en pendant til Jim Jarmusch, Wim Wenders og Kaurismäki, der gennem deres oftest ensomme outsidere bearbejder modernitetens fremmedgørelse i et aparte New York, Berlin eller Helsinki, hvor Aki Kaurismäki inspireret af *Skytturnar* lavede *Ariel* (1988).

Når man ser tilbage på de seksten år, der er gået siden Fridrikssons hvide hvaler strandede i Reykjavik, har outsideren så sandelig fundet en rummelig plads på det islandske lærred, der synes befolket af enere i kamp med omgivelserne og sig selv. Er der danskere der synes, at der er for megen middelklasse med ægteskabelige problemer i de sidste års danske film, er outsider-tendensen betydeligt mere dominerende i de sidste års islandske film. Foregår samtidsfilmene ikke blot i landets og modernitetens randområder, såsom i Lárus Ymir Óskarssons drama *Ryd*, der udspiller sig i et lukket univers af et nedslidt autoværksted langs den gamle og øde landevej, så tager de udgangspunkt i det moderne Islands outsidere, der lever i udkanten, hvorfra de beskuer det hektiske samfund, forsøger at finde fodfæste eller gøre op med det.

I selve Reykjavik optræder randområderne ikke kun som kriminelle eller subkulturelle miljøer, men især i de bygninger, der synes at trodse udviklingen. For selvom byen reelt er ligeså ung - arkitektonisk set - som urbaniseringen, eksisterer der ikke desto mindre stadigvæk nogle få og små men iøjnefaldende bondegårde midt i den stadig voksende hovedstad i det 20. århundredes sidste årti. En af disse udgjør hjemmet for den aldrende og livskloge far til den kræftramte og midaldrene titelperson i Thráinn Bertelssons før-

nævnte *Magnús* (1989). Hvor den egenrådige, stædige og således frie bonde, døbt Bjartur i Laxness mesterværk, den i særdeleshed samtidskritiske men også universelle *Sjálfstætt fólk* (1934, på dansk: *Frie Mænd*), flygtede længere og længere ind i naturen og dens barske liv væk fra den påtrængende og moderne civilisation, står Magnús' far stolt på sin gårdplads i Reykjavik, hvor han holder myndighedernes forskellige udsendte på afstand med et haglgevær i den ene hånd og 80'ernes tunge men højmoderne mobiltelefon i den anden. I grunden har han ikke noget imod udviklingens teknologi og goder, men byplanlæggere og andre godtfolk med store og moderne visioner skal ikke drømme om at røre hans domæne – hans Heimsendi (dvs. Verdens Ende), som gården hedder. Ifølge ham blot hans jord, hans del af landet; ifølge byens fuldmægtige en besværlig og beskidt hindring på udviklingens vej.

I 80'erne var de oprindeligt engelske og amerikanske militærbarakker til gengæld helt væk. De sidste af disse militærbygninger, hvis tarvelige kvalitet ikke var beregnet til at huse familier i et kvart århundrede, forsvandt først i begyndelsen af 70'erne - og barakbiografen Hafnarbíó i slutningen af 80'erne. Siden krigen og op gennem 60'erne husede Reykjaviks barakkvarterer tusindvis af de islændinge, der ellers ikke kunne finde bolig i hovedstaden under den voldsomme urbanisering. Det ofte barske liv i barakbyen skildres nøgternt i Eggert Thór Gudmundssons store og grundige historiske værk, den ikke oversatte men prisbelønnede *Undir Bárujárnsboga - Braggalíf í Reykjavík 1940-1970* (2000), hvis materiale han gjorde tilgængeligt for Ólafur Sveinssons dokumentarfilm *Braggabúar* (2001, dvs. Barakbeboerne). Filmen var den første i en planlagt trilogi om Reykjaviks og modernitetens bagside, hvoraf den førnævnte *Hlemmur*, der også fandt sit publikum i biografen, er den anden. Den store interesse for barakkerne og livet i dem skyldes delvis, at et af barakkvartererne, Camp Thule, blev rekonstrueret i Reykjaviks udkant, hvor mange henlagde deres søndagsture for at beskue (eller gense) den kulisse, der blev til Fridrik Thór Fridrikssons *Djöflaeyjan* i 1996, en slumfamilies baraksaga, der uden sentimentalitet men dog med blues-agtigt tilbageblik på de hårde tider er blevet sammenlignet med Ettore Scolas *Brutti, sporchi e cattivi* (1977, *Grimme, dumme og beskidte*) og Viscontis *Rocco e i suoi fratelli* (1960, *Rocco og hans brødre*) (jf. Åhlund 2000: 41). Filmen er barsk og til tider meget tragisk, men stadigvæk præget af Fridrikssons bittersøde humor kombineret med hans humanisme og evige sympati for sine hovedpersoner, der - som de outsidere de er - kæmper for deres plads i det nyrige samfund. Således tegner *Djöflaeyjan* et andet billede end *Bíódagar* af efterkrigstidens kultursammenstød, der ikke desto mindre udgør begge films centrale og dominerende udgangspunkt samt den moderne islændings rødder.

Udgør disse også Fridrikssons rødder, så søger han specifikt det oprindelige via outsiderne i sine roadmovies. Hvor hans sidste *Fálkar* (2002, *Falcons*) stilistisk ligger tættere op ad *Börn náttúrunnar*, har *Á köldum klaka* (1995 *Cold Fever*) dét tilfælles med naturbørnene, at den hiver os ud af det moderne og rationelle liv, som det tager sig ud i hhv. Reykjavik og Tokyo, for at stille det op over for fortidens traditioner og (over-)naturlige liv på landet. På den ene side landskabets åbne og (næsten) uberørte vidder, på den anden, dets mystik i og for de fortællinger, der stadig-

væk lever og udgør en del af bl.a. Fridrikssons fortællinger fra og om Island.

Grundlæggende er det en mytologi, der - lidt a la den amerikanske western og Dennis Hoppers banebrydende roadmovie *Easy Rider* (1969) - finder individets frihed i det hverken civiliserede eller korrupte landskab, der på Island - gennem folketro og folkesagn - endvidere er fuldt af ånder og andet mere eller mindre velmenende liv. For ligesom Fridrikssons barndomsvenner og (skiftevis) manusmedforfattere, to af den moderne islandske litteraturs hovedskikkelser, Einar Már Gudmundsson og Einar Kárason, betvivler Fridriksson ikke sine hovedpersoners beretninger og anekdoter i sin magiske realisme, der udspringer af hverdagens (anti-)helte. Ejheller hvad de oplever og ser (dog aldrig i imaginære rum, som i den sydamerikanske og oprindelige variant). Med andre ord bunder hans realisme i hverdagens poetiske eller lyriske møde med det magiske, hans film udgør en slags nutidens "utrolige" folkesagn. Et af disse omhandler den japanske forretningsmand Hirata, spillet af Masatoshi Nagase, der rejser gennem det irrationelle land for at finde det sted, hvor hans forældre forulykkede, så han gennem en buddhistisk ceremoni kan give deres sjæle fred. At det er hans egen sjælero, der venter ham, går selvfølgelig først op for ham ved rejsens ende.

Co-produced Iceland. *Á köldum klaka* var hverken skrevet i samarbejde med Einar Kárason eller Gudmundsson, men med co-producenten Jim Stark, der havde bragt Jim Jarmuschs *Mystery Train* og dens hovedrolleindehaver Masatoshi Nagase til Reykjaviks Film Festival 1989, hvor ideen til en islandsk *mystery*-rejse opstod. At filmen endvidere tog den islandske nationalfølelse og selvopfattelse og indrammede den i cinemascope, ansporede både til spekulation og polemik.

