

Урош З. Ђурковић¹

Филолошки факултет у Београду
Институт за српску културу
Приштина–Лепосавић

КРАТКА, НАЈКРАЋА ИСТОРИЈА ИСЛАНДСКОГ ФИЛМА: МОГУЋНОСТИ

Анстракт: У раду се излаже сажет преглед исландске кинематографије. Посебна пажња посвећује се представљању преовлађујућих мотива и тема репрезентативних остварења исландских синеаиста од осамдесетих година двадесетог века до данас. Истакнуте су неке од особености уметничких стратегија исландских филмских уметника, попут специфичног односа између света филма и исландског пејзажа. Контекст националне кинематографије сагледава се као темељ за даља истраживања, како она која се односе на изучавање целине исландске културе, тако и компаративног проучавања филмског наслеђа различитих култура.

Кључне речи: исландски филм, историја филма, Исланд, Фридрик Тор Фридриксон, Балтазар Кормакур, *101 Рејкјавик* (101 Reykjavík), *Деца природе* (Börn náttúrunnar).



Тијана Митић

¹ Докторанд на Филолошком факултету Универзитета у Београду и стипендиста Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије, ангажован у раду Института за српску културу Приштина–Лепосавић. Имејл-адреса: uros.durkovic@gmail.com.

Филм на Исланду постоји дуже од једног века. Први сачувани снимак Исланда потиче из 1906. године, када је дански редитељ Алфред Линд забележио кратак документарни филм *Вајројасна вежба* у Рејкјавику (Slökkviliðsæfing í Reykjavík)² (Ејкен 2013: 390). Исте године отворен је први биоскоп у исландској престоници, а 1918. године радила су у њој чак два биоскопа, о чему је писао Сјон у роману *Месечев камен* (Сјон 2017: 21).

Иако је, дакле, филм као медиј дуго познат у исландској култури, и даље је отворено питање првог несумњиво исландског филма. Више је разлога за ту околност, а најважнији се тиче политике – Исланд је постао независан од Данске тек 1944. године, те сви филмови пре тог тренутка не припадају само исландском наслеђу. Ипак, треба истаћи да је први играни дугометражни филм снимљен на Исланду дански филм *Прича о Грагском сугу* (Saga Borgarættarinnar) Гунара Сомерфелда (Gunnar Sommerfeldt), из 1921. године. Редитељ филма адаптирао је роман свог исландског имењака Гунарсона, па овај филм представља и прву филмску адаптацију једног исландског романа.

Према подацима Исландског филмског центра³, први послератни, звучни, исландски филм јесте *Између њланине и обале* Лофтурса Гудмундсона (Loftur Guðmundsson), из 1949. године. Међутим, Дејвид Кук, аутор чувене *Историје филма* наводи да је производња филмова на Исланду почела тек 1977. године (Кук 2018: 492), а да свој прави пробој доживљава тек три године касније. Кукова оцена је само донекле тачна: до 1980. године снимљено је десетак исландских филмова, што није знатан, али није ни занемарљив број. Оно што пак одваја 1980. годину од претходних јесте појава вероватно првог модерног исландског филма, *Земља и синови* (Land og synir), у режији Аугуста Гудмундсона (Ágúst Guðmundsson). Овај филм био је и

² <https://guidetoiceland.is/history-culture/the-story-of-icelandic-cinema>

³ <https://www.icelandicfilms.info/films/bytype/genre/movie>

прво исландско остварење кандидовано за награду Оскар, мада није стекло номинацију.

Гудмундсоново остварење је, вреди напоменути, умногоме знаковито за целину исландског филма, будући да се већ у њему појављују неке од изузетно честих тема ове кинематографије, међу којима предњаче: самоћа, старост, смрт, породични односи и посебна перспективизација природе. Наведене теме представљају својеврсна стална места исландске уметности уопште. Њихов корен је дубок и тиче се како исландског националног идентитета, тако и саме географије Исланда. Недовољно често се размишља како непосредне географске околности утичу на начин приповедања и поимање света: истицање различитих тема у уметности условљено је бивањем у одређеном физичком простору. Околности животне средине, кроз традицију, постају и уметничке чињенице, односно обликују комплексе тема неке заједнице. Зато није необично што је питање опстанка, самосталности и самоодрживости једно од кључних у исландској култури. Земља и синови су, стога, филм који осведочује споменуте тежње: кроз живот исландских пољопривредника и смену генерација, назире се све присутније социјалне промене. Оне се пре свега тичу друкчије животне организације у контексту урбанизације земље – развојем технологије и животног стандарда мења се целокупна друштвена атмосфера Исланда.

