



Englar alheimsins (2000, *Universets engle*, instr. Fridrik Thór Fridriksson).

I lyset af Reykjavík

Om islandske byfilm – før og nu

Af Birgir Thor Møller

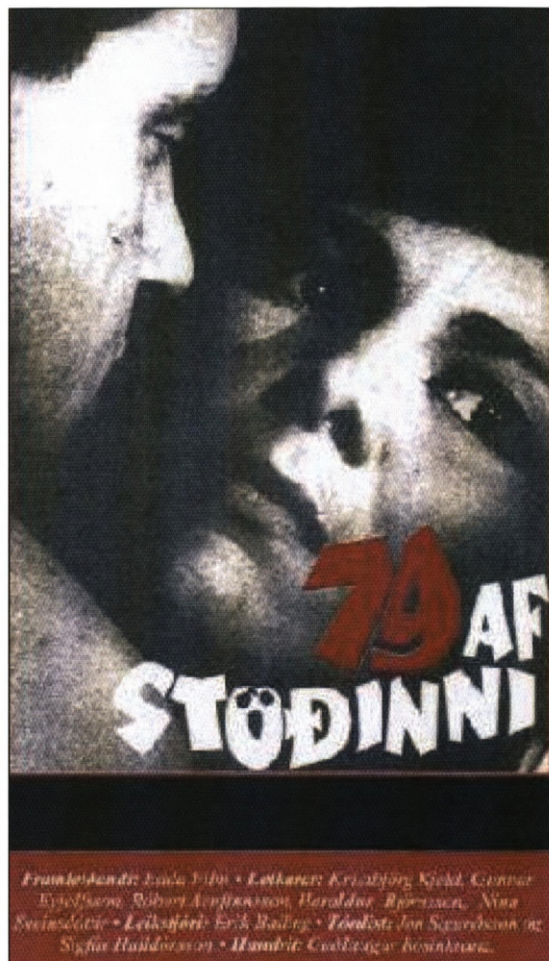
De danske biografer og filmfestivaler har budt på en række islandske film i de senere år. Det har de nu også gjort tidligere, men siden årtusindskiftet er antallet steget markant. Og skal man finde fællestræk ved de ellers meget forskellige film, må det være, at de har budt på samtidshistorier, hvoraf broderparten foregår i Islands hovedstad, Reykjavík. Som eksempler kan nævnes

Ragnar Bragasons to multiplotfilm *Börn* (2006, *Børn*) og *Foreldrar* (2007, *Forældre*) samt Baltasar Kormákurs kriminalfilm *Mýrin* (2006, *Jar City*) og ikke mindst hans debutfilm med den slående titel *101 Reykjavík* (2000).¹

Selv om der har været bemærkelsesværdige undtagelser, såsom Dagur Káris originale outsiderskildring *Nói albinói* (2003),



Plakater til to tidlige Reykjavík-film: Óskar Gíslasons *Reykjavíkurævintýri Bakkabræðra* (1951) og Erik Ballings *79 af stöðinni* (1962, *Pigen Gogo*).



er den nyere islandske film præget af en udtalt forkærlighed for *byfilm*. På baggrund af den øvrige islandske filmhistorie, hvor de storslåede naturlandskaber har spillet en dominerende rolle, kalder denne nye urbane tendens på et nærmere eftersyn.²

Den historiske baggrund. Islands filmhistorie går hånd i hånd med landets hastige urbanisering og den modernisering, den indgår i. Filmhistorien ikke blot afspejler urbaniseringen, men er også selv en del af den. Danskeren Alfred Lind åbnede således den første biograf i Reykjavík,

Reykjavík Biograftheater, allerede i 1906. Dengang boede kun omtrent 10.000 af de daværende 80.000 islændinge i hovedstadsområdet, som i dag huser 180.000 af Islands lidt mere end 300.000 indbyggere. Ud over at bringe levende billeder fra den vide verden til den før så isolerede ø blev biograferne snart en af byens mest populære adspredelser – hvilket de stadigvæk er.³

På den anden side er den tidlige islandske filmhistorie også præget af den nationale vækkelse og selvstændighedskamp, der havde sit udgangspunkt i midten af det 19. århundrede og kulminerede med proklamationen af republikken Island den 17. juni 1944. En lang række islandske film

idylliserer således fortiden og det simple liv i nationens storslåede landskaber, der opstilles som kontrast til modernitetens Reykjavik. Det kulturmøde – for ikke at sige sammenstød – opridsede jeg i oversigtsartiklen ”Island og filmen gennem 100 år”, som *Kosmorama* bragte for seks år siden (Møller 2003). Derfor skal blot nogle af hovedværkerne omtales her – specifikt for deres brug af Reykjavik – før fokus rettes mod den aktuelle udvikling.

Den ældste, bevarede filmoptagelse fra Island skildrer pudsigt nok en brandøvelse i Reykjaviks centrum. Man ser både børn og voksne følge spændt med i øvelsen, om end de også har øje for kameraets dragede linse.⁴

Fra de efterfølgende årtier findes der enkelte lignende filmoptagelser af bylivet, men det var den mangfoldige natur, der lokkede udenlandske filmmagere til landet – såsom danske Gunnar Sommerfeldt, hvis *Borgslægtens Historie* (1920) er den første spillefilm indspillet i Island. Den første islandskproducerede spillefilm, Loftur Gudmundssons *Mille fjalls og fjöru* (dvs. Mellem bjerg og bred) fra 1949, foregår ligeledes langt fra byen, ligesom instruktørens, og Islands, første fiktionsfilm, kortfilmfarcen *Ævintýri Jóns og Gvendar* (dvs. Jons og Gvendurs eventyr) fra 1923.

I *Reykjavíkúrvintýri Bakkabrædra* (1951) indfangede Óskar Gíslason derimod det moderne byliv i efterkrigstidens Reykjavik ved at lade de tre lige så komiske som enfoldige Bakkebrødre (Islands modstykke til de danske molbohistorier) besøge hovedstaden. På deres eventyrlige rejse, der nærmest udfolder sig som en sightseeing på traktor, undrer de sig over alt fra ensrettet trafik til butiksvinduer, køleskabe og det fiktive univers på scenen i Nationalteateret. Skønt filmens tekniske side var stærkt mangelfuld, var interessen

for at se ikke bare Island men også Reykjavik i biograferne stor. Og med bakkebrødrenes bytur fik publikum letgenkendelige billeder af deres hastigt voksende hovedstad, der sjældent, om nogensinde, er blevet skildret med en tilsvarende fascination og glæde.