Så selvom *Á köldum klaka* er en både veldrejet komedie og roadmovie med mytologiske undertoner, var det mere dens internationale leg med nationalkarakteren end genren, der vakte islændingenes interesse. Der var med andre ord forskellige og udbredte reaktioner på, hvad det var for et Island samt en islænding, der blev portrætteret i *Á köldum klaka* eller i den sammenhæng *Cold Fevers* co-produced Iceland. Ikke så meget fordi den i den grad er en co produktion, lavet uden om IFF, eftersom den alt overvejende foregår på engelsk samt japansk, men mere fordi den alligevel - eller måske netop derfor - kan forekomme som et studium og en katalogisering af islandske særheder, klicheer og den selvopfattelse, som så mange besøgende ligesom Jim Stark synes at have mødt. Således er der meget Island i *Á köldum klaka*, hvor Hirata får det sværere og sværere med at besvare det tilbagevendende spørgsmål: "How do you like Iceland?".

Måske forekom det islandske for aparte, eller var filmen, dens produktion og Islandsbillede ikke blot spekulation i det islandske og i Fridrikssons måde at bearbejde det? Var filmen et reelt værk, lavet af én kunstner, en auteur - eller var den blot et salgsnummer? "The best Japanese/ Icelandic road movie you'll see all year", som det hed på plakaten. Spørgsmål, man ikke havde stillet de øvrige og mere klassiske co-produktioner som Hilmar Oddssons visuelt prægnante portræt af komponisten Jón Leifs (1899-1968) i *Tár úr steini* (1995, *Tears of Stone*) eller Edvardssons *Agnes*, om end dennes kostumer blev bemærket som for rene og således uautentiske. Sort humor og pasticher med tyk

selvironi havde ellers præget store dele af biografrepertoiret siden slutningen af 80'erne, hvor postmodernismen sneg sig ind blandt realister og alvorlige formalister og slog igennem hos et mindre hav af instruktører, der fangede det absurde i deres før så gråt skildrede omgivelser, såsom Mike Leigh i England, Pedro Almodóvar i Spanien, Jarmusch og David Lynch i USA og Kaurismäki og Fridriksson i hver sin ende af fornuftens og tungsindets Skandinavien. Ikke desto mindre ramte *Á köldum klaka*s leg med nationalkarakteren tilsyneladende et ømt punkt hos islændingen.

Hiratas funktion som den ufrivillige gæst i *Á köldum klaka* var blevet forsøgt uden held et par år inden i *Stuttur Frakki* og skulle blive stadig mere almindelig og accepteret i takt med internationaliseringen, f.eks. i Einar Heimirssons (1966 98) eneste spillefilm *Maria* (1997) hvor en østtysk flygtning ankommer til efterkrigstidens Island og prøver at finde et hjem som hhv. hushjælp i det fattige og isolerede bondesamfund og derefter som bartender i Reykjaviks mere lukrative natteliv. De udenlandske medvirkende fungerer som det udenlandske publikums "opdagere" eller blot vidner på magiens og galskabens scene. Senest i Baltasar Kormákurs *101 Reykjavik* og *Hafid*, om end den førstes udenlandske gæst ikke eksisterede som sådan i romanforlægget, Hallgrímur Helgasons skelsættende generation X roman *101 Reykjavik*, der også foreligger på dansk. Det er ofte i kulturernes møde - eller i deres sammenstød - at karaktertrækkene markeres. Om det så er i nutidens internationaliserede *101 Reykjavik* eller i efterkrigstidens sammenstød på *Djöflaeyjan*.

Ligesom man sjældent hører nogen nævne den ellers kendte *Brennu Njáls Saga*, tilgav publikum hurtigt portrættet i *Á köldum klaka*, der opnåede en bredere international distribution end nogen anden islandsk film før den. De sidste femten år har da også bevidnet, at international anerkendelse ofte hjælper på den hjemlige accept af kunstnere med aparte dagsordner, såsom Fridriksson og Björk. Men paradoksalt nok tilgav eller fortrængte publikum *Á köldum klaka*, da det kunne se sin fortid indsmurt i de halsbrækkende drukture, det absurde og til tider groteske scenarium, der bl.a. udgør *Djöflaeyjan*, og som fik islændingene til at storme biograferne igen.

Mellem low og big budget. Efter en 10-årig periode - ca. 1985-96 - hvor kun én komedie kan kaldes en regulær blockbuster, nemlig Gudný Halldórsdóttirs *Karlakórinn Hekla* (1992, *Herrekoret Hekla*) med næsten 100.000 tilskuere, og hvor branchen måtte vænne sig til, at 20.000 solgte billetter er en succes (oversat til det danske befolkningsgrundlag, der er tyve gange større, svarer det da også til 400.000) kom så 1996, hvor 86.000 islændinge så Fridrik Thór Fridrikssons barokke baraksaga fra efterkrigstiden i *Djöflaeyjan*, baseret på Einar Kárasons forlæg, der også har gjort det bedre end godt.

Måske spiller de anerkendte og internationalt udbredte litterære forlægs gennemslagskraft ind, men ikke desto mindre kan det synes endnu mere modsætningsfuldt, at der i år 2000, hvor befolkningstallet som sagt var oppe på 280.000, var 90.000 der så Fridrikssons filmatisering af sin barndomsven Einar Már Gudmundssons prisbelønnede *Englar alheimsins* (*Universets engle*), der i første person gengiver hans broders liv og déroute gennem en tiltagende skizofreni frem mod selvmordet.

Det var med andre ord ikke mainstream underholdning, selvom biografseancen er den samme, især den på Island institutionaliserede med abrupte pauser midt i filmen, hvor publikum forsyner sig med flere popcorn og lignende inden det drysser tilbage til filmen.

Med de forhøjede billetpriser til islandsk film i Island, hvor der ikke eksisterer noget reelt distributionsled, får producenten rundt regnet 50 dkr. pr. solgt billet, hvad der for de førnævnte største succeser, såsom *Land og synir*, er lig med 4 til 5 millioner i dagens kroner. Så alt imens vi godt ved, at man ikke kan producere en reel spillefilm uden de nationale og internationale fonde samt netværk - og at vort fondssystem derfor er altafgørende - er det islandske publikum en reel faktor, hvor utroligt det end lyder. Ikke mindst for de DV-film - dvs. lowbudgetfilm skudt på Digital Video men overført til 35 mm film før de vises i biografen - der er blevet en reel niche i filmindustrien. Selvom der eksisterer filmmagere på Island, der efter 80'ernes strabadser har det lidt ligesom Fridrik Thór Fridriksson med konceptet bag de ellers respekterede dogmefilm, og konstaterer: "Dogme er for forkælede skandinaver, der prøver at lave low budget film" (Åhlund 2000: 47), har begrebet legaliseret videomediet i det internationale rum, og således gjort det muligt for unge instruktører at afprøve deres talent uden det nødvendige internationale netværk en "rigtig" spillefilm forudsætter. Således blev Robert I. Douglas' førnævnte *Madur eins og ég* en uventet succes blandt de seks islandske premierer i 2002, hvoraf hele fire var skudt på DV. Årets DV-boom omfattede udover den nævnte: *Gemsar* (Mikael Torfason, *Made in Iceland* aka *The Cell*), *Reykjavík Guesthouse* (Björn Thors og Unnur Ösp Stefánsdóttir), og María Sigurdardóttirs populære børnefilm *Regína*. En del af DV-filmene er (selvfølgelig) lavet uden om fonden (samt branchens normale arbejdsmetoder og især normale overenskomster), såsom *Madur eins og ég*. Dens budget var bl.a. baseret på lønaftaler med lavere gager, der kun ville udløse den ellers retmæssige hyre, hvis 20.000 indløste billet. Derfor findes der nu også en islandsk producent, der fastholdt, at hans film var set af "knap" 20.000, indtil den enestående historie, som medierene fulgte tæt, udmundede i et forlig oven på et besøg i retten.