Ипак, филм Аугуста Гудмундсона ове промене само наговештава, без провокације и заостравања присутних у филму који се појавио само две године касније. *Рок у Рејкјавику* (*Rokk í Reykjavík*) наслов је култног документарног филма Фридрика Тора Фридриксона (*Friðrik Þór Friðriksson*), једног од најважнијих исландских редитеља. Фридриксон је изузетно упечатљиво приказао неочекивано вибрантну панкерску сцену престонице на рубу Европе. Занимљиво је, у том светлу, помислити шта би ганути гледалац *Земље и синова* могао да доживи при гледању филма са отворено анархистичком агендом. Наступи музичких група, међу којима се налази и седамнаестогодишња Бјорк (*Björk*), са својим првим бендом, *Tarri Tíkarrass*, енергично су усмерени против свих врста удобности. Од облепљивања наог тела самолепљивом траком, величања

нацистичке иконографије, провокативних изјава, малолетника који користе дуван, све до касапљења животиња на сцени, *Рок у Рејкјавику* и данас представља *Ћрн у оку* исландским традиционалистима. Без обзира на то, оно што свакако задивљује јесте невероватан креативни потенцијал и бунтовни дух младих једне земље која је дуго била удаљена од европских (контракултурних) збивања.

Доказ да овај филм не приказује само епизоду у историји исландске музике јесте документарни филм из 2005. године – *Вришићеће ремек-гело* (*Gargandi snilld*), у режији Арија Александера Ергиса Магнусона (*Ari Alexander Ergis Magnússon*). За разлику од Фридриксновог филма, овде је приметна већа жанровска разноликост, али и препознатљивост исландских музичара на глобалном тржишту: од Бјорк, која је сада светска звезда, преко познатих алтернативних бендова *Sigur Rós*, *Amiina* и *Múm*, све до Јохана Јохансона (*Jóhann Jóhannsson*), награђиваног композитора који је писао музику за многе холивудске филмове.

Међутим, Магнусоново остварење није само још један музички документарцац – водич кроз локалну сцену и показатељ њених домета – већ и увод у културу Исланда, у којој музика, већ један миленијум, има изузетно значајну улогу. А разматрање музичке баштине представља много више од регистровања истакнутих извођача и појава, јер упућује, заправо, *на ход једне културе*. Исландским музичарима није стран уникатан израз, али ни политички ангажман. О древности исландске државности и институција се не само у српској јавности недовољно говори: ретко се чује да је управо најстарији и даље активни парламент на свету исландски Алтинг (*Alþingi*), установљен 930. године (Мајсторовић 1967: 14). Уз изузетну историју парламентаризма, треба истаћи и исландску литерарну традицију осведочену у сагама које су феномен без премца у књижевности средњовековне Европе и један од показатеља и данас несвакидашње присутне привржености Исландјана према књижи.⁴ Музика, политика и књижевност

⁴ О којој се знало и у Србији 19. века. Наиме, Јелисеј Вукајловић Исланд је представљао српским читаоцима као *чишалачки рај*, не би ли их приволео књижи. Заинтересовани могу пронаћи овај податак у књижи Ивана Јанковића *Каша Несиба и коменшари* (в.

испреплетане су у исландском националном нарративу, јер су управо здружене имале снагу да подржавају оне тежње наведене као кључне у филму *Земља и синови*. Сва три појма израз су облика друштвености – *музика* је неписани комуникациони канал, који утиче на друштвену кохезију, *џолиџика* је организација заједнице у врлини, а књижевност осведочење културе кроз писменост. Да би се заједница одржала на негостољубивом тлу, неопходне су све три компоненте. Стога запањујуће делује податак из *Вришиџеџе ремек-дела* да у земљи од 300 000 становника има 90 музичких школа⁵, 6000 чланова хора и 400 регистрованих оркестара, док број бендова није познат. Системска државна подршка музичком образовању, свакако, доприноси успеху у наведеним бројевима.

