



Studia
Filmoznawcze
34
Wrocław 2013

Sebastian Jakub Konefał

Uniwersytet Gdański

OJCZYŻNA, OJCOWIZNA, STAROŚĆ I ŚMIERĆ. BOLESNE POŻEGNANIA Z NATURĄ I TRADYCJĄ WE WSPÓŁCZESNYM KINIE ISLANDZKIM

WPROWADZENIE

STAROŚĆ JAKO FIGURA RETORYCZNA WSPÓŁCZESNEGO KINA ISLANDZKIEGO

Związki człowieka z naturą oraz łączone z tą relacją zjawiska, takie jak śmierć i przemijanie, są ważnymi tematami w kinematografii islandzkiej. Już nakręcona w 1919 roku *Historia rodu Borgów* wyreżyserowana przez duńskiego aktora i producenta Gunnara Sommerfeldta, będąca adaptacją islandzkiej powieści *Ludzie z Borg* Gunnara Gunnarssona (1913), w jednym z wiążących wątków podejmuje historię powrotu do domu, wyznania grzechów i spokojnej śmierci tajemniczego starego wędrowca, znacząco nazwanego przez autora gościem Jednookim. Domagający się szacunku i posłuchu stary ojciec jest również centralną figurą sporu „młodych ze starymi” z dwóch klasycznych filmów z lat 80. — *Ziemi i synów* Augusta Gudmundssona oraz *Gruntów ojca* Hrafna Gunnlaugssona¹. Fabuła filmowej adaptacji powieści *Ziemia i synowie* Indriði G. Þorsteinssona zaczyna się od pogrzebu nestora rodu, w czasie którego jego potomkowie sprzeczzają się o sensowność

¹ Obrazy te rozpoczęły „islandzką wiosnę filmową” — okres, w którym po raz pierwszy na małej wyspie udało się stworzyć podwaliny profesjonalnie działającego systemu narodowej produkcji i dystrybucji kinowych obrazów. Okres ten uważam za początek współczesnego kina islandzkiego.

życia na wsi. Z kolei Einar, bohater *Grunty ojca*, żegna w szpitalu zmarłego ojca, po czym postanawia opuścić rodzinną farmę². Młody protagonista po powrocie do domu dokonuje zastępczej ceremonii funeralnej, będącej równocześnie pożegnaniem z porządkiem natury. Wieczorem, podczas zachodu słońca, młody człowiek wykopuje wielki grób, w którym chowa zastrzelonego nad ranem ukochanego białego konia³. Pożegnanie z ziemią ojca w filmie Gunnlaugssona to także pożegnanie z młodzieńczą miłością, albowiem ukochana Einara nie przychodzi na przystanek autobusowy, by odjechać do Reykjavíku, wybierając ostatecznie życie na farmie rodziców. Bjorn Nordfjorð, jedyny akademicki monografista islandzkiego kina narodowego i transnarodowego, w swoim esej na temat złożoności obrazowania antynomii natura — kultura i wieś — miasto w literaturze i filmach współczesnego Ulthima Thule zauważa, że:

Reykjavík był ośrodkiem życia politycznego, ekonomicznego i kulturalnego Islandii przez większość XX wieku, jednak dopiero w 1970 stał się stolicą islandzkich przekazów fikcyjnych. I choć literatura islandzka przybyła z opóźnieniem do największego na wyspie miasta, to zrobiła to na pewno dużo wcześniej od islandzkiego kina. W rzeczy samej, nastąpił tutaj proces mogący wywoływać zdziwienie, bo w czasie, gdy sytuacja kina została ostatecznie umocniona w 1980 roku, poprzez nadanie mu statusu instytucji narodowej, islandzcy filmowcy opuścili stolicę, masowo zwracając swoją uwagę ku opowieściom filmowym dziejącym się na wsi. [...] Na przykład, przełomowe filmy z 1980 roku, *Ziemia i synowie* Agusta Gudmundssona oraz *Grunty ojca* Hrafna Gunnlaugssona, pomimo osadzenia ich akcji na wsi, i wielu podobieństw fabularnych, ukazują ostatecznie fundamentalnie różne perspektywy w swoich zakończeniach. *Ziemia i synowie* są łzawą pochwałą życia na wsi. Obraz Gudmundssona w sposób typowy dla tradycyjnego islandzkiego nacjonalizmu najpierw lokuje wartości narodowe na obszarach wiejskich, po czym oplakuje ich utratę. Natomiast *Grunty ojca* ukazują trwałą krytykę tradycyjnego patriotycznego celebrowania wiejskiego charakteru islandzkości. Tragizm *Ziemi i synów* dotyczy faktu pozostawienia gospodarstwa przez głównego bohatera filmu, zaś w *Gruntach ojca* odnajdziemy bohatera, który nie potrafi odejść ze wsi. Jednak pomimo tej zasadniczo różnej perspektywy przedstawiania dychotomii wieś—miasto, oba filmy podzielają wyraźnie lokalne podejście [...] nie do końca zrozumiałe dla widzów z zagranicy⁴.