Men det er ikke kun for 80'er-produktionerne og nutidens lowbudget produktioner, at publikum spiller en afgørende rolle. Således har Hrafn Gunnlaugsson berettet, hvordan hans selskabs investering i *Hin helgu vé* var baseret på, at mindst 12.000 islændinge ville se den, så også i den sammenhæng var 6000 solgte billetter en skuffelse, om end det i perioden ikke var unormalt og selvom det i vores danske målestok ville svare til 120.000, eller 20.000 flere end de 100.000 billetter, film som *Monas verden* (Jonas Elmer 2001) eller *Fukssvansen* (Nils Arden Oplev 2001) solgte. *Hin helgu vés* scenarium var i grunden ikke så langt fra filmbølgens første to, *Land og synir* og netop Gunnlaugssons *Ódal Fedranna*, men den kostede omtrent 10 millioner i 1993, hvor branchen og økonomien var blevet international. Med andre ord begyndte budgetterne at svare til den skandinaviske standard i 90'erne, hvor en *Djöflaeyjan* kostede runde 20 millioner. Men samtidig blev det også almindeligt, at op mod 80% af filmenes omkostninger hvilede på udenlandske fonde og samarbejdspartnere. Det forklarer bl.a. den trods alt forholdsvis lave risiko Hrafn Gunnlaugsson løb med og mistede i *Hin helgu vé*. Men situationen

var ikke holdbar. Det så unægteligt ud som om man i højere grad var aktiv bruger end fuldgyldigt medlem af Nordisk Film og Tv Fond (af 1986), Eurimage (1989) eller EU's Media-program, som Island fik adgang til i 1992 (selvom Island ikke er medlem).

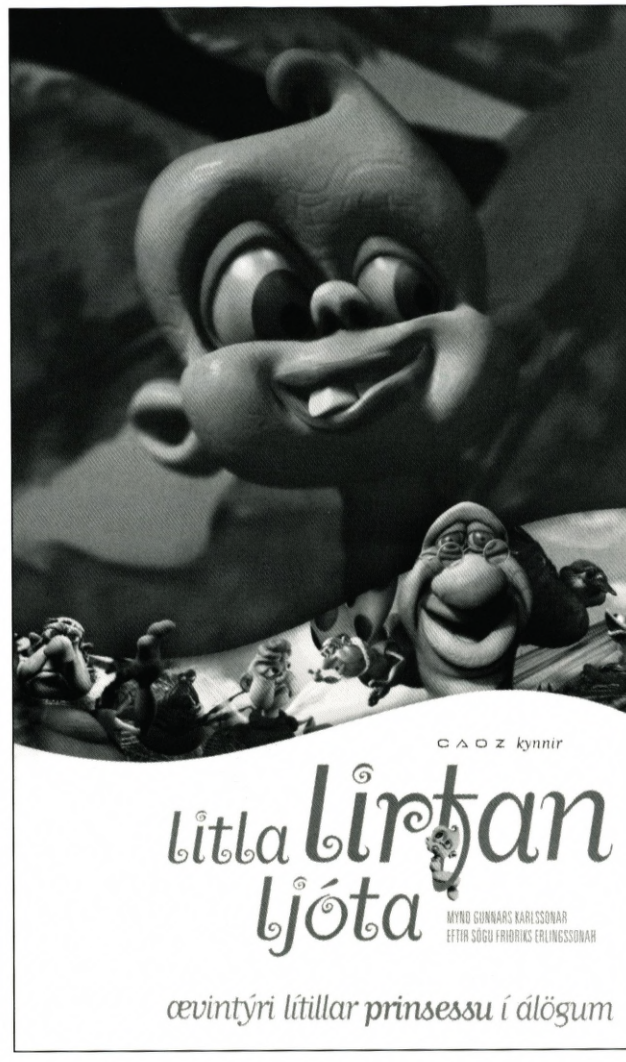
Ind i det nye årtusinde. Efter en uvildig rapport i 1998 (bestyret af firmaet Aflvaki) om den islandske filmindustris økonomi, der udover at påvise, at filmen fik betydeligt mindre end den øvrige kunstindustri, kunne påpege den reelle økonomiske indsprøjtning filmproduktionen giver til samfundets øvrige erhvervsdrivende samt statskassen, vendte den politiske vilje langt om længe og IFF fik firdoblet sine midler over fire år. I 2000 iværksatte industriministeriet derudover en 12% refusionsordning til samtlige udenlandske udgifter i forbindelse med filmproduktion i Island, hvilket ikke blot var en håndsrækning til de loyale samarbejdspartnere, men endvidere lokkede andre projekter til landet, dets filmindustri og øvrige serviceudbydere. James Bond-filmen *Die Another Day*, der indeholdt scener skudt på Island, nød bl.a. godt af denne indirekte støtte, der utvivlsomt også var medvirkende til, at Hal Hartleys førnævnte *No Such Thing* blev en realitet. Den nye fondspolitik gav endvidere IFF mulighed for at støtte Lars von Triers *Dancer in the Dark*, hvor man finder fonden på plakaten sammen med Fridrik Thór Fridriksson (som associate producer). Hans IFC deltog allerede i Triers *Breaking the Waves* som det eneste islandske islæt i 1996; blot to år efter at producenten Peter Aalbæk Jensen modtog sin nordiske Amanda som årets nordiske producent, og Fridriksson sin for årets bedste nordiske film, *Bíódagar*, den første af ti islandske produktioner, som Peter Aalbæk har deltaget i (3).

Den økonomiske styrkelse af fonden kom heldigvis også samtidig med, at miljøet ikke blot var blevet og blev beriget med en masse nye talenter, men endvidere i en tid, hvor det langt om længe syntes præget af den selvsikkerhed og optimisme, man ikke rigtig har set siden den første bølge, hvor fundamentet var noget mere skrøbeligt. Om det kun var derfor, kan jeg ikke sige, men i 1998 stiftedes det islandske film og tv-akademi, der de sidste fem år har uddelt Edda statuetter til de bedste film- og tv-produktioner - samt deres aktører foran og bagved kameraerne - i et stort anlagt og direkte transmitteret tv-show, der ligesom filmene og premiererne tiltrækker sig stor opmærksomhed. Og i takt med udviklingen blev 2002 året, hvor to statuetter gik til Islands første tegnefilm, der med andre ord ikke blot vandt det yngste publikums hjerter. Den 26 minutter lange *Litla Ljóta Lirfan* (Gunnar Karlsson 2002, *Lost Little Caterpillar*) er et sødt computeranimeret lille eventyr, der minder om den grimme ælling (og måske således også den islandske filmindustri?) i sin skildring af den lille larve, der i en af Reykjaviks baghaver kæmper for sin overlevelse i dyrehierarkiets hakkeorden, indtil den en dag vågner som den smukke sommerfugl, tilskueren naturligvis har ventet på - ligesom man i sin tid ventede *Land og synir*, i 90'erne *Djöflaeyjan* og i det nye årtusinde *Englar alheimsins* eller *Hafid*, der udover at betage publikum begge modtog Eddaen som årets film i hhv. 2000 og 2002.

Til sammenligning med de førnævnte islandske publikumsmagneter er det godt at huske, at de sidste års danske succeser *Min søsters børn i sneen* (Tomas Villum Jensen 2002) og *Elsker dig for evigt*

(Susanne Bier 2002), blev set af hver især en halv million. Men så bliver det nærmest skræmmende at tænke på, at de skulle op på 1,8 millioner for at matche *Englar alheimsins* hjemlige succes og 2,5 millioner for at ryste Ágúst Gudmundssons hit fra 1982, når vi tager befolkningsunderlaget i betragtning. Og glemmer vi det et øjeblik, er 90.000 solgte billetter stadigvæk utroligt; især når tilskueren betaler de små 100 dkr., billetten koster; og når vi vender os mod filmens emne og form. For selv om Island også er bøgernes land, har biograferne altid udgjort den populære adspredelse; publikum er så at sige socialiseret af Hollywood-filmens centrale og kanoniserede plot, der binder ved en fremdrift og forløsning. Derfor kan man vel også godt betegne specifikt *Englar alheimsins* succes som det elitæres møde med det populære, og således synes den islandske film at leve i kontraster - mellem yderlige poler og kulturer. Så selv om Fridriksson skildrer sine outsidere med meget lune og sympati, kan man eksempelvis ikke kalde *Djöflaeyjans* portræt et glansbillede af nationen i en letkøbt ramme. Ikke desto mindre slog den i 1996 Roland Emmerichs *Independence Day* som årets blockbuster i Island.