Уколико наставимо да једну културу сагледавамо из угла њених најупечатљивијих уметничких домета, можемо приметити и да је музика исландски национални *културни калџиџал*, који, како Бурдије тврди, изврћући познату тезу о нематеријалној природи музике, јесте суштински телесан. За Бурдијеа, телесна реакција на музику и њена несводљивост на речи показује њен не духовни, већ суштински телесни карактер (Бурдије 2013: 85). И заиста, сугестивни, готово трибални наступи исландских извођача у оба споменута музичка документарна филма могу се довести у везу са Бурдијеовим тврђењем – а, уколико бисмо парафразирали једног америчког музичког критичара из филма *Вришиџеџе ремек-дела*, можемо приметити како Исланђани имају све што и други народи, само што то све не личи ни на шта друго.

Имајући ово у виду, посебно треба обратити пажњу на још један филм Фридрика Тора Фридриксона – *Хладна џрозница* (*Á köldum klaka*), из 1995. године. У овом остварењу имамо ситуацију сродну познатом филму *Изјубљени у џреводу* Софије Кополе, осим што овде главни јунак не путује у Јапан, већ је Јапанац путник. Протагониста фил-

ма, Хирата⁶, путује на Исланд да би одао почаст преминулим родитељима. Своје ходочашће у форми *друмској филма* (*road movie*), Хирата испуњава неретко сасвим комичним ситуацијама услед културолошких разлика. Острво које му се на почетку чинило нестварним постаје постепено све нестварније, али боравак на њему изазива једну врсту посебног осећаја, који су били препознали и његови родитељи, заљубљеници у Исланд. Хиратин пут је стога укрштај породичне дужности и сусрета са *друџим*. Пут је још једном представљен као поунутрашњено, преображујуће искуство и као одличан нарративни образац.

Ипак, осим главног тока филма, вреди истаћи и Фридриксонову иронију, често везану за исландске националне симболе. Тако један од најупечатљивијих примера може бити гротескна сцена са *свидом*. Свид (*svið*) је, иначе, традиционално исландско јело – кувана овчија глава, коју Хирата, обраћајући јој се, држи у шаци. Веза са *Хамлеџиом* је очигледна, само што јадни Јорик у овом случају није људско биће, а на крају бива и угризено. Уколико имамо у виду разлог Хиратиног путовања, које може да се посматра како кроз етику дужности, тако и кроз лично суочавање са смрћу, асоцијативни потенцијал ове бизарне сцене има посебан статус у целини филма.

Сусрет ексцентричности – Јапана и Исланда – само је један у низу примера прожимања култура у исландском филму. Заправо, прилично је изненађујуће, имајући у виду географски положај Исланда, што је читав низ исландских филмова управо везан за сусрет са другим културама, и то по правилу удаљених култура. Тако у филму *Жена у раџу* (*Kona fer í stríð*) Бенедикта Ерлингсона (*Benedikt Erlingsson*), главна јунакиња има, преко сиротишта, контакт са украјинском културом, а *Диџи нормално* (*Andið eðlilega*) Изолд Угадоутир (*Ísöld Uggadóttir*), мапира однос између исландске раднице на царини и илегалне мигранткиње из Гвинеје Бисао. Међутим, у овом светлу посебно место заузима један од најпознатијих исландских филмова, *101 Рејкјавик* (*101 Reykjavík*) Балтазара Кормакура (*Baltasar Kormákur*).

Јанковић 2017: 105).

⁵ Према подацима Министарства просвете, науке и технолошког развоја, Србија има готово исти број музичких школа, али и двадесетоструко већи број становника. <http://www.upis.mpin.gov.rs/Cir/Srednje-skole-pretraga>

⁶ Кога глуми Масатоши Нагасае, познат по улози у Џармушовом филму *Тажансџвени воз*.