Kulturpessimisme. En regulær og professionel islandsk filmproduktion blev først mulig, da man i 1978 oprettede en egentlig filmfond finansieret af offentlige midler. Inden da havde islændingene dog kunnet se to udprægede byfilm, der hver især præsenterede et ganske andet Reykjavik. Begge titler, hhv. Erik Ballings *79 af stöðinni* (1962, *Pigen Gogo*) og Reynir Oddssons *Mordsaga* (1977, *Story of a Crime*), kan ses som forløbere for de senere byfilm.

Ballings sort/hvide *79 af stöðinni* skildrer en bondesøn, der arbejder som taxa-chauffør (med kaldenavnet 79) i et noget trøstesløst Reykjavik bestående af hhv. nyopførte boligblokke ved en endnu ikke asfalteret vej og en lidt ældre bydel, hvor han bor på et pensionat. Desuden viser filmen nattelivet i centrum, hvor også amerikanske soldater fra Keflavíkbasen boltrer sig, og efter at have kørt en døddrukken soldat til hjem til basen, møder chaufføren den smukke Gogo, som han falder for. De indleder et forhold, men desværre viser det sig, at hun ikke alene er græsenke – hendes ægtemand ligger for døden på et hospital i Danmark – men også, hvilket sådan set er værre, har et forhold til en amerikansk soldat.

Filmens tragiske kærlighedshistorie udspiller sig således ikke alene på baggrund af en depraveret by, men også – og dét ganske eklatant – på baggrund af et efterkrigstids-Island, hvis intensive amerikanisering mange betragtede som en regulær trussel mod nationens unge selvstæn-

dighed. Heller ikke i den sammenhæng tilbyder *79 af stöðinni* megen optimisme. Det moralske forfald, der præger filmens samtidsbillede, bliver for meget for bonde-sønnen, som desillusioneret og ulykkelig sætter kurs mod hjemstavn, men såvel hjemrejsen som filmen ender tragisk med et brat uheld på landevejen.

Femten år senere kastede *Mordsaga* et kritisk, men også mere radikalt og sarkastisk blik på sin samtid.⁶ Med inspiration fra Chabrol skildrer filmen et nyrigt burgøjerhjem, hvor den undertrykte husmor ender med at myrde sin tyrant af en ægtemand, efter at hun har overrasket ham i færd med at voldtage hendes datter. *Mordsaga* var i høj grad et barn af sin tid, såvel teknisk som tematisk, og ikke mindst i sin afsløring af de seksuelle frustrationer og komplekser bag parcelhusets pæne facade: dels hos manden, en forretningsmand med hang til cocktails, Dean Martin og Wagner, dels hos hans cognac-sippende hustru, der dagdrømmer om håndværkersex, mens han er på kontoret (eller hos elskerinden).

Datteren, derimod, opsøger tidens nattelev, der byder på både seksuel frigørelse og hash. Derved kan filmen også ses som en forløber for de Reykjavík-film, der i begyndelsen af 1990'erne udviste stor interesse for de yngres udsvævende nattelev.

Inden da lagde 1980'ernes islandske film sig i slipstrømmen fra den kulturpessimistiske modernitetskritik, man fandt i *79 af stöðinni*. Men modsat den, som næsten udelukkende foregik i byen, blev fokus nu rettet mod det landlege liv i den frie natur. Eksempelvis i den første film efter oprettelsen af filmfonden, Ágúst Gudmundssons *Land og synir* (1980, *Land og sønner*), en skildring af den sociale opløsning i 30'ernes kriseramte landbrug, hvor de unge drømmer om et nyt liv i Reykjavík, mens

de gamle sætter deres lid til traditionerne. Tendensen fik et endnu mere kontant udtryk i *Atómstöðin* (1984, *Atomstationen*, instr. Thorsteinn Jónsson), der foregår i efterkrigstiden og skildrer Reykjavík som magtens korrumpere centrum. Her foresegles nationens fremtid ved hemmelige nattemøder mellem Altingsmedlemmer og militærfolk i en af byens herskabsvillæer, alt imens arbejderklassen slås mod politiet foran Altinget og bønderne arbejder videre under de smukke bakke drag, ledsaget af en højstemt underlægningsmusik. Kontrasten mellem magtens by og folkets land var ikke til at tage fejl af. Og selv om 1980'ernes filmproduktion var præget af stor diversitet, var den kulturpessimistiske tilgang, dvs. en modernitetskritik i tidens anti-amerikanske ånd, et prægnant fællestræk.⁷

I den sammenhæng er det værd at bemærke, at 1980'ernes instruktører var født i årene 1944-56. De voksede op under den amerikanisering, *79 af stöðinni* skildrede og kritiserede, og de hentede deres inspiration i hhv. den moderne islandske litteratur og den europæiske films nybølger.

Det gælder også Fridrik Thór Fridriksson (f. 1954), der debuterede i 1980'erne, men først brød internationalt igennem i 1990'erne, hvor han instruerede en række bittersøde og tragikomiske film fra og om Island. I *Bíó dagar* (1994, *Movie Days*) og *Djöflaeyjan* (1996, *Djævelens ø*) skildrede han efterkrigstidens møde med den amerikanske kultur. Førstnævnte var et nostalgisk, semi-autobiografisk tilbageblik på tiden, mens *Djöflaeyjan* udspiller sig i et af efterkrigstidens forslummede barakvarterer, hvor det hårde og ofte tragiske liv skildres med en empati, der tidligere kun var tilkommet provinsens oprindelige hjemstavn, men provinsen var helt fraværende i filmen.

Anderledes i Fridrikssons gennem-



Veggfódur (1992, *Wallpaper*, instr. Júlíus Kemp).

brudsfilm, *Börn náttúrunnar* (1991, *Naturens børn*), der er en roadmovie om to pensionister, der stikker af fra et plejehjem i Reykjavik for at genfinde deres rødder ude i de bjergtagende landskaber. Filmens underliggende civilisationskritik er ikke til at tage fejl af, og selv karakteriserede instruktøren da også *Börn náttúrunnar* som en afsked med en svunden tid (jf. Møller 2005: 23) – hvilket underbygges af den kontrast, filmen opstiller mellem det samtidige Reykjavik, hvor især bylivets fremmedgørelse er i fokus, og den ødegård, der er målet for de flygtende pensionister.

En række yngre instruktører efterlyste imidlertid en mere kontant afsked med fortiden, og mens Fridrikssons naturbørn blev nomineret til en Oscar og repræsenterede Island ved alverdens filmfestivaler,

stod de på spring med en ny type film.