Et eller andet sted ville det så være nærliggende at tro, at det især var instruktøren, der trak publikum til filmene, men med *Á köldum klaka* og især bioåret 2002 in mente, må vi konstatere at navnet Fridrik Thór Fridriksson ikke gør det alene. Interessen omkring Fridrikssons stilfærdige *Fálkar* var mildest talt lav, mens publikum stormede biograferne for at se Baltasar Kormákurs nutidige gruppeportræt, der skildrer voldsom uro i endnu et af øens randområder ved *Hafid*.



Litla Ljóta Lifran. I 2002 betog den lille og i grunden knap så grimme larve det islandske publikum i landets første tegnefilm.

Fra havet til byen. En lille by, dens fiskeindustris og -kvotes ejer samt patriark kalder børnene hjem for at afklare familiens anliggender og fremtid. Trods et andet udgangspunkt leder Baltasar Kormákurs *Hafid* tankerne hen på Thomas Vinterbergs *Festen* (1998) og Per Flys *Arven* (2003), da familiens førstefødte - og filmens centrale skikkelse - vender tilbage sammen med sin franske kæreste fra Paris, hvor han er mere optaget af musikstudier end af økonomistudier. I løbet af en week-

end, hvor yderligere to søskende med familier kommer til, hives patriarkatets skeletter ud af skabet, hvorefter hjemmet og det ganske samfund står på den anden ende. I sin skildring af det tumultariske vanvid samt fællesskabets opløsning i dette randområde af Island og moderniteten, minder den således om *Djöflaeyjan*, om end de gamle antenner på barakkerne er udskiftet med paraboler, ligesom familien huses i en højmoderne og ensom villa på bjergets side, hævet op over den lille by af sporadiske bygninger, der bl.a. huser industrien og dens gæstearbejdere, den klassiske tankstation og grumme værtshus, samt en lingeriboutique og et udbringende pizzeria!

Den ellers universelle historie om generationskløfter, forskellige drømme og hemmeligheder har endvidere en markant lighed med *Djöflaeyjan* i den aktive kommentator til alt og alle, der personificeres i den sære, altid storrygende og bandende kælling af en livsklog bedstemor, der hævet op over livets normalitet og banale realiteter har overlevet alt og alle og bevidnet hele udviklingen. Man fristes til tro, at hun har afløst den uskyldige blondine, der som den naive men altid gode og ganske kønne landmandsdatter har repræsenteret Island som det rene og uberørte. For alt imens den svenske blondine indtog det amerikanske lærred som naturens naive og således seksuelt frie skandinav, blev den islandske blondine enten hjemme på tunet, som i *Land og synir*, hvor den unge antagonist virkelig forlod alt for drømmen i Reykjavik, eller også blev hun besudlet og befrugtet af magtens herskab som i den tidstypiske *Atómstödin*, eller i Júlíus Kemps leg med klicheen i *Veggfódur* (1992).

Et eller andet sted bevidner *Hafid* også - i forlængelse af *Salka Valka* (1954) og Ásdís Thoroddsens *Ingaló* (1992) - at industrialiseringen som sådan var fiskeriets. Men om end det var i havet, islændingene først fandt deres økonomiske bidrag til den moderne verden, var det i byen de samledes og oplevede den. Derfor er det hverken mærkeligt, at Reykjavik altid har repræsenteret eller ganske enkelt udgør de nye og moderne tider - både i litteraturen og filmene - imens fiskerbyerne, når de endelig skildres, fremstår som kolde lejre, havne eller blot stationer, der ligesom de førnævnte barakker ligger i grænselandet mellem for- og nutid, hjem- og udlængsel - altid på opløsningens rand, sæson efter sæson. For som på selve skibene, hvad Fridrikssons debut *Skytturnar* også bevidnede, er der kun hyren at hente. De små og store drømme, der sniger sig ind mellem det monotone arbejde og de ligeså fantasiløse adspredelser, må nødvendigvis udleves andre steder, hvis det ellers er muligt.

101 Reykjavik. Hvor fascinerende Islands hastige og sene urbanisering end måtte synes, både i sig selv og som et godt billede på de enorme omvæltninger Island har gennemgået, synes denne udvikling ikke at imponere eller røre de senere films unge hovedpersoner, der som rodløse teenagere, småkriminelle, bistandsklienter, dagdrømmere og dagdrivere - med smag for nattelivet, den hurtige og uforpligtende rus og lykke - afskyer de borgerlige dyder, det jævne liv og hverdagens strabadser samt rutiner.

Hlynur Björn er en af disse i Baltasar Kormákurs *101 Reykjavik*. Han er arbejdsløs, bruger sine eftermiddage på internettet eller tv-zapping, sine aftener og nætter i Reykjaviks livlige nightlife og sover morgenerne væk - vel at mærke: hjemme hos sin mor! Han har tilsyneladende ingen

intentioner om at ændre sit livsmønster, men pludselig tager livet en uventet drejning, da hans mor springer ud af skabet som lesbisk, og hendes kæreste, spillet af Almodóvar-stjernen Victoria Abril, viser sig at være lige så gravid som den arme pige, der gør alt for at fremstå som hans kæreste. Og han har sovet med dem begge. Umiddelbart er der således verdner til forskel på Hlynur Björn og gamle Thórgeir i *Börn náttúrunnar*. Men når alt kommer til alt, er de begge fortabte i Reykjaviks tumult, uden fodfæste, mål eller midler. Således er Hlynur Björn i sin moderne rodløshed ligeså fremmedgjort og på sidelinien til den moderne bys hverdag og reelle liv som den gamle bonde. Her hjælper det tilsyneladende ikke at være online med hele verden via nettet eller de utallige tv-kanaler. De hurtige bemærkninger, sarkasmen, tidens ironi og altomfattende postmoderne referenceramme krakelerer som en skrøbelig facade, når det nærliggende liv kommer for nært, kræver tilstedeværelse og indlevelse, eller ganske enkelt at blive udlevet. Men hvor Thórgeir fandt roadmoviens udvej til røddernes hele, forekommer nutidens rodløse Hlynur - nå-generationens velartikulerede repræsentant - at være fanget i det øjeblikkenes og forandringernes Reykjavik, han er barn af - ligesom instruktøren.

Baltasar Kormákur (f. 1966) debuterede som skuespiller i den første af byfilmene, Kemps *Veggfódur*, og sågar i en af hovedrollerne. Gennem 90'erne blev hans ansigt kendt via film som *Agnes* og ikke mindst *Djöflaeyjan*, hvor han spillede en af filmens og dens barakfamilies centrale skikkelser, den unge generations læderklædte repræsentant, kaldt Baddi, der druknede drømmen om Elvis og et liv i sus og dus i filmens hæsblæsende mængder Brennivín. Kormákur selv der imod, blev et navn i teaterverdenen, hvor hans lynkarriere bl.a. bragte ham til Odense Teater, hvor han instruerede sin version af musicalen *Hair* i 1998, der havde udgjort hans populære gennembrud i Island, inden den blev eksporteret. I Reykjavik grundlagde han efterfølgende, som den teaterentreprenør han også er, det private teater Loftkastalinn (Luftkastellet), hvis program veksler mellem det populære og det smallere, og som han stadigvæk ejer og leder. Sammen med det engelske popidol Damon Albarn, sangeren fra orkesteret Blur, ejer han endvidere virkelighedens populære in-cafe, Kaffi-barinn - i fiktionen blot K-barinn - et af Hlynur Björns centrale holdepunkter i *101 Reykjavik*. Instruktørdebuten blev både Kormákurs gennembrud og samtidig en internationalt anerkendt kulmination på 90'ernes byfilm. Dens underlægningsmusik var skrevet af netop Damon Albarn i samarbejde med den tidligere Sugarcube Einar Örn. Sammen med Victoria Abrils indsats som varmblodig tangolærerinde gav musikken debutfilmen et internationalt og populært islæt, der sikkert spillede ind i dens hurtige vej til de udenlandske biografer, hvor den så klarede sig godt. Musikeren og komponisten Einar Örn indtog allerede punkrockscenen som teenager i de tidlige 80'ere med orkesteret Purrkur Pillnikk, der igen blev kendt via *Rokk í Reykjavik*.