Кормакур је уз Фридрика Тора Фридриксона најпознатији исландски редитељ, чија се каријера не зауставља у националним оквирима. Односно, није интернационално само Кормакурово шпанско порекло, него и многа жанровска остварења која је (од 2010. године) снимео у оквиру иностраних продукција. Ипак, *101 Рејкјавик* у потпуности је исландски филм, и то урбане провенијенције. Бесперспективни живот младог протагонисте (Hilmir Snær Guðnason) са мајком (Hanna María Karlsdóttir), једног дана ће се потпуно променити доласком нове станарке (Victoria Abril), која, испоставља се, представља за мајку „нешто више од пријатељице”. Нова укућанка долази из Шпаније, а на Исланду ради као инструкторка плеса. Њене часове похађа и мајка протагонисте, док он своје време углавном проводи у намерно безуспешним покушајима проналажења посла и лутању Рејкјавиком. Међутим, оно што изазива праву буру у његовом животу није сазнање о мајчиној сексуалној оријентацији, колико о томе да је он спавао са њеном партнерком. Новонастала породична ситуација постаје све сложенија, и то нарочито при сазнању да је мајчина партнерка трудна.

Иако Кормакурова комедија, на овај начин изложена, делује као нешто што се граничи са естетиком теленовеле, не смеју се изгубити из вида неки подаци везани за исландску културу који би филм контекстуално обогатили. Наиме, Исланд је једна од земаља са изузетно високим степеном толеранције и поштовања свих различитости, па и сексуалне оријентације. Пример из личног живота некадашње премијерке Исланда (2009–2013) Јохане Сигурдардотир (Jóhanna Sigurðardóttir), може бити довољно илустративан. Јохана Сигурдардотир, попут јунакиње из филма, некадашњи живот у браку мења за живот са својом партнерком, са којом је више деценија заједно. Дакле, ситуација из филма се на неки начин пресликава на политичку збиљу земље, што све може да се доведе у везу са сензибилитетом присутним у филмовима Педра Алмодовара (Нордфјерд 2007: 53).

И то није случајна спона. Не само због Викторије Абрил, која игра једну од главних улога у Кормакуровом филму, а позната је као честа Алмодоварова сарадница, већ и

због тога што се шпански редитељ спомиње, додуше успутно, у самом филму. Да постоји једна посебна веза између Алмодовара и Исланда, показује нам и његова драма са аутофикционалним елементима *Бол и слава* (Dolor y gloria), из 2019. године, где главни јунак, редитељ (Antonio Banderas), добија понуду да, за пристојан хонорар, одржи предавање на Исланду о свом стваралаштву. Ипак, њему није јасно зашто је толико признат и популаран у овој земљи, те негодује. Овај детаљ говори колико о скривеним путевима филмске комуникације, толико и о, заправо, прилично различитим филмским изразима, будући да је Кормакуров филм у извесној мери изузетак од доминантног тока исландске кинематографије, познатог из Земље и синова.

А ако је ишта супротно од Алмодоварове филмске естетике, то је ремек-дело Фридрика Тора Фридриксона – *Деца природе* (Börn náttúrunnar). Осим што је ово једини исландски филм који је уврштен у најужи избор за Оскар за најбољи страни филм, *Деца природе* је потресно и дубоко меланхолично дело о старости, достојанству и усамљености. Дуги кадрови и ретке реплике Фридриксоновог филма омогућавају да питорескни исландски пејзаж буде још једном скривени јунак филма. Сведеност гестова као и утишане емоционалне реакције на позорници пејзажа острва, дају заиста ефектне резултате, које, примећено је већ у литератури, изазивају осећај потпуно издвојеног, готово ванземаљског простора, који има моћ да представља и имагинарне пределе (Нордфјерд 2015: 176). Зато није необично што су многи познати филмови снимани, макар делом, на Исланду – од филмова о Бетмену (Batman Begins), Џејмсу Бонду (A View to a Kill) и Лари Крофт (Lara Croft: Tomb Raider) (Нордфјерд 2007: 181), *Прометеја* Ридлија Скота (Нордфјерд 2015: 176) све до чувеног документарног филма Криса Маркера *Без сунца* (Sans Soleil) или Сокуровљевог *Фаусџа* (Нордфјерд 2015: 185–186).