Reykvikingerne. Langt op i det 20. århundrede var det stadigvæk almindeligt at spørge Reykjavíks indbyggere, hvor de stammede fra. Dvs. hvilken landsdel de oprindeligt kom fra. Men i takt med, at også urbaniseringen blev 'historie', blev det efterhånden mere almindeligt at være en vaskeægte bybo, en 'reykviking' – og sågar en anden, tredje eller fjerde generations af slagsen (men 'viking' henviser her til byens geografiske placering, dvs. 'vigen' i Reykjavik, ikke til en *rygende viking*).

Udviklingen ledsagedes af en voksende modstand mod den lige så moraliserende som nedladende tilgang til det moderne byliv, som man fandt i både fiktionens og virkelighedens Island. En tilgang, som syn-

tes at implicere, at hovedstaden var mindre 'islandsk' end den landlige hjemstavn. Der-til kom, at flere og flere islændinge havde vanskeligt ved at genkende sig selv i den traditionelle repræsentation af nationen. Man ville ikke alene gerne vedkende sig det moderne Island, man var tillige stolt af det (jf. Møller, 2003).

Fra begyndelsen af 1990'erne blev de nationale 'glansbilleder' således genstand for debat, hvilket afspejles i en række unge instruktørers byfilm. Hovedparten af disse film fik først premiere efter årtusindskiftet, men allerede i 1992 debuterede Júlíus Kemp (f. 1967) og Óskar Jónasson (f. 1963) med hver sin Reykjavík-film, hhv. *Veggfóður* (*Wallpaper*) og *Sódóma Reykjavík* (*Remote Control*), der tog forskud på den postmoderne fandenivoldskhed, der skulle præge en lang række yngre instruktørers film. Film, hvis Reykjavík-billeder var præget først og fremmest af de unges natteliv samt mere eller mindre kriminelle underverdener, og samtidig film, der ikke opstillede et 'sunderet', landligt alternativ i guds – og nationens – frie natur.

De to films historier var dog hverken banebrydende eller originale: *Veggfóður* er et intenst og pågående trekantdrama om en ung pige, der ankommer til byen og møder en ung natklubejer med knap så reelle hensigter, før hun falder for hans mere kunstneriske ven, der er gjort af et andet stof. Filmen blev markedsført som en "erotisk kærlighedshistorie", men er især bemærkelsesværdig for sine miljøskildringer fra et Reykjavík, der indbefatter et vildt natteliv samt narko og vold.

Sódóma Reykjavík er derimod en komedie. Her sendes en ung, jævn og knap så smart mekaniker på jagt efter en bortkommen fjernbetjening, men via en eksemplarisk uansvarlig og vild søster flettes han ind i byens vilde natteliv af skøre rockmusikere

og kriminelle. Det hele ender i den rene galskab. Hvor voldsscenerne i *Veggfóður* var rå og brutale, er den smule vold, der optræder i *Sódóma Reykjavík*, blot komisk, ligesom filmens kriminelle miljø blev udstillet som en samling *wannabes*.

Veggfóður og *Sódóma Reykjavík* fik megen opmærksomhed i Island, hvor man ikke tidligere havde oplevet, at en generation markerede sig selv og generationens eget Reykjavík så markant inden for fiktionsfilmens rammer. Tilbage i 1982 havde Fridrik Thór Fridrikssons dokumentarfilm *Rokk í Reykjavík* givet den unge generation et gruppeportræt, der gjorde den opmærksom på dens egen størrelse og betydning. Nu placerede også de to Reykjavík-fiktionfilm de unge i kulturlandskabet, samtidig med at de ikke lagde skjul på instruktørernes fascination af den amerikanske Hollywood-film og dens narrative fremdrift.

Sódóma Reykjavík opnåede nærmest kultstatus. Tidligere i år åbnede således en natklub i Reykjavík under navnet Sódóma Reykjavík (filmens klub af samme navn var fiktiv). *Veggfóður* er derimod ikke ældet med ynde, men det ændrer ikke ved dens position som banebryder. I kølvandet på de to film instruerede bl.a. *Veggfóður*s manuskriptforfatter Jóhann Sigmarsson (f. 1969) *Ein stór fjölskylda* (1995, *One Family*) og *Óskabörn Thjóðarinnar* (2000, *Plan B - Report*), der udforskede Reykjavíks betændte og brutale narkomiljø.

Også i 2000 debuterede Baltasar Kormákur (f. 1966) med *101 Reykjavík*, der var baseret på Hallgrímur Helgasons komiske roman af samme navn fra 1996 (udgivet på dansk i 2000). *101 Reykjavík* skildrer en hjemmeboende 34-årig mors dreng, som lever for den kortvarige rus i det så ofte hypede natteliv i *down town* Reykjavík – der har postnummeret 101. Hans liv tager

en uventet drejning, da både hans veninde og hans mors lesbiske kæreste viser sig at være gravide – muligvis begge med ham. Er det det dramatiske, om end komisk skildrede vendepunkt, så lever filmen i lige så høj grad af den velartikulerede og sarkastiske hovedpersons verbale pletsrud (der fremstår endnu mere spydige i bogens voldsomme ordstrøm), som ofte rettes mod en række nationale helligdomme som den islandske nobelprisvinder i litteratur, Halldór Kiljan Laxness (i bogen "Holy Kiljan") eller naturbørnene i Fridrik Thór Fridrikssons *Börn nattúrunnar*.

Med den spanske Almodóvar-stjerne Victoria Abril i en af hovedrollerne og musik af popsangeren Damon Albarn var vejen til det internationale marked banet, og *101 Reykjavík* klarede sig da også ualmindeligt godt og blev en international kulmination på 90'ere-generationens Reykjavík-film. Måske det nationale opgør, der også lå i filmen, gik hen over hovedet på det udenlandske publikum, men *101 Reykjavík* rokkede ikke desto mindre ved den gængse opfattelse af Island som en traditionsbunden sagø.

Den islandske drøm. Millenniumåret bød tillige på en anden debutant, Róbert I. Douglas (f. 1973), der også gav et friskt bud på en byfilm. I hans *Íslenski draumurinn* (2000, *Den islandske drøm*) møder vi en ung fantast af en yuppie-aspirant, der er vendt hjem til Island med en container fuld af bulgarske cigaretter, som han vil bruge til at slå sig op *big time* i den islandske forretningsverden. Hans op- og især nedtur skildres komisk og effektivt med håndholdt kamera i den dogmeinspirerede lavbudget-film, der bringer os rundt i byens yngre og forstadslignende kvarterer af hhv. parcelhuse og lejlighedskomplekser.