Og ligesom Fridrikssons generations- og subkulturportrættering i *Rokk i Reykjavík* (1982) indrammer de unge debutanter deres Island via Reykjaviks små og store verdener; som en kontrakultur til det historiske Island og som en del af de internationale tendenser, der præger enhver generation. Derfor bør deres internationaliserede Islandsbilleder eller rettere Reykjavik-portrætter ikke kun ses som et lærred, som de kan spejle sig selv i, men

endvidere som statements, der markerer deres tilstedeværelse på et endnu større et. Så rejser det klassiske og derfor krampagtige spørgsmål sig: Vil de også opsøge deres rødder, når alderen tillader det? Heldigvis kan vi umuligt vide det, selvom *Hafid* peger i den retning. Men det bliver interessant at se, hvordan en generation, der synes at have lagt ud med en meget videre og mere åben, men også mere fragmenteret referenceramme end nogen generation før, kommer til at udvikle sig. Kommer der et behov for et mere snævert udgangspunkt eller kan de finde et hjem på de globale bølger?

Har deres projekt også været at stadfæste, at nutidens moderne islænding - uanset hvor bevidst han er om sin nations historie og landskab - lever et moderne byliv, hvor naturen ligesom biografen kræver at man sætter sig i bilen, så er det vel delvis opnået, om end selve udviklingen bærer hovedparten af ansvaret. Reykjavik, der før *kun* var modernitetens og måske især populærkulturens flygtige holdeplads, er tilsyneladende blevet accepteret som lige så autentisk som det øvrige islandske landskab. Det puster liv i den islandske film, giver flere og mere varierede levende billeder, og nedbryder de polariserede og stereotype fremstillinger, der ofte lå i firsernes centrale land og by-konflikt, hvor relevant den end var og stadigvæk kan være; sådan som vi ser den skildret yderst forskelligt, og ikke mindst når byen markerer sig ved sit fravær, såsom i *Hafid*, hvor dens eksistenser blottes, og især i Dagur Káris *Nói Albínói* (2003, *Noi the Albino*), hvor Reykjavik og den fagre nye verden synes ligeså fjern og ønskværdig som i *Land og synir*, om end der nu er både paraboler, spilleautomater og porno.

En anderledes og i særdeleshed interessant film, skudt på DV året før det store DV-boom, er *Villiljós* (2001, *Dramarama*), der består af fem forskellige og talentfulde instruktørers kortfilm med en rammefortælling om en sen aften, hvor strømmen går i hovedstaden. Blandt instruktørerne finder vi netop Dagur Kári, instruktøruddannet ved Den danske Filmskole, og hvis *Nói Albínói* vandt prisen som bedste nordiske film ved Göteborg Film Festival i 2003.

Et andet talent fra *Villiljós* er forfatteren Huldar Breidfjörd, der stod for det overordnede manus. Derudover har han bl.a. skrevet et glimrende essay om roadmovien og det mærkelige Island samt den anmelderroste roman *Gódir Íslendingar*. Den låner netop roadmoviens form for at søge sin og islændingenes identitet i fodsporene efter århundredets skelsættende og afgørende forfattere, Halldór Laxness og Thórbergur Thórdarsson, der begge fandt så mange af deres moderne islandske skæbneberetninger på rejser rundt i landet ad den selv samme vej, som Fridrikssons personer har slidt fra ende til anden i deres søgen efter et udgangspunkt og hele. Og som for at slutte ringen har Fridriksson afsluttet optagelserne af Huldar Breidfjörds manus *Niceland*, der får premiere en gang i 2004.

Ringen sluttes. Den islandske films stadigvæk allestedsnærværende Fridriksson har endvidere påbegyndt sit og landets langt største filmprojekt, hans co producerede filmatisering af Einar Kárasons *Thórdur Kakali*, der lokalt og internationalt går under arbejdstitlerne *Óvinafagnadur* og *A Gathering of Foes*. Produktionen, der sidste juli modtog garanti på 75 islandske millioner (eller ca. 6 millioner danske) fra det nyoprettede filmcenter, har et samlet budget på små 120 millioner danske kroner eller 1,4 islandske milliarder. Lige pludse-

lig forekommer *Land og synir* flere lysår væk, om end det er den og de efterfølgende godt og vel 75 spillefilm, der har banet vejen.

Selve vejen - Hringurinn (dvs. Ringen) som hovedvejen, der går Island rundt langs kysten, hedder - synes at have været til stede i broderparten af islandsk film. Siden Ballings *79 af stödinni* har unge såvel som gamle ventet ved den, er stået på eller af bussen på vej til byen og dens liv i det 20. århundredes hastige udvikling eller på flugt fra selv samme. Svære valg er blevet truffet ved vejen i 80'ernes *Land og synir* eller *Ódal fedranna*, hvor den syntes at udgøre et valg - både som livets og nationens korsvej - imens 90'ernes børn blev sendt ad den for at besøge traditionerne bag om *Bíódagar* eller i *Hin helgu vé*, ligesom gamle og unge har fundet en eskapistisk flugt i dens roadmovies. Faktisk kan vejen synes overrendt af outsidere, individualister og anarkister, der ikke rigtigt kan med retlinjede regler og normer, og der kommer flere og flere til. Den sidste på lærredet, antihelten Nói Albínói, har til gengæld reelle problemer med at flygte fra den klaustrofobiske Ísafjördur ad den fristende landevej, hvor provinsens politi får ham, om end det har travlt med at holde styr på hhv. lokale husdyr og rodløse byboer på afveje i tidens *Fálkar* eller *Hafid*.

I hvilken retning Islands film vælger at gå, må tiden vise, men vejene er blevet betydeligt flere og bredere end for både 100 og blot 20 år siden, og der er tilsyneladende ivrige sjæle nok, der tør tage de første skridt på filmens altid usikre og risikofyldte vej, som 80'ernes pionerer såsom Ágúst Gudmundsson og ikke mindst de anarkistiske nøglepersoner Hrafn Gunnlaugsson og især Fridrik Thór Fridriksson har banet.

I 1985 viste Fridrik Thór Fridriksson sin Andy Warhol'ske *Hringurinn* (dvs. Ringen) i sin filmklub, der holdt til i Fjalarkötturinn, hvor Reykjaviks Biograftheater påbegyndte sine regulære visninger for over 97 år siden, men nu som så meget andet - godt og gammelt - er borte.

Med et kamera, der koblet til en bils speedometer tager et billede hver tolvte meter, bringer filmen tilskueren rundt langs hele Islands kyst via Ringen på blot 80 minutter. Muligvis hans svar på Jules Vernes *Jorden rundt på 80 dage* eller også blot en højmoderne leg med den moderne islændings perception af Island, sådan som det kan opleves under sommerens populære bilferier - "at køre ringen" som det kaldes. En af tilskuerne så dog anderledes på det: Efter forevisningen blev Fridriksson passet op af en ældre dame, der nærmede sig de halvfems. Ifølge Fridrikssons samling af anekdoter, erindringsbogen *Vor í Dal*, takkede hun ham inderligt for at have givet hende muligheden for at rejse til østlandet, hvor hun aldrig havde været.