² Wkraczający w dorosłość protagoniści z obrazów Gunnlaugssona oraz Gudmundssona przyglądają się w pierwszych scenach obu filmów martwym ciałom ojców, stając przed niełatwym wyborem pozostania na farmie i dzielenia prostego, ale i ciężkiego życia „człowieka natury” lub też sprzedaży ojcowizny, porzucenia wsi i przeniesienia się w poszukiwaniu łatwiejszej egzystencji do jedynego w kraju desygnatu wielkiego miasta — Reykjavíku. Znamienne, iż w obu produkcjach główna rola jest figurą żądającą od przedstawicieli młodej generacji wypełnienia swojej ostatniej woli, co nadaje jej znamiona czytelnej metafory figury protestanckiego Boga. Biblijny motyw marnotrawnego syna oraz kwestia ostatecznego rozliczenia się z wolą ojca powróci także w *Morzu* (2002) Baltasara Kormakura, w którym po raz pierwszy w historii islandzkiego kina bohaterom filmu udaje się ostatecznie rozliczyć ze stygmatyzującym piętnem ojcowizny.

³ Jeszcze bardziej rozdzierającym serce protagonisty aktem związanym z ceremonią zrywania więzów z ojcowizną będzie oddanie sąsiadom starego psa, którego mężczyzna nie może zabrać ze sobą do wielkiego miasta.

⁴ B. Nordfjorð, *Urban/Wilderness. Reykjavík's Cinematic City-Country Divide*, [w:] *World Film Locations: Reykjavík*, red. J. Conolly, C. Whelan, Bristol-Chicago 2012, s. 42.

Bez znajomości złożoności adaptowania w kulturze procesów związanych z industrializacją kraju⁵, odciskających swoje piętno na narracjach dotyczących problemu migracji do miasta i utraty związków z naturą, nie sposób również zrozumieć sieci odwołań pojawiających się w późniejszych filmach, w bardziej nowoczesny sposób poruszających tematy „starości, śmierci, pokoleniowej zmiany i związanego z nią konfliktu wieś–miasto”.

MIĘDZY TRADYCJĄ A POSTMODERNIZMEM. ANALIZA FILMU *DZIECI NATURY* FRIDRIKA T. FRIDRIKSSONA

Opus magnum, brawurowo reinterpretującym kluczowe dla islandzkiej kultury motywy, jest nominowany do Oscara obraz Fridrika Thora Friðrikssona⁶ *Dzieci natury* (1991). W swojej drugiej fabularnej produkcji Friðriksson porusza tematy do dziś niezbyt popularne w kinie europejskim i amerykańskim, jakimi są miejsce, rola oraz status społeczny ludzi starych w społeczeństwie konsumpcyjnym. Cała filmowa twórczość autora *Wyspy diabła* (1996) w interesujący sposób łączy wywiedzione z XIX wieku romantyzujące postrzeganie natury i wsi z udanymi próbami wpisywania związanymi z nimi kontekstów w ponowoczesną perspektywę. Już pierwsze, pozbawione dialogów ujęcia ujawniają sugestywną poetykę dzieła, nawiązującą bezpośrednio do stylistyki europejskiego kina lat 60.⁷ i 70. XX wieku oraz wchodzącą w twórczy dialog z literacką spuścizną Islandii oraz klasycznymi obrazami Gunnlaugssona i Gudmundssona.

CZĘŚĆ 1. PROLOG: POŻEGNANIE Z NATURĄ

W pierwszej scenie filmu kamera wykonuje powolny odjazd, oddalając się od porośniętych mchem kamieni i przechodząc do pełnego planu, gdzie prezentuje mężczyzn śpiewających starą islandzką pieśń. Wśród nich, po lewej stronie kadru, wi-

⁵ Konwencje literackie związane z ukazywaniem procesu industrializacji kraju za pomocą podkreślania zarówno trudów, jak i czystości życia na wsi pokrywają się ze schematami narracyjnymi, jakie napotkamy także w literaturze brytyjskiej XIX wieku. Klasycznym studium tematu migracji ze wsi do wielkich miast jest książka Raymonda Williamsa *The Country and the City*, por. R. Williams, *The Country and the City*, Oxford 1975.

⁶ Krótkiej syntezy głównych motywów w twórczości Friðrikssona dokonałem w artykule opublikowanym w miesięczniku „Kino”, por. S.J. Konefał, *Islandzka dusza outsidera. Twórczość Fridrika Thora Friðrikssona*, „Kino” 2010, nr 12, s. 60–62.