Douglas fulgte op med *Madur eins og ég*

(2002, *A Man Like Me*), der tematiserede en både udtalt og uudtalt racisme via en kærlighedshistorie mellem en ung islandsk mand og en kinesisk indvandrerkvind. Og i dokumentarfilmen *Mjóddin slá í gegn* (2004, *Small Mall*) fulgte han en række medarbejdere i et indkøbscenter, der deler frit ud af deres drømme, mens spillefilmen *Strákarnir okkar* (2005, *Eleven Men Out*) handlede om et bøssefodboldhold. Douglas tager også i disse film livtag med samtidens problemer ved hjælp af en fremskudt og ironisk humor, men de senere film har ikke helt samme sprudlende narrative fremdrift som debutfilmen.

I Óskar Jónassons anden film, *Perlur og svín* (1997, *Pearls & Swine*), jager et ægtepar den samme islandske variant af den amerikanske drøm, som man møder i *Íslenski draumurinn*. Uden nævneværdig erfaring åbner de et bageri i Reykjavíks centrum og prøver bl.a. at underbyde byens pølsebrødsmarked. Det viser sig at være omtrent lige så håbløst, som det lyder. Ligesom i *Íslenski draumurinn* er inspirationen hentet i beretninger om de gang på gang konkursramte lykkejægere, der altid synes at ride videre, fra det ene kuldsejlede projekt til det næste.

Det ville dog være naivt (og en tand for 'kracauersk') at se de to film som et forvarsel om det voldsomme finansielle kollaps, som Island oplevede sidste efterår, og hvis konsekvenser har ramt familier og virksomheder i og uden for Island. Ikke desto mindre spidder satiren den – til tider overdrevne – pionerånd, der nok har været en af de afgørende drivkræfter bag Islands hastige modernisering, men også har forstret en del både små og store himmelstorer.

Såvel *Perlur og svín* som *Íslenski draumurinn* skyder desuden på den materialistiske del af den 'islandske drøm' og



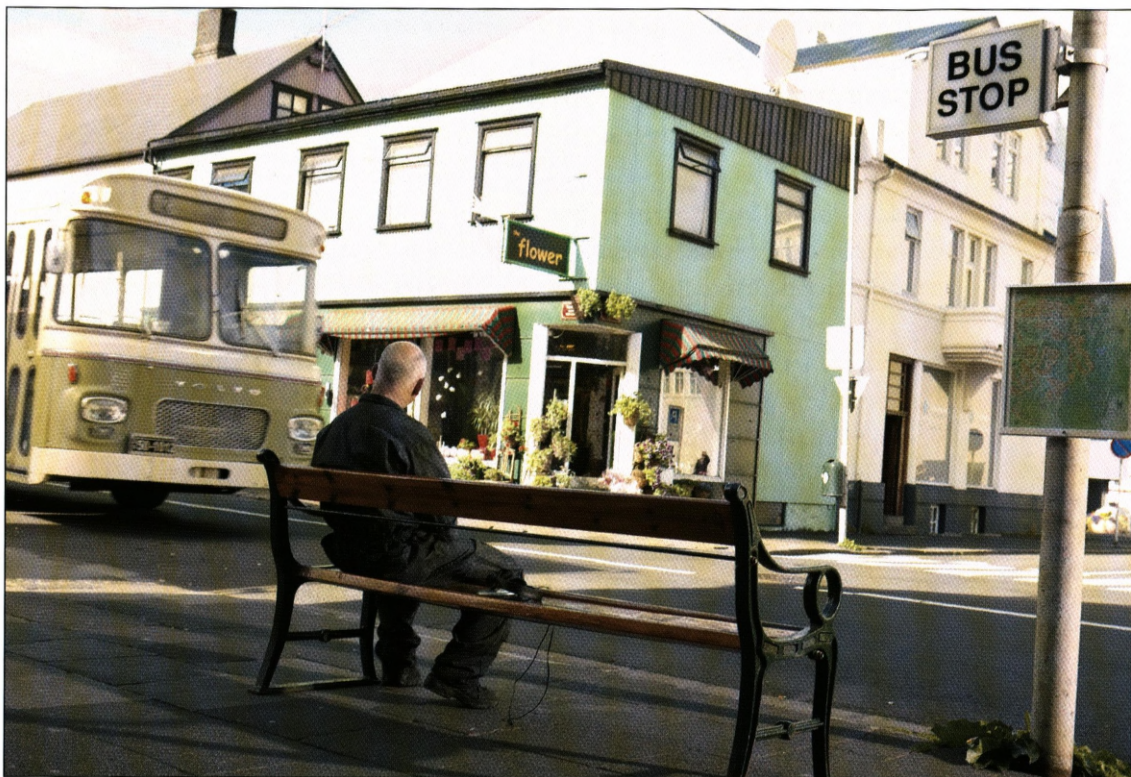
Det udsvævende natteliv i *101 Reykjavík* (Baltasar Kormákur, 2000).

leverer dermed en samtidskritik, der også blev formuleret i sarkastiske vendinger af hovedpersonen i *101 Reykjavík*, men ellers var stort set fraværende i de første af generationens byfilm. En tilsvarende kritik finder man hos debutanten Silja Hauksdóttir (f. 1976), hvis udprægede digital-lavbudget-film *Dís* (2004) også påkalder sig opmærksomhed for at have leveret det længe ventede kvindelige svar på alle denne generations mandlige antihelte.

Den antimaterialistiske modernitetskritik var dog mere fremtrædende hos de cirka ti år ældre instruktører – som f.eks. i *Draumadýsir* (1996, *Dreamhunters*) af Ásdís Thoroddsen (f. 1959), der især skød på tidens yuppie-tendens, og, endnu mere markant, i Fridrik Thór Fridrikssons engelsksprogede *Niceland* (2004).

I det 'fiktive' Nicelands gennemglobaliserede storby (der blev klippet sammen af optagelser fra bl.a. Hamborg og Reykjavík) synes følelser, relationer og enhver refleksion over livets store spørgsmål erstattet af et passivt liv foran fjernsynsapparaterne i de Ikea-møblerede stuer. Og pudsigt nok er det kun filmens udviklingshæmmede hovedpersoner, der stiller de nødvendige spørgsmål til udviklingen. *Nicelands* fiktive by vakte dog ikke megen genklang, hverken hos kritikere eller publikum og hverken i Island eller internationalt.⁹

Fire år forinden var Fridriksson gået mindre radikalt, men ikke mindre effektivt, til værks i *Englar alheimsins* (2000, *Universets engle*). Mens filmens litterære forlæg, Einar Már Gudmundssons roman fra 1992, tager udgangspunkt i 1960'ernes Reykjavík,



Niceland (Fridrik Thór Fridriksson, 2004).

opløste instruktøren historiens ramme til en slags neutral nutid for at undgå, at de scenografisk rekonstruerede byrum og farverige rekvisitter, som en 1960'erskildring ville have krævet, skulle bortlede publikums opmærksomhed fra den skizofrene hovedpersons fortælling. I stedet blev samtidens Reykjavik brugt og belyst ekspressivt som et udtryk for hovedpersonens sindstilstand og psykiske deroute.