En sød anekdote, men også et vidnesbyrd om at en film aldrig er mere aparte end de øjne, der ser den; at filmen stadigvæk udgør tilskuerens vindue til fjerne egne og verdener, om end det genkendelige eller blot velkendte sælger flest billetter, hvor man end er. Derfor også endnu et eksempel på i hvor høj grad islændingene kunne glædes ved at se deres land på det store lærred, hvad de så har haft rig lejlighed til, og hvad de i allerhøjeste grad har gjort.

Hringurinn bevidner dog først og fremmest, at den moderne og flyvske tur rundt om Island kun efterlader små glimt og fragmenter af det alsidige og storslåede landskab, Island stadigvæk også er. Ligeledes kan jeg ikke komme udenom, at

min panoramiske oversigt tilsidesætter en del - og ikke blot skidt men også kanel - for at bevare de store linjer, der i det her tilfælde har været centreret om spillefilmen og dens møde med publikum; såvel det brede islandske som det selektive internationale, der finder filmene i artbiografer og på de utallige festivaler, hvor Fridriksson dominerede som landets repræsentant i 90'erne, mens det nye århundredes vitale filmmiljø har budt på en bredere vifte, der gør det ualmindeligt godt.

Til slut skal dokumentarfilmen kort nævnes. Mange husker nok især den kontroversielle *Survival in the High North* (1989), der fik Greenpeace til at true europæiske tv-stationer, bl.a. TV2, med sagsanlæg i marts 1989, hvis tv dokumentaren blev vist. Truslen blev trukket tilbage, og Magnus Gudmundssons angreb på bevægelsens aktiviteter i Island, Grønland og Færøerne blev vist (og kan stadigvæk købes på video i islandske turistforretninger). Det var især hans skildring af Greenpeaces kampagnemetoder, som propaganda funderet i modtagernes emotionelle reaktioner på søde men blødende dyr, der ildnede op under græsrødderne og debatten. Men journalisten Magnus Gudmundsson har ikke rigtig gjort sig bemærket som filmmager, hverken før eller siden. I det sprudlende filmmiljø findes der til gengæld et mindre hav af mere og mindre erfarne og aktive dokumentarfilmmagere. Af dem er de mest bemærkede og profilerede de vulkanjagende Ósvaldur og sønnen Vilhjálmur Knudsen, der har skildret Islands utallige vulkanudbrud siden Ósvaldur filmede Heklas udbrud i 1947 (*Eldur í Heklu*), og hvoraf deres *Eldur í Heimaey* (1974, *Ild over Heimaey*) udgør et klassisk eksempel; Erlendur Sveinsson, senest aktuel med *Málarinn og sálmurinn hans um litinn* (2001, dvs. Maleren og hans salme om farven) om faderen, kunstmaleren Sveinn Björnsson (1925-1997), er en værdig repræsentant for den traditionsbevidste dokumentarisme, der sværger til celluloidfilmen som mediets ramme; mens Ólafur Sveinsson som den eneste nævnte af den nye generation dokumentarister har taget det digitale videomedie til sig for især at skildre Reykjaviks randområder og outsidere - de senere spillefilms primære inspirationskilde. Mens fjernsynet i de sidste par årtier har været dokumentarfilmens primære eksistensgrundlag, har den i de senere år også fundet et biografpublikum med Thórfinnur Gudnasons dokumentarfilm *Lalli Johns* (2001) som den internationalt mest udbredte, bl.a. vist på TV2 Zulu som *På røven i Reykjavik*.

Denne fremstilling har stort set sprunget hen over 70'ernes tv-dramatik, som trods alt bød på de første instruktørers allerførste arbejder, og hvor de fleste fortsat gør sig gældende. Nogle af disse (især serier) er blevet vist på DR og SVT, hvad det fondsbaserede nordiske film og tv-samarbejde jo forudsætter. Hvorvidt forfatteren Einar Kárason havde ret, da han engang i den så ofte hede islandske filmdebat påstod, at det netop var de islandske tv-serier og tv-film, der havde afholdt det danske publikum fra at ofre penge på biografbilletter til landets spillefilm, skal lades usagt.

Med denne rundrejse i den islandske film kan vi trods alt konkludere, at Björk langt fra er den eneste islandske *og* aparte bølge, der bryder mørket i vores globale biograf, hvoraf langt de fleste har en islandsk film til gode. Og mon ikke de fleste stadigvæk synes, at tanken om en islandsk film virker noget aparte? Måske lige præcis aparte nok til at købe en billet?

Englar alheimsins/Universets engle. 90.000 islændinge så Fridrik Thór Fridrikssons film, der havde premiere 1. januar 2000. Hovedpersonen og filmens toneangivende fortæller, den skizofrene Páll (Ingvar Sigurdsson), tager her en gåtur over vandet, da myndighederne i endnu et tilfælde er efter ham.

Noter

Navne-note: I Island er det mest udbredt, at man tager sin fars navn som en art efternavn. Eksempelvis er Ágúst Gudmundsson blot søn af Gudmundur og derfor hverken relateret til Loftur Gudmundsson eller Björk (Gudmundsdóttir). I islandske arkiver og telefonbøger mm. går man derfor efter fornavne; man hedder Tómas, men er søn af Gísli.

1. Denne artikels fremstilling af islandsk film før 1980 bygger især på sekundære kilder (bl.a. essays og artikler af dokumentarfilmmageren og filmarkivets første kurator Erlendur Sveins-son, historikerne Eggert Thór Bernhardsson og Arnaldur Indridason i litteraturlisten) samt de tilgængelige film, hvorimod tegningen af tiden omkring og efter fondens dannelse først og fremmest bygger på værkerne selv og det islandske avisarkiv, der ikke blot præciserer premieredatoer, men endvidere gengiver den omfangsrige debat og omtale, filmene har fået og får i Island. Også de få internationale fremstillinger er indsamlet. Med undtagelse af Peter Cowies *Icelandic Films 1980-2000* (2000) er de desværre generelt faktuelt svage eller ligefrem fejlagtige. De ellers inspirerende betragtninger synes ganske uforskyldt smittede af upræcise premiereår, titler, instruktørnavne og fødselsår, hvad der endvidere især præger de brugerbaserede internetbaser, www.imdb.com og www.allmovie.com. De påfaldende mange fejl hænger sikkert sammen med det endnu spinklere internationalt tilgængelige grundmateriale, der hovedsageligt har rødder i de allerførste IFF-udgivelser (festivalbrochurer mm.), der daterede film efter, hvornår de havde fået bevilget støtte, ligesom andre er gået efter internationale premierer osv. - og hvis fejl har spredt sig gennem årene. Når det påpeges her, er det blot for at uddybe, hvorfor så mange af de følgende premiereår mm. ikke stemmer overens med de populære databaser eller f.eks. Astrid

Söderbergh Widdings kapitel om Island i *Nordic National Cinemas* (Routledge 1998).