Емоционална стања јунака *Деце природе*, у извесном смислу, прекорачују своје сопствено постојање преносећи се на пејзаж. Тако у исландском филму увек постоји и моменат природе као скривеног јунака – немог саговорника његових обитавалаца.

Ипак, да психолошка интеракција између јунака и пејзажа није нужна показује нам Фридриксонов експериментални документарни филм *Кружни љуџи* (Hringurinn). У питању је веома једноставан концепт: камера закачена за возило снима пут који окружује Исланд. Фасцинација ауто-путем није новина у филму (може се као пример навести постојање тог мотива у многим филмовима Дејвида Линча); међутим, Фридриксон је успео да на иновативан начин у први план предочи оно што је многима било само оквир за снимање, а исландски пејзаж се показује тако живописним да је његово постојање са уметничке стране самоодрживо.

Та неупоредивост исландског пејзажа везана је и за судбину јунака *Деце ѓрироге*: старац-протагониста напушта своје имање на северу земље и долази својој породици у Рејкјавик, где га затиче изненађујуће хладан пријем. Укућани га убрзо смештају у старачки дом, у коме препознаје своју љубав из младости. Покренувши детињи пркос у себи, али и осетивши да им је крај близу, успевају да побегну из ове институције и отисну се на север, који осећају својим домом. Пут је тежак и ризичан, а за њима је организована и неуспешна потрага. Ипак, права питања су: од чега и због чега они, заправо, беже, као и зашто су *деца ѓрироге*?

Премда у филму преовлађује атмосфера потиштености, дирљив је и драгоцен тај покушај немирења главних јунака, односно жеља да се претекне нужност и оствари аутентична егзистенција, по мери човека. Треба истаћи да тематизација љубави у позном животном добу постоји и у савременој исландској књижевности – у кратком роману *Двосџруко сџакло* Халдоре Тородсен. Иако Тородсен и Фридриксон имају различите погледе на ову тему, они су у извесном смислу и подударни, посебно у контексту поетике сведености, што још једном упућује на споменути шири тематски хоризонт исландске уметности.

Треба истаћи и да је Фридриксон 2010. године направио филм који се надовезује на *Децу ѓрироге*. У питању је драма са комичним и аутобиографским елементима *Мама Гојо* (Мама Гóгó), која говори о борби редицелеве мајке са Алцхајмеровом болешћу. Међутим, ово је и прича о Фридриксоновим напорима са дистрибуцијом филма *Деца*

ѓрироге, који му је донео, спочетка, ретко разумевање и велике финансијске проблеме. Мало ко је могао да слути да ће, временом, управо овај филм постати емблематичан за целу једну кинематографију. Ипак, иако на одређеном нивоу функционише самостално, *Мама Гојо* је, спрам *Деце ѓрироге*, по свом карактеру, локалан филм. Они који не препознају интертекстуалну везу између ова два филма остаће ускраћени за значај њиховог подударња. Тако у уводној сцени филма *Мама Гојо* имамо филм-у-филму, биоскопску пројекцију *Деце ѓрироге* у којој је приказана сурова сцена где на почетку филма, док напушта имање, старац пуца у главу свог пса. Без познавања ширег контекста, ова сцена може да делује само као онеспокојавајући сигнал или, могуће, као антиципација смрти. Међутим, *моџив жрџивовања живоџиња* у исландском филму је, изненађујуће, један од најчешћих.

Још од *Земље и синова* Аугуста Гудмундсона, где се усмрћује коњ метком у чело, *Рока у Рејкјавику*, где су пилићима малим гилџотинама одрубљиване главе на сцени, *Врабаца*⁷ (Prestir) Рунара Рунарсона (Rúnar Rúnarsson), где се усмрћује једна фока и, *Харџџџона* (Hjartasteinn) Гудмундура Арнара Гудмундсона (Guðmundur Arnar Guðmundsson), где се дечаци играју са лешом рибе, све до, наравно, *О коњима и љугима* (Hross í oss) Бенедикта Ерлингсона, где један јунак, да би преживео снежну олују, спава у распореном коњском лешу. Важно је напоменути да су сви споменути филмови изразито жанровски различити и не непосредно повезани, те учесталост насиља над животињама с оправдањем чуди. Међутим, у наведеним филмовима насиље над животињом није самосврховито, већ има неку, углавном психолошку мотивацију. Тако сцена са ловом на фоке у филму *Враџци* представља важну степеницу у одрастању главног јунака, који дуго није био у контакту са оцем. Отац, желећи да надокнади пропуштене прилике, инсистира да свом сину пренесе такозване мушке навике, каква је лов.