Familiebånd. Når man ankommer til Reykjavik, kører man længe i forstadslignende boligkvarterer for så pludselig at stå i et forholdsvis lille bycentrum af ældre huse blandet med nyere. Og sådan er byen, der voksede hastigt gennem hele det 20. århundrede. Først voksede enkelte og ganske tidstypiske kvarterer frem om det gamle

centrum, og disse blev så, årti for årti, omringet af nye kvarterer, først med lokale købmænd, så indkøbscentre og skoler. Yderzoner, der efterhånden svandt ind bag endnu nyere yderzoner med både storcentre og storskoler.

I den islandske filmhistorie dukker de forstadslignende boligkvarterer først op i en håndfuld børnefilm, mest markant i Ari Kristinssons *Stikkfri* (1997, *Count me Out*, vist på DR som *Ælle bælle ni ti ... du slap fri*), der er en komisk skildring af de moderne familiers rodede familiemønstre af papforældre og halvsøskende. En mere fantastisk og pastelfarvet brug af byen findes i musicalen *Regína* (María Sigurdardóttir, 2002) og i de voksnes *Astróþía* (Gunnar Björn Gudmundsson, 2007) – en regulær ramasjangfilm om en gruppe rollespillere,

hvis spil og virkelighed glider i ét.

Fælles for alle børnefilmene er, at kvartererne osrer af det liv, som netop børnene tilfører dem, ligesom man ser det i de voksnes erindringsfilm som f.eks. førnævnte *Biódagar*. Siden årtusindskiftet har kvarterne imidlertid også udgjort en mere grå, anonym og ofte trøstesløs baggrund for en række dramatiske skildringer af menneskeskæbner og -relationer. Bl.a. hos Mikael Torfason (f. 1974), hvis indtil videre eneste spillefilm, *Gemsar* (2002, *Made in Iceland*), tegnede et hudløst portræt af en gruppe teenagere og deres relationer til venner, kærester, sexpartnere i et slående fravær af voksenkontakt. Trods filmens fiktionsform havde den en række paralleller til den danske dokumentarfilm *110% Greve* (Vibe Mogensen, Jesper Jack og Mette-Ann Schepelern, 2002).

De samme kvarterer brugte Ragnar Bragason (f. 1971) til at indramme sine studier af de ofte forkvaklede relationer mellem børn og forældre i den sort/hvide, raffineret fortalte multiplotfilm *Börn* (2006, *Børn*).

Börn tog udgangspunkt i underklassen og var i overensstemmelse med sine hovedpersoner både rå, intensiv og direkte (ligesom børn), mens opfølgeren, *Foreldrar* (2007, *Forældre*), dykkede ned i middelklassens (mere voksne) fortiede familieproblemer og løgne. Bragason havde fremimproviseret persongalleriet og konflikterne i samarbejde med skuespillerne fra teaterensemblet Vesturport, før de to film blev indspillet med et minimalt kamerahold *on location* i udvalgte dele af byen (jf. Møller 2008).

Bragasons debutfilm, *Fiaskó* (2000, *Fiasco*), var også en multiplotfilm, blot i farver og med et forunderligt fler-generationers persongalleri fra Reykjavík. Året efter lavede han sammen med Dagur Kári og tre an-

dre unge instruktører en stafetfilm, *Villiljós* (Inga Lís Middleton, Dagur Kári, Ragnar Bragason, Ásgrímur Sverrisson, Einar Thór Gunnlaugsson 2001, *Dramarama*), hvor en strømafbrydelse ud på de sene nattetimer i Reykjavík danner ramme om fem forskellige beretninger. Bragason fik dog først sit internationale gennembrud med *Börn* og *Foreldrar*, hvoraf førstnævnte bl.a. vandt hovedprisen ved Copenhagen International Film Festival (men dens underklassehistorie må også siges at have leveret en modhistorie til de dengang tilsyneladende uendeligt rige islandske finansfyrster, der gang på gang dukkede op i medierne under den ene mere utrolige overskrift end den anden).

Året før premieren på *Foreldrar*s skæbneberetninger fra middelklassens Reykjavík debuterede Árni Ólafur Ásgeirsson (f. 1972) med en film, der for alvor bragte netop dét samfundslag ind i den islandske film. Hans *Blóðbönd* (2006, *Thicker Than Water*) skildrede en succesrig og lykkeligt gift tandlæge (ikke ulig den centrale tandlæge i *Foreldrar*), der gennem en blodprøve opdager, at han umuligt kan være biologisk far til sin ti-årige søn. Filmen, der blev gennemgående positivt modtaget i Island, blev bl.a. rost for sin genkendelige og troværdige skildring af en nutidig familie, der kastes ud i en krise, mens livet og den hektiske hverdag fortsætter omkring den.

Derved adskilte *Blóðbönd* sig markant fra flere af årtiets islandske filmsucceser, der – skåret over en kam – skildrede en ung, utilpasset og rodløs antihelt i færd med et oftest lige så retningsløst som håbløst oprør mod omgivelserne. Med sin udforskning af løgnen og dens konsekvenser tog *Blóðbönd* fat i det moderne byliv et ganske andet sted og kastede det under et ganske andet lys – ikke ulig nogle af årtiets danske filmsucceser, såsom Susanne Biers

Elsker dig for evigt (2002) og *Okay* (Jesper W. Nielsen, 2002). Selv havde Ásgeirsson instrueret danske Iben Hjejle i et hverdagsdrama, kortfilmen *Anna* (2003), tre år inden den islandske debut.

På røven i Reykjavik. At den nye instruktørgeneration har kunnet manifestere sig så markant i islandsk film, skyldes i høj grad den digitale videoteknik, som for alvor slog igennem i filmbranchen i begyndelse af det nye årtusinde. Pludselig blev det muligt at lave spillefilm på helt skræbete budgetter og uden det internationale netværk, som nutidens almindelige filmproduktioner ellers forudsætter.¹⁰

Der har selvfølgelig også været mindre heldige forsøg med teknikken (pudsigt nok især, når den blot er blevet brugt til at agere 'rigtige' 35mm film), men det lette udstyr har passet fornemt til en lang række af byfilmene, ikke mindst *Íslenski draumurrinn*, *Börn* og *Foreldrar*.