⁷ Choć za swojego mistrza reżyser filmu uważa Michelangelo Antonioniego, to w jego dziele można również odszukać fascynację włoskim neorealizmem oraz poetyką symboliką znaną z filmów Piera Paolo Pasoliniego.

dzimy głównego bohatera filmu⁸. Þorgeir (Gísli Halldórsson) odchodzi od grupy i zajmuje się zaganiem owiec do ciężarówki, mającej przetransportować zwierzęta do rzeźni na ubój. Znamienne, że już ten wstęp do fabuły w interesujący sposób akcentuje islandzkie spojrzenie na kwestię życia i śmierci oraz podkreśla uzależnienie mieszkańców małej, wulkanicznej wyspy od otaczającej ich natury. Hodowla owiec, obok rybołówstwa, od setek lat była gwarantem przetrwania żyjących w surowych warunkach „krańca świata” Islandczyków. Fakt pozbawiania innych istot życia, aby samemu przeżyć, jest tutaj ukazany jako wspólnie celebrowana tradycja. I choć zaganie owiec ma przede wszystkim charakter utylitarny, to wspólny śpiew i sąsiedzka pomoc równocześnie umacniają symboliczny wydźwięk prostej pracy⁹. Co ciekawe, w warstwie metaforycznej scenę zborowej pracy można również potraktować jako symboliczną antycypację dalszych losów protagonistów z filmu. Obraz Friðrikssona jest bowiem opowieścią o niełatwych losach dwójki głównych bohaterów, zmuszonych do opuszczenia przestrzeni natury i przeniesienia się do miejsca, gdzie mają pokornie oczekiwać na śmierć, niczym przywiezione do szlachtuza owce z prologu *Dzieci natury*¹⁰.

Również kadry z kolejnej sceny prezentują ikoniczny dla kultury islandzkiej widok. Jest nim samotna farma, zazwyczaj ukazywana w malarstwie i fotografii tego kraju na tle ascetycznego powulkanicznego krajobrazu i sinoniebieskiego zachmurzonego wieczornego nieba. W jej wnętrzu widzimy nienaturalnie oddalonego od centrum planu Þorgeira. Kamera tym razem wykonuje powolny najazd, stopniowo przechodząc z planu pełnego do zbliżenia, pozwalając widzom w spokoju kontemplować zasmuconą twarz starego człowieka, celebrującego ostatni wieczór w swoim domu¹¹. Następne ujęcie jeszcze bardziej podkreśla ostateczność gestów ceremonii żegnania się z domem. W kominku płoną bowiem zdjęcia z przeszłości, ukazujące fragmenty z życia rodzinnego głównego bohatera, wśród których,

⁸ Tym samym już w pierwszej scenie filmu jego główny bohater zostaje wpisany w konteksty związane z tradycją i naturą. Wizualne powiązanie postaci z kamieniami oraz ukazanie go jako członka celebrującej dawne zwyczaje społeczności sugeruje, że starość (oraz związany z nią proces umierania) na prowincji są uważane za normalne elementy życia, tworzące wręcz jego niezachwiałą postawę. Śpiewana wspólnie pieśń w czasie pracy na łonie natury jest zaś łącznikiem tradycji z codziennością.

⁹ Tradycje życia na islandzkich farmach opisuje między innymi Sigurur Gylfi Magnusson, zob. S.G. Magnusson, *Wasteland with Words: A Social History of Iceland*, London 2010, s. 40–42.

¹⁰ Dom spokojnej starości, do którego trafia tytułowe „dzieci natury”, okaże się bowiem miejscem ukazanym w filmie w sposób ambiwalentnie łączący cechy szpitala, więzienia oraz klubu seniora.

¹¹ Bohater żegna się z domem prostym aktem wypicia herbaty ze spodeczka. Studenci, z którymi miałem przyjemność wspólnie analizować ten fragment filmu, dopatrywali się w nim symboliki przyjmowania sakramentu ostatniej komunii świętej, jednak ze względu na fakt, że Islandia jest państwem protestanckim, bezpieczniejsze wydaje mi się stwierdzenie, że bohater filmu po prostu spożywa (także nacechowany chrześcijańsko) ostatni posiłek. Sam zaś fakt, że Þorgeir pije herbatę ze spodeczka, wypada przypisać raczej ludowej tradycji picia tego napoju, praktykowanej także na Kresach.

dzięki montażowemu przenikaniu, zaczyna dominować fotografia ukazująca kobietę będącą prawdopodobnie zmarłą żoną staruszka. Co ciekawe, scena z płonącymi zdjęciami pełni także rolę eliptycznego interwału, ukazującego upływ czasu. Można ją odczytać jako poetyckie zobrazowanie snów bohatera, powracającego w nocy do swojej niknącej w otchłaniach zapomnienia przeszłości, lub jako prosty środek wizualny, informujący widza, że protagonista spędził ostatnie godziny w swoim domu, pozbywając się fotografii, których nie będzie mógł zabrać ze sobą do miasta.

Dzięki użyciu technologii przenikania w fabule filmu następuje przeskok czasowy. Jest rano. Porgeir wyjmując z szuflady stary