2. Når jeg omtaler den islandske filmdebat er det hovedsagelig fra aviserne, hvor man i et land af denne størrelse udtrykker sig meget og om meget, som både læserbrevsskribent eller mere eller mindre kvalificeret kommentator. Således fylder den debat *Thjód i hlekkjum hugarfarsins* vakte mere end nogen spillefilm i det islandske filmarkivs udklipsarkiv. Filmmiljøets interne debat kommer også og især til udtryk i branchetidsskriftet "Land og Synir", udkommet siden nr. 1, jan./feb. 1996. Debatten var aftagende men eksisterede under mit studieophold i 1997, hvor filmarkivets daværende leder Bjarki Bödvar Pétursson henledte min opmærksomhed på den, ligesom han beskrev og deltog i den (især vedrørende internationale reklamefilms brug af Island som kulisse) i: "Land og Synir" nr. 6 nov./dec. 1996.
3. Udover *Bíódagar*, hvor Peter Aalbæk Jensen udgjorde co-producent ligesom på *Englar alheimsins* i 2000, som han købte rettighederne til af forfatteren Einar Már Gudmundsson, der også har skrevet filmens manus, var han producent (executive-producer) på Fridrikssons *Á köldum klaka* '95 og *Djöflaeyjan* '96. Aalbæk har endvidere udgjort co-producent sammen Fridrikssons IFC og tyske Peter Rommel på Júlíus Kemps *Blossi 81055*, Óskar Jónassons *Perlur og svín*, Ari Kristinssons *Stikkfrí* (alle fra 1997) og Gísli Snær Erlingssons *Íkingut* fra 2000. Derudover, men i samarbejde med Snorri Thórissons Pegasus Pictures, Egill Edvardssons *Agnes* 1995, og i samarbejde med Kormákurs 101 ltd. selv sammes *101 Reykjavík*. Den danske *Vildspor* blev i øvrigt produceret af Zentropas datterselskab Balboa 2 ApS i samarbejde med Icelandic Film Corporation med Fridriksson og Aalbæk Jensen som executive producers.

Litteratur

Om Island og Reykjavik

Gíslason, Gylfi Th. (1994). *Ad vera Islendingur - vegsemd thess og vandi.* Reykjavik, Setberg.

Hjálmarsson, Jón R. (1999). *Islands Historie - fra bosættelsen til vore dage.* Reykjavik, Iceland Review.

Kjartansson, Helgi Skúli (2002): *Ísland á 20. öld.* Reykjavik, Sögufélag.

Líndal, Páll (1991). *Reykjavík - Sögustadir vid Sund.* Reykjavik, Bókaútgáfan Örn og Örlygur.

Magnússon, Sigurdur A. (1990). *The Icelanders.* Reykjavik, Forskot Publishing Company.

Nordal, Jóhannes& Valdimar Kristinsson (1996). *Iceland - The Republic.* Reykjavik, The Central Bank of Iceland.

Rosenblad, Esbjörn & Rakel Sigurdardóttir (1993). *Iceland, from Past to Present.* Rekjavik, Mál og Menning.

Statistic Iceland: *Satistical Yearbook of Iceland 1996.* Reykjavik, Landshagir 1996.

Om Islands film (og enkelte instruktører)

Baldvinsdóttir, Inga Lára, red. (2002). *Enginn getur lifad án Lofts - Loftur Gudmundsson konunglegur hirdljósmyndari og kvikmyndagerdarmadur í Reykjavík.* Reykjavik, Rit Thjódminjasafns Islands 2.

Balling, Erik (1998). *Som barn var jeg voldsomt hidsig.* København, Aschehoug.

Bernhardsson, Eggert Thór (1999): "Landnám lifandi mynda: af kvikmyndum á Íslandi til 1930". In Gudni Elísson (red.) *Heimur kvikmyndanna*, Reykjavík, Forlagid and ART.IS, 1999.

Bernhardsson, Eggert Thór (1999). "Iceland: Saga af kvikmynd". In Gudni Elísson (red.) *Heimur kvikmyndanna*, Reykjavík, Forlagid and ART.IS.

Bjarnadótttir, Birna (1999). "Náttúra tilfinninga í íslenskum kvikmyndum". In Gudni Elísson (red.) *Heimur kvikmyndanna*, Reykjavík, Forlagid and ART.IS.

Breidfjörd, Huldar (1999). "Skrítna Ísland: Um íslenskar vegamyndir". In Gudni Elísson (red.) *Heimur kvikmyndanna*, Reykjavík, Forlagid and ART.IS.

Cowie, Peter (2000). *Icelandic Films 1980-2000.* Reykjavík, The Icelandic Film Fund.

Elísson, Gudni, red. (1999). *Heimur Kvikmyndanna.* Reykjavík, Forlagid and ART.IS.

(En antologi af hvad der er skrevet af længere artikler og universitetsopgaver om film på Island med en sektion (IV) om islandsk film: "Ísland og Kvikmyndin" (s. 802-992), hvor yderst forskellige forfattere bidrager med analyser af værker og epoker. De for mig at se mest interessante er anført for sig

i denne liste, endvidere med eventuel oprindelig dato og udgivelse.)
Fridrikson, Fridrik Thór (1994). "Sänk det nordiska vikingaskepet!". In *Chaplin* nr.1 februar/mars, Stockholm.
Fridriksson, Fridrik Thór og Árni Óskarsson (1994). *Vor í Dal.* Reykjavik, Mál og menning.
Heiddal, Hjálmtý (1995). "Skemtanir fyrir fólkid". In *Lesbók Morgunbladsins* Reykjavik, 25. marts.
Helgadóttir, Hafdís (1999). "Hlutverk landslags í kvikmyndum: Svo á jördu sem á himni, Hrafninn flýgur og Land og synir": In Gudni Elísson (red.) *Heimur kvikmyndanna*, Reykjavík, Forlagid and ART.IS.
Jónasson, Kristján B. (1999). "Íslenska hjardmyndin: Andstædur borgar og sveitar i 79 af stödinni og Land og synir". In Gudni Elísson (red.) *Heimur kvikmyndanna*, Reykjavík, Forlagid and ART.IS.
The Icelandic Film Makers Association (Félag Kvikmyndagerdarmanna, tidskrift fra nr. 1, jan/feb. 1996): *Land & Synir* Vesturgata 11-13, 220 Hafnafjördur, Iceland.
Indridason, Arnaldur (1995). "Kvikmyndir um íslenzkt efni". In *Lesbók Morgunbladsins* Reykjavik, 7. oktober. Ny version "Stofnun og saga kvikmyndafyrirtækisins Edda-film", in Gudni Elísson (red.) *Heimur kvikmyndanna*, Reykjavík, Forlagid and ART.IS, 1999.
Lárusson, Hördur Vilberg (1998). "Hernám hugans. Hugmyndir manna um áhrif Keflavíkusjónvarps á islenskt thjóderni". I *Ný Saga - Tímarit sögufélags 1998.* Reykjavik, Sögufélag.
Møller, Birgir Thor (1997). "Djöflaeyjan Rís". I *Dagur-Tíminn* Reykjavik, 11. marts.
Møller, Birgir Thor (2001). "Fridrik Thór Fridriksson". I *Kosmorama - Filmkunstnere i tiden* nr. 227/228, København, DFI.
Sen, Oddný (1995). "Sjónvarpsbyltingin á Íslandi - og áhrif hennar á íslenska kvikmyndagerd fram til 1979". In *Lesbók Morgunbladsins* Reykjavik, 28. oktober og 4. november, 1995, genoptrykt in Gudni Elísson (red.) *Heimur kvikmyndanna*, Reykjavík, Forlagid and ART.IS, 1999.
Sveinsson, Erlendur (1995). "Árin tólf fyrir daga Sjónvarps og Kvikmyndasjóds". I *Lesbók Morgunbladsins* Reykjavik, 7. september. Genoptrykt in Gudni Elísson (red.) *Heimur kvikmyndanna*, Reykjavík, Forlagid and ART.IS, 1999.
Sveinsson, Erlendur (1981). *Kvikmyndir á Islandi 75 ára.* Reykjavík, Gamla Bíó, Nýja Bíó og Kvikmyndasafn Íslands.
Sveinsson, Erlendur (1988). "Sjón og saga. Ísland í lifandi myndum". I *Ný Saga - Tímarit sögufélags 1988.* Reykjavik, Sögufélag.
Sveinsson, Erlendur (1995). "Tilkoma kynningar- og áródursmynda á fjórda áratugnum". I *Lesbók Morgunbladsins* Reykjavik, 18. december. Ny version "Landsýn - Heimsýn: Kynningarmáttur kvikmyndanna á fjórda áratugnum", in Gudni Elísson (red.) *Heimur kvikmyndanna*, Reykjavík, Forlagid and ART.IS, 1999.
Thórarinsson, Árni (1994). *Krummi - Hrafn Saga Gunnlaugssonar.* Reykjavik, Fródi hf.
Åhlund, Jannike (2000). *En Sagolik (Film) Historia - bilder från Island.* Göteborg, Filmkonst #65.
Åhlund, Jannike (1994). "Sagoligt kreativ". I *Chaplin* nr. 1, februar/mars.