Den digitale teknik har desuden – sammen med den ny generation af instruktører – pustet nyt liv i den islandske dokumentarfilm, der samtidig har oplevet en stigende publikumsinteresse. Og mens de traditionelle dokumentarfilm skildrede, og skildrer, Islands landskaber, naturfænomener og historiske skikkelser, perioder og kunstnere, så tager hovedparten af de nyere film fat i aktuelle emner af social relevans, der typisk behandles med en større fremdrift i fortællingen og med en mere personlig og essayistisk tilgang, end man kender fra den klassiske dokumentarfilm.

Som eksempler kan bl.a. nævnes Ólafur Jóhannessons *Afrika United* (2005) – et både engageret og humoristisk portræt af et indvandrerfodboldhold, hvis spillere af forskellige nationaliteter prøver at finde fodfæste på banen såvel som i livet. Filmen nåede vidt omkring på festivaler

og bekræftede Ólafur Jóhannesson (f. 1975 og også kendt som Olaf de Fleur Johannesson) som et af landets mest lysende og fortællelystne talenter inden for genren. Året forinden havde han dog også haft stor succes i Island med sit portræt af den i hjemlandet kendte rocksanger og trubadur Bubbi Morthens, *Blindsker: Saga Bubba Morthens* (2004). Senest er han blevet internationalt bemærket og belønnet for sin lige så lystige som alvorlige skildring af en ladyboy-prostitueret fra Filippinerne – *The Amazing Truth About Queen Raquela* (2008) – og hans første spillefilm, *Stóra planid* (2008, *The Higher Force*), har haft premiere i Island.

Blandt årtiets øvrige samfundsengagerede dokumentarfilm fra Reykjavik bør især tre titler fremhæves som karakteristiske for udviklingen. Til Hrönn Sveinsdóttirs og Ari Sveinssons *Í skóm drekans* (2002, *In the Shoes of the Dragon*) gik den kvindelige af instruktørerne *undercover* og tilmeldte sig årets skønhedskonkurrence (Miss Iceland). Filmen gav anledning til intensiv debat, fordi den langt fra blot dokumenterer hendes deltagelse, men først og fremmest giver et lidet flatterende billede af hele miljøet og konkurrencens organisation.

I Thorfinnur Gudnasons *Lalli Johns* (2001), der blev vist på TV2 som *På røven i Reykjavik*, portrætteres en på alle måder småkriminell fidusmager, Lalli Johns, som instruktøren fulgte og filmede gennem tre år i Reykjaviks mere skumle hjørner. Trods hovedpersonens tvivlsomme meritter og hans anstrengte forhold til både alkohol, stoffer og social- og fængselsvæsenet, gennemskinnedes hele filmen af hans humor og optimisme, og Lalli Johns blev lidt af en omdiskuteret 'mediedarling'. Et af hans stamsteder i byen blev skildret betydeligt mere trøstesløst i Ólafur Sveinssons *Hlemmur* (2002, *The Last Stop*), hvis titel



Mord i Reykjavík i Baltasar Kormákurs *Mýrin* (2006, *Jar City*).

henviser til Reykjavíks centrale busterminal, der altid har været et samlingssted for byens udstødte. I filmen danner bus-terminalen ramme om en række forskellige skæbneberetninger – ikke ulig Lars Engels' velkendte tv-dokumentarisme som f.eks. *Pigerne på Halmtorvet* (1992).

Nordlige krimier. I dette årtis eneste efterkrigstidsskildring, Ágúst Gudmundssons *Mávahlátur* (2001, *Mågelatter*), vender den unge enke Freya tilbage til Island fra det store Amerika. Hun er betagende, flot og har en fængslende charme, men da også hendes nye ægtemand dør, bliver filmens fortæller, den blot elleve-årige Agga, for alvor mistænksom.

Trods filmens unge 'detektiv' er *Mávahlátur*, der er baseret på Kristín Marja Baldursdóttirs roman fra 1995 (udgivet på dansk i 2003), ikke en krimi, men en lystfuld og alt andet end kulturpessimistisk

beretning om kvindesnilde og hævn i en lille fiskerby uden for Reykjavík, tilsat epokens swingende jazztoner.

Freya er langt fra den eneste morder i Islands filmhistorie (jf. blot førnævnte *Mordsaga*). Og den yngre instruktørgeneration har ligefrem vist en udtalt fascination af Reykjavíks underverdner. Ikke desto mindre lod regulære kriminalfilm (dvs. film om opklaringsarbejde) vente på sig, mens et stigende antal forfattere, heriblandt Stefán Máni og i særdeleshed Arnaldur Indridason, oplevede en voksende og ikke mindst international interesse for deres kriminalromaner, hvis indflettede samfundskritik indskrifter dem i genrens nordiske tradition (med udgangspunkt i forfatterparret Maj Sjöwall og Per Wahlöö).

I 2005 lagde Baltasar Kormákur imidlertid ud med den islandsk-amerikanske thriller *A Little Trip to Heaven*, hvor en forsikringsdetektiv undersøger et mystisk

dødsfald i en amerikansk lilleby. Og året efter bød han på mord i Reykjavik i *Mýrin* (2006, *Jar City*), baseret på netop Arnaldur Indridasons roman af samme navn (2002; udgivet på dansk som *Nordmosen* i 2003).

Mýrins mordgåde er knyttet til forskningen i Islands genetiske arvemasse, hvorfor den indbefatter døde børn og en lang række betændte løgne på tværs af generationer og familier, det hele bundet sammen af en klassisk enspænder af en kriminalinspektør, der samtidig prøver at redde sin gravide datter ud af byens forhutlede junkiemiljø. Med sine fortvivlede skæbner fra forskellige samfundslag i Reykjavik (bl.a. dukker førnævnte Lalli Johns op i en cameo-rolle) tegner filmen et dystert billede af samtidens Island.

Baltasar Kormákurs selskab, Blueeyes

Productions, producerede derefter bl.a. smuglerthrilleren *Reykjavik Rotterdam* (Óskar Jónasson, 2008), hvor Kormákur selv spiller en af hovedrollerne. Som film-skuespiller var han netop debuteret i den første af generationens byfilm, *Veggfóður*, tilbage i 1992. Efterfølgende har han medvirket i en række film (bl.a. *Djævelens Ø*), og som den teaterinstruktør og -producent, han også er, har han i det hele taget sat et stort aftryk på de sidste årtiers islandske kulturliv. Siden årtusindskiftet dog især som en effektiv instruktør af velfortalte og vedkommende samtidsfilm med bred appel, såvel i Island som internationalt.