Понекад, насиље над животињама може имати и црнохуморну вредност, као у филму *Исџод грвеџа* (Undir trénu) Хафстејна Гунара Сигурдсона (Hafsteinn Gunnar Sigurðsson),

⁷ Иначе, једном од ретких исландских филмова у коме учествује глумац са ових простора – Раде Шербеџија.

где имамо приказ крајње дисфункционалног комшијског односа, који резултира тиме да један вучјак страда и бива враћен власницима препариран.

Било како било, питање односа човека и осталих живих бића у било ком наративном контексту, па и контексту историје исландског филма, завређује посебно истраживање. Чин жртвовања животиња и његова естетизација очигледно у овом случају отвара семантички простор који измиче некоме ко не познаје исландску културу изнутра.

Осим наведене дистинкције између човека и осталих животних облика, у исландском филму је очита и тензија између националног и глобалног, руралног и урбаног, као и индивидуалног и општег (Нордфјерд 2007: 57). Последњих неколико година, споменуте дистинкције имају и посебно примећена филмска обликовања.

Овнови (Hrútar) Гримур Хаконасона (Grímur Hákonarson) из 2015. године представљају изузетан филм о пркосу, упорности и достојанству. Два посвађана брата, који годинама међусобно не причају, уједињује болест оваца. Много тога у њиховом односу је нејасно, али, као и у *Деци њприроде*, многа питања остају отворена, а до сваког гледаоца је да попуни интерпретативне нејасноће. Ипак, *Овнови* осим психолошке уверљивости ликова, још један су блистав пример приказивања природе Исланда на филму. Сличан је случај са филмом *Бели, бели дан* (Hvítur, Hvítur Dagur) Хлинур Палмасона (Hlynur Pálmason) из 2019. године, који не само што даје још једну упечатљиву визију унутрашњости Исланда већ представља и убедљиву психолошку анатомију освете, у којој главног јунака, полицајца, мори сазнање да га је недавно преминула супруга варала. Породична трагедија се меша са снажним личним недоумицама, љубомором и несигурношћу у цео проживљени живот. Упоредо је, важно је рећи, приказан и однос између гневног удовца и његове унуке, који представља својеврстан контрапункт његовим чемерним мислима.

У односу на присутност мотива освете у исландској епској традицији (сетимо се, на пример, *Саје о Њалу*), изненађујуће је како нема више филмова који се баве овом темом. Ипак, уз филм *Бели, бели дан*, где је приказан

један пре свега лични осветнички подухват, у два новија исландска филма истакнута је и освета која има политичку димензију. У оба примера су, вреди напоменути, жене предводнице иницијатива.

Након споменутих *Овнова*, Гримур Хаконасон је снимио још један изванредан филм – *Окруи* (Héraðið). Главна јунакиња филма *Окруи* успева да порази монопол над производњом млека и да корумпиране појединце, као и да корпоративну мафију изведе на стуб срама. Тај пут није био једноставан, али упорност се исплатила, а готово комичан ефекат изазива сазнање да је овакав филм снимљен у једној од земаља са најнижим нивоом корупције у свету, као и то да је рађен по мотивима истините приче.

Сасвим је друкчији след у другом филму – *Жена у раишу* Бенедикта Ерлингсона, где главна јунакиња води једну донкихотовску, екотерористичку битку. Наизглед угледна грађанка, која нема криминални досије, у тајности уништава далеководе и електрична постројења, не би ли исландски пејзаж оставила *на миру*. Ипак, потреба за исправљањем света има у овом случају и значајно психолошко упориште – пркос и немирење представљају одбрамбени механизам у односу на личне фрустрације. Желећи годинама да усвоји дете, главној јунакињи се та прилика указује прекасно, када је већ гоне због криминалних активности. На крају, трагом детета, доспева у Украјину, где проблеми добијају сасвим другу сразмеру.