Websider:

www.hagstofa.is - Statistics of Iceland
www.mbl.is - Morgunbladid
www.icecorp.is - Icelandic Film Corporation
www.icelandicfilmcentre.is - tidligere www.iff.is
www.kvikmyndasafn.is - The National Film Archive of Iceland.
www.producers.is - The Icelandic Film Makers Association.

Islandske spillefilm 1980-2002

Islandsk originaltitel/Engelsk eksporttitel (evt. dansk titel; hvis den engelske titel står i parentesen betyder det, at filmen er vist i Danmark under denne titel) - instruktør
* markerer, at filmen i et eller andet omfang er internationalt co-produceret eller co-finansieret

1980
Land og synir/Land and Sons (Land og sønner) - Ágúst Gudmundsson
Veidiferdin/The Fishing Trip - Andrés Indridason
Ódal fedranna/Father's Estate - Hrafn Gunnlaugsson
1981
Punktur punktur komma strik/Dot Dot Comma Dash - Thorsteinn Jónsson
Útlaginn/Outlaw, The Saga of Gísli - Ágúst Gudmundsson
Jón Oddur og Jón Bjarni/The Twins - Thráinn Bertelsson

1982
Sóley/Soley - Róska and Manrico Pavelettoni
Okkar á milli - í hita og thunga dagsins/Inter Nos* - Hrafn Gunnlaugsson
Med allt á hreinu/On Top - Ágúst Gudmundsson

1983
Á hjara veraldar/Rainbow's End - Kristín Jóhannesdóttir
Húsid/The House (Huset) - Egill Edvardsson
Nýtt líf/New Life - Thráinn Bertelsson
Skilabod til Söndru/Message to Sandra - Kristín Pálsdóttir

1984
Hrafninn flýgur/When the Raven Flies* (Når ravnen flyver) - Hrafn Gunnlaugsson
Atómstödin/Atomic Station (Atomstationen) - Thorsteinn Jónsson
Dalalíf/Pastoral Life - Thráinn Bertelsson
Gullsandur/Golden Sands (Gyldent sand) - Ágúst Gudmundsson

1985
Hvítir Mávar/Cool Jazz and Coconuts - Jakob Magnússon
Skammdegi/Deep Winter - Thráinn Bertelsson
Löggulíf/A Policeman's Life - Thráinn Bertelsson

1986
Eins og skepnan deyr/The Beast - Hilmar Oddsson
Stella í orlofi/The Icelandic Shock Station - Thórhildur Thórleifsdóttir

1987
Skytturnar/White Whales* - Fridrik Thór Fridriksson

1988
Foxtrot/Foxtrot - Jón Tryggvason
Í skugga hrafnsins/In the Shadow of the Raven* (I ravnens skygge) - Hrafn Gunnlaugsson

1989
Kristnihald undir jökli/Under the Glacier* (Under gletcheren) - Gudný Halldórsdóttir
Magnús/Magnus (Magnus) - Thráinn Bertelsson

1990
Ævintýri Pappírs Pésa/The Adventures of Paper Peter* - Ari Kristinsson
Ryd/Rust* - Lárus Ymir Óskarsson

1991
Börn náttúrunnar/Children of Nature* (Naturens børn) - Fridrik Thór Fridriksson
Hvíti Víkingurinn/The White Viking* (Den hvide viking) - Hrafn Gunnlaugsson

1992
Ingaló/Ingalo* - Ásdís Thoroddsen
Ævintýri frá Nordurslódum/ Northern Tales* [tre kortfilm] - Maariu Olsen (GRL), Katrín Óttarsdóttir (FO), Kristín Pálsdóttir (IS))
Svo á jördu sem á himni/As in Heaven* - Kristín Jóhannesdóttir
Veggfódur/Wallpaper - Júlíus Kemp
Sódóma Reykjavík/Remote Controle - Óskar Jónasson
Karlakórinn Hekla/Men's Choir* (Herrekoret Hekla) - Gudný Halldórsdóttir

1993
Stuttur Frakki/Behind Schedule* - Gísli Snær Erlingsson
Hin helgu vé/The Sacred Mound* (Den hellige høj) - Hrafn Gunnlaugsson

1994
Bíódagar/Movie Days* (Movie Days) - Fridrik Thór Fridriksson
Skýjahöllin/The Sky Palace* - Thorsteinn Jónsson

1995
Á köldum klaka/Cold Fever* (Cold Fever) - Fridrik Thór Fridriksson
Ein stór fjölskylda/One Family - Jóhann Sigmarsson
Einkalíf/Private Life - Thráinn Bertelsson
Tár úr steini/Tears of Stone* - Hilmar Oddsson
Nei, er ekkert svar/No is No Answer* - Jón Tryggvason
Benjamín dúfa/Benjamin Dove* (Benjamin Due) - Gísli Snær Erlingsson
Agnes/Agnes* - Egill Edvardsson

1996
Draumadísir/Dreamhunters* - Ásdís Thoroddsen
Djöflaeyjan/Devil's Island* (Djævelens ø) - Fridrik Thór Fridriksson

1997
Blossi 810551/Blossi 810551* - Júlíus Kemp
María/Maria* - Einar Heimisson

Perlur og svín/Pearls & Swine* (Perler og svin) - Óskar Jónasson
Stikkfrí/Count me Out* (Ælle bælle ni ti ... du slap fri) - Ari Kristinsson

1998
Sporlaust/No Trace* - Hilmar Oddsson
Dansinn/The Dance* - Ágúst Gudmundsson

1999
Ungfrúin góda og húsid/Honour of the House* (Husets ære) - Gudný Halldórsdóttir
Myrkrahöfdinginn/Flames of Paradise* [aka Witchcraft] - Hrafn Gunnlaugsson

2000
Englar alheimsins/Angels of the Universe* (Universets engle) - Fridrik Thór Fridriksson
Fíaskó/Fiasco* (Fiasko) - Ragnar Bragason
101 Reykjavík/101 Reykjavik* (101 Reykjavik) - Baltasar Kormákur
Íslenski draumurinn/The Icelandic Dream (Den islandske drøm) - Róbert I. Douglas
Óskabörn Thjódarinnar/Plan B – Report - Jóhann Sigmarsson
Ikíngut/Íkingut* (Ikingut) - Gísli Snær Erlingsson

2001
Villiljós/Dramarama - Inga Lísa Middleton, Dagur Kári, Ragnar Bragason, Ásgrímur Sverrisson, Einar Thór Gunnlaugsson
Mávahlátur/The Seagull's Laughter* - Ágúst Gudmundsson

2002
Regína/Regina* - María Sigurdardóttir
Gemsar/Made in Iceland [aka Cell] - Mikael Torfason
Reykjavik Guesthouse – rent a bike/Reykjavik Guesthouse – rent a bike - Björn Thors & Unnur Ösp Stefánsdóttir
Madur eins og ég/A man like me - Róbert I. Douglas
Hafid/The Sea* (Havet) - Baltasar Kormákur
Fálkar/Falcons* (Falcons) - Fridrik Thór Fridriksson
Stella í frambodi/Stella Runs for Office - Gudný Halldórsdóttir

2003
Nói Albínói/Noi the Albino* (Noi the Albino) - Dagur Kári