Også *Mýrin*, Kormákurs fjerde film, blev en regulær anmelder- og publikumssucces, årets største i Island. 2006 – året efter, at DR's *Ørnen* havde grebet de islandske

Björn Br. Björnssons debutfilm, *Köld slóð* (2006, *Cold Trail*).



tv-seere – bød imidlertid også på andre krimier, bl.a. den populære tv-serie i tre dele *Allir litir hafsins eru kaldir* (2006, *Every Colour of the Sea is Cold*, instr. Anna Th. Rögnvaldsdóttir). Serien, der også kom som en 90 minutters tv-film (vist på SVT i september 2006), er en samtidsthiller fra Reykjavík med en forsvarsadvokat i centrum. Også i 2006 debuterede Björn Br. Björnsson med krimien *Köld slód* (2006, *Cold Trail*) om en sensationsjournalist, der må forlade sin moderne hjemstavn i Reykjavík og drage op til et kraftværk i Islands både storslåede og barske højland for at efterforske et mystisk dødsfald på en sikkerhedsvagt, der ifølge hans mor også var den far, han aldrig havde kendt. Det lille samfund, der viser sig at holde på flere hemmeligheder, er alt andet end begejstret for den nysgerrighed, han lægger for dagen.

Lillebyen. I slutningen af 1990'erne drog den unge islandske forfatter Huldar Breidfjörð (f. 1973) fra Reykjavík ud på landevejen i håb om at genfinde et autentisk Island ude i landet. Turen blev en dannelsesrejse rig på oplevelser, men det var ikke ligefrem et vitalt Island, han fandt rundt om i de vej kiosker og lillebyer, han besøgte undervejs – og i 1998 skildrede i *Góðir Íslendingar* (udgivet på dansk som *Kære landsmænd! – en islandsk road story* i 2009).

Det så imidlertid heller ikke særlig lyst ud i den globale storby i fornævnte *Nice-land*, som Breidfjörð skrev manus til. Og ser man på det nye årtusindes byfilm, både spille- og dokumentarfilm, så er de præget af en tiltagende dysterhed og kulturpesimisme – ikke kun hvad angår tilværelsen i Reykjavík, men nu også i de netop afsidesliggende lillebyer, der synes at have erstattet den før så romantisk skildrede bondegård som provinsens hjemstavn.

Det ses bl.a. i Baltasar Kormákurs anden spillefilm, *Hafid* (2002, *Havet*), hvor en tumultarisk familiefejde hos den lokale fiskeindustri ejer er ved at opløse hele samfundet. Her spiller naturen ikke den forskønnende rolle, den gjorde tidligere. Nok er den vinterdækkede fjord fotogen, men samtidig understreger dens anmasende bjerge den isolation, som byen og dens indbyggere befinder sig i. I Hilmar Oddssons *Kaldaljós* (2004, *Cold Light*) leverer fjorden desuden filmens dramatiske såvel som tragiske vendepunkt i form af et sneskred.

Dagur Káris skæve og bittersøde debutfilm *Nói albínói* (2003) foregår i en fjord med lige så truende bjerge, hvor en sytten-årig, mærkelig albino drysser om i en lilleby og dagdrømmer om de fjerne egne, han gerne vil stikke af til. Og selv om de moderne tider – med parabolantenner og tv – har globaliseret den ellers isolerede lilleby, så virker han lige så indesluttet med sin udlængsel, som de unge gjorde det i *Land og synirs* fattige 1930'ere.

Modsat fortidens hjemstavn, den spartanske bondegård, som især 1980'ernes film hyldede, så fremstår de nye films døsighe lillebyer mest af alt som det sidste stop – en art transit – før rejsen går til Reykjavík eller videre ud i verden. Gaderne er mennesketomme, og der er sjældent noget liv at spore andre steder end på de vindblæste tankstationer, der også huser en grillbar eller en kiosk og måske en sød servitrice – som i de amerikanske diners, der bl.a. kendes fra film som Percy Adlons *Bagdad Café* (1987) og Baltasar Kormákurs fornævnte *A Little Trip to Heaven*, hvis titel er hentet fra en sang af Tom Waits fra albummet *Closing Time* (1973).¹¹

Dertil kommer, at lillebyfilmenes indbyggere ofte fremstår harske og reserverede. Det gælder *Köld slód*, *Hafid* og

Gudný Halldórsdóttir *Vedramót* (2007, *Quiet Storm*), en tragisk beretning fra et afsidesliggende behandlingshjem for unge kriminelle. Og det gælder ikke mindst Fridrik Thór Fridrikssons road movie *Fálkar* (2002, *Falcons*), hvor en livstræt amerikansk *jailbird* besøger en islandsk lilleby i efterårets grålige skær.

Den sidste gård? Det billedskønne Island ligger selvfølgelig stadigvæk derude og gemmer på såvel særegne naturperler som ufortalte historier. I 2005 udløste en smuk lille kortfilm, *Síðasti bærinn* (*The Last Farm*) – om en gammel enkemand på en fjords sidste bondegård – en Oscar-nominering til den unge instruktør Rúnar Rúnarsson (f. 1977 og dengang elev ved Den danske Filmskole).

Samme år gav Ari Alexander Ergis Magnússons dokumentarfilm *Gargandi snilld* (2005, *Screaming Masterpiece*) et vue over landets aktuelle pop- og rockscene via en lang række koncertoptagelser. Undervejs knyttede filmen den moderne musik til nationens storslåede landskaber i nogle tilbagevendende og bjergtagende panoramasekvenser. En lignende pompøs æstetisering af landskaberne prægede den lige så succesrige dokumentarfilm *Heima* (2007, *Sigur Rós – Heima*, instr. Dean DeBlois), der følger det verdensberømte rock-orkester Sigur Rós på en tur rundt i Island. Er disse film udtryk for en ny (eller måske genfundet) fascination af landets store vidder? Er de blot en art *cultural branding* eller måske en postmodernistisk leg med netop de glansbilleder, samme generation gjorde op med? Svaret synes at blæse mellem bjergene.

I de komiske bryllupsfilm *Brúdguminn* (2008, *White Night Wedding*) af Baltasar Kormákur og *Sveitabrudkaup* (2008, *Country Wedding*) af Valdís Óskarsdóttir

blev provinsen sidste år desuden et mål for byboernes lige så farverige som kaotiske udflugter. Og på baggrund af den aktuelle krise, ikke mindst den lave kronekurs, holder flere og flere islændinge ferie i sommerhusenes og vandrehjemmenes Island. Fremtiden synes stort set kun at byde på usikkerhed, og i den stadig livlige debat om det finansielle sammenbrud hører man flere og flere fremhæve fortidens værdier og dyder.