Јунакиње оба филма показују на различите начине изузетан активистички импулс и политичку иницијативу становница Исланда, који је годинама на врху листе земаља са највећом родном равноправношћу. Такође, уколико говоримо о снажној улози жена у исландској култури, вреди напоменути како су две жене добиле висока признања за свој рад на филму: Бјорк, за главну женску улогу у филму Ларса фон Трира *Плес у шами*, на Канском фестивалу 2000. године, и Хилдур Гундадотир (Hildur Guðnadóttir), Оскар за најбољу оригиналну музику за филм *Џокер* Тода Филипса 2019. године.

Путеви исландског филма се, тако, очигледно не завршавају само у оквиру остварења споменутих у овом раду већ имају свој живот

и у другим кинематографијама, а Исланд, као свака национално мала продукција, има кроз интензивну сарадњу са осталим државама и једну врсту међународне препознатљивости.

А каква би била будућност исландског филма?

На таласу све популарнијих скандинавских трилера, једна од гледанијих серија на платформи Нетфликс јесте управо исландска серија *Заробљени* (*Ófærð*), коју је креирао Балтазар Кормакур. Кормакур је 2006. године режирао и филм *Мочвара* (*Mýrin*), рађен по истоименом роману Арналдура Индридасона, писца који је, занимљиво је приметити, био предмет мастер рада актуелне премијерке Исланда, Катрин Јакобсдотир. Комерцијални капацитет жанровског филма и његова препознатљивост на светском тржишту дају основа за мишљење да ће ова продукција бити још интензивнија. Ипак, у контексту будућих остварења, не треба занемарити ни потенцијал исландске комедије: од фарсе *Содома Рејкјавик* (*Sódóma Reykjavík*), чији се заплет организује око враћања даљинског управљача, а проширује се и на исландску андерграунд сцену и вратоломије са аутомобилима, све до наступа стенд-ап комичара Арија Елдарна (*Ári Eldjárn*), чији се хумор често заснива управо на темама везаним за исландски идентитет, у оквиру којих се налази и претња од холивудизације исландског филма. Међутим, сам преглед одабраних остварења исландске кинематографије даје нам основа да мислимо да ће Исландјани истрајати у борби против *есџејске колонизације* Холивуда (Нордфјерд 2015: 180), а право на свој начин приповедања, односно филмски израз, представља уједно и право на своју причу, која, како смо на самом почетку истакли, има дугу историју и самосвојне изразе, вредне за светску баштину.

И, једно је сигурно: арогантни став Дејвида Кука да је исландска кинематографија „и даље на нивоу кућне радиности“ (Кук 2018: 492) ни на који начин не одговара истини.

Литература

- Бурдије 2013: Пјер Бурдије, Дистинкција: друштвена критика суда. Подгорица: CID.
- Ејкен 2013: Ian Aitken, *The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film*. London and New York: Routledge.
- Јанковић 2017: Иван Јанковић, Ката Несиба и коментари. Београд: Фабрика књига.
- Кук 2018: Дејвид Кук, Историја филма. 2. Београд: Clío.
- Мајсторовић 1967: Стеван Мајсторовић, предговор у: *Saga о Њалу*. Београд: Нолит, стр. 5–28.
- Нордфјерд 2007: Nordfjörð, Björn, „Iceland“, in: Duncan J. Petrie, Mette Hjort, *The Cinema of Small Nations*, Edinburgh: Edinburgh University Press, pp. 43–59.
- Нордфјерд 2015: Nordfjörð, Björn, „Hollywood Does Iceland: Authenticity, Genericity and the Picturesque“ in: Scott MacKenzie, Anna Westerståhl Stenport, *Films on Ice: Cinemas of the Arctic*. Edinburgh: Edinburgh University Press, pp. 176–186.
- Тордсен 2019: Халдора Тордсен, Двоструко стакло. Хеликс: Смедерево.
- Сјон 2017: Сјон, Месечев камен: дечак који никад није постојао. Београд: Геопоетика.

Филмски извори

- *Slökkviliðsæfing í Reykjavík* (Ватрогасна вежба у Рејкјавику)⁸, 1906, Алфред Линд, Данска;
- *Saga Borgarættarinnar* (Прича о Градском суду), 1921, Гунар Сомерфелд, Данска;
- *Land og synir* (Земља и синови), 1980, Аугуст Гудмундсон, Исланд;
- *Rokk í Reykjavík* (Рок у Рејкјавику), 1982, Фридрик Тор Фридриксон, Исланд;
- *Sans Soleil* (Без сунца), 1983, Крис Маркер, Француска;
- *A View to a Kill* (Поглед на убиство), 1985, Џон Глен, Велика Британија;
- *Hringurinn* (Кружни пут), 1985, Фридрик Тор Фридриксон, Исланд;
- *Mystery Train* (Тажанствени воз), 1989, Џим Џармуш, САД;
- *Börn náttúrunnar* (Деца природе), 1991, Фридрик Тор Фридриксон, Исланд;
- *Sódóma Reykjavík* (Содома Рејкјавик), 1992, Оскар Јонасон, Исланд;
- *Á köldum klaka* (Хладна грозница), 1995, Фридрик Тор Фридриксон, Исланд;
- *101 Reykjavík* (101 Рејкјавик), 2000, Балтазар Кормакур, Исланд;
- *Danser i mørket* (Плес у тами), 2000, Ларс фон Трир, Данска;
- *Lara Croft: Tomb Raider* (Лара Крофт: Пљачкаш гробница), Сајмон Вест, САД;
- *Batman Begins* (Бетмен почиње), 2005, Кристофер Нолан, САД;

⁸ Наслове исландских филмова за потребе рада превео је аутор.

- *Gargandi snilld* (Вриштеће ремек-дело), 2005, Ари Александер Ерис Магнусон, Исланд;
- *Mýrin* (Мочвара), 2006, Балтазар Кормакур, Исланд, Немачка, Данска;
- *Mamma Gógó* (Мама Гого), 2010, Фридрик Тор Фридриксон, Исланд;
- *Фауст*, 2011, Александар Сокуров, Русија;
- *Hross í oss* (О коњима и људима), 2013, Бенедикт Ерлингсон, Исланд;
- *Prestir* (Врапци), 2015, Рунар Рунарсон, Исланд, Данска, Хрватска;
- *Hrútar* (Овнови), 2015, Гримур Хаконсон, Исланд, Данска;
- *Hjartasteinn* (Хартстон), 2016, Гудмундур Арнар Гудмундсон, Исланд;
- *Undir trénu* (Испод дрвета), 2017, Хафстеин Гунар Сигурдсон, Исланд;
- *Andið eðlilega* (Диши нормално), 2018, Изолд Угадотир, Исланд, Шведска, Белгија;
- *Kona fer í stríð* (Жена у рату), 2018, Бенедикт Ерлингсон, Исланд, Француска, Украјина;
- *Dolor y gloria* (Бол и слава), 2019, Педро Алмодовар, Шпанија;
- *Héraðið* (Округ), 2019, Гримур Хаконсон, Исланд;
- *Joker* (Џокер), 2019, Тод Филипс, САД;
- *Ari Eldjárn: Pardon My Icelandic* (Ари Елдјарн: Опростите на мом исландском), 2020, Аугуст Јакобсон, Исланд.

Uroš Z. Đurković

The Shortest History of Icelandic Cinema

Summary: This paper shows a short overview of Icelandic cinematography, from the beginning of filmmaking in Iceland to the present moment. Special attention is given to frequent themes and motifs in Icelandic films, especially from the 1980s. From works of Friðrik Þór Friðriksson and Baltasar Kormákur to Benedikt Erlingsson, many unique artistic strategies of Icelandic cinema are presented, such as specific relationship between films and Icelandic landscape. Therefore, particular attention is given to a broader sociocultural context of Icelandic cinema, which can be an excellent introduction not only for Icelandic art, but whole Icelandic culture as well.

Key words: Icelandic cinema, history of cinema, Iceland, culture of Iceland, Friðrik Þór Friðriksson, Baltasar Kormákur, *101 Reykjavík*, *Children of Nature* (Börn náttúrunnar).