På den baggrund bliver det spændende at følge islandsk films udvikling i de kommende år. Men som det fremgår af denne gennemgang, så har de sidste par årtiers byfilm budt på en lang række fortællinger, der udfordrer enhver fastlåst opfattelse af, hvad Island er og kan være.

Noter

1. Af årtiets indtil videre 40 islandske spillefilm (yderligere fire islandske premierer ventes i 2009) har ti haft regulære Danmarkspremierer, mod seks i 1990'erne og kun tre i 1980'erne. Desuden har der været stigende fokus på islandsk film ved filmfestivalerne, herunder NatFilm Festivalen og CIFF (nu samlet i CPH:PIX) og CPH:DOX, der ved flere lejligheder, især med en fyldig serie i 2005, har sat fokus på islandsk dokumentarisme. Desuden har Øst for Paradis (den primære importør af islandske film) i 2002 og 2004 stået for en islandsk filmuge sammen med Husets Biograf; Cinemateket fejrede 25 års islandsk film med en jubilæumsserie (sytten titler) i 2005; og siden 2006 har kulturhuset Nordatlantens Brygge vist aktuelle og historiske titler ved de to årlige rækker af Biodage (jf. bryggen.dk/biodage).
2. Fremstillingen bygger på den samlede spillefilmproduktion samt hovedparten af dokumentarfilmene og kortfilmene, hvoraf sidstnævnte dog kun behandles sporadisk her. Ud over den anførte litteratur bygger den på anmeldelser samt den i *Kosmorama* 232 opgivne litteratur om islandsk film og Island (Møller 2003: 294-295).
3. Gennemsnitsislændingen går ca. fem gange i biografen om året og hele elleve gange, hvis

- han bor i hovedstadsområdet (omtrent dobbelt så ofte som danskerne).
4. Filmoptagelserne fra brandøvelsen findes i det islandske filmarkiv (Kvikmyndasafn Íslands), registreret som *Slökkvildisæving í Reykjavík*. Alfred Lind optog brandøvelsen under sit Islandsophold i 1906, hvor han desuden viste den lidt ældre reportagefilm *Íslands Altings Besøg i København* ved åbningen af Reykjavík Biograftheater den 6. november 1906.
 5. Ballings islandske film blev produceret af Edda film, et selskab, der havde til formål at få professionelle udenlandske filmfolk til at lave film efter islandske forlæg i Island. Filmens islandske manus blev skrevet af selskabets ledende kraft, Nationalteaterets direktør Gudlaugur Rósinkrans, og det var baseret på Indridi G. Thorsteinssons roman *79 af stöðinni*, der ikke findes på dansk. Filmen behandles nærmere på hjemmesiden *ballingsbedste.dk* (Møller 2006). Desuden blev den omtalt i *Kosmorama* (Møller 2003), hvor hovedpersonen beklageligvis blev omtalt som Ingólfur, selv om han hedder Ragnar.
 6. Tematisk var *Mordsaga* både vovet og radikal, men teknisk fremstår den ikke helt afrundet, hverken som produktion eller fortælling. Det rakte hverken pengene eller det lille filmholds erfaringer til – ifølge instruktøren selv, som jeg mødte i Islands filmarkiv i november 2004.
 7. Jf. Paul Hollanders (1995: 443-69) syn på fænomenet 'anti-amerikanisme' som udtryk for hhv. nationalisme, anti-kapitalisme og anti-modernisme, der ikke er uadskillelige størrelser og i sidste ende alle bunder i *a crisis of meaning*. Der er med andre ord tale om varianter af den reaktion på "en verden, der er gået af lave", som har præget individets søgen efter sammenhæng i den turbulente udvikling siden modernitetens gennembrud (i Island ved begyndelsen af det 20. århundrede). For videre analyse og diskussion, se Pells (1997).
 8. Dvs. individets oplevelse af det urbane liv, moderniteten og post-moderniteten, jf. Charney og Schwartz (1995), Friedberg (1993) og, ikke mindst, Marshall Berman (1988).
 9. Anmelderne (bl.a. i Danmark) fandt *Nice-lands* anti-materialistiske budskab lidt vel naivt. I Island genkendte man desuden nogle af filmens locations, der var blevet klippet sammen med ellers fremmede lokaliteter, hvorfor den konstruerede by fremstod mere geografisk forvirrende end anonym.
 10. Den positive udvikling skyldes dog også, at islandsk film siden årtusindskiftet har fået flere penge. Med etableringen af Icelandic Film Centre (Kvikmyndamistöð Íslands), der afløste Icelandic Film Fund i 2003, allokerede en ny filmlov desuden, og for første gang, faste midler til dokumentarfilm (25 procent af den samlede pulje) og kortfilm (25 procent), mens de resterende 50 procent går til spillefilm.
 11. Fascinationen af den i hvert fald på overfladen rå og reserverede lilleby har ikke kun affiniteter til den amerikanske variant af de nærmest affolkede lillebyer og tankstationer, men spejler også udviklingen i det øvrige Norden, hvor der har været en tiltagende tendens til at skildre provinsen som rå og ligefrem afstumpet, f.eks. i Kjell Sundvalls *Jägarna* (1996, *Jægerne*) eller Søren Faulis tv-reklamer for Sonofon om den enfoldige Polle fra landsbyen Snav, der også resulterede i faren *Polle Fiction* (2002).

Litteratur

- Berman, Marshall (1988). *All That Is Solid Melts Into Air – The Experience of Modernity*. New York, Penguin Books.
- Charney, Leo og Schwartz, Vanessa R. (red.) (1995). *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley, University of California Press.
- Friedberg, Anne (1993). *Window Shopping. Cinema and the Postmodern*. Berkeley og Los Angeles, University of California Press.
- Hollander, Paul (1995). *Anti-Americanism: Irrational & Rational*. London, Oxford University Press.
- Møller, Birgir Thor (2003). "Island og filmen gennem 100 år. En rejse mellem land og by, fortid og samtid". In: *Kosmorama - Film fra Nord*, nr. 232. København, DFI.
- Møller, Birgir Thor (2005). "Sange fra sagaøens landevej". In: *Ekko*, nr. 30. København.
- Møller, Birgir Thor (2006). "Balling, Island og Pigen Gogo". In: Malene Lohmann og Charlotte Yong Pedersen (red.): *www.ballingsbedste.dk*
- Møller, Birgir Thor (2008). "Familiebånd." In: *ekkofilm.dk/interviews*
- Pells, Richard H. (1997). *Not Like Us. How Europeans have loved, hated and transformed American culture since World War II*. New York, Basic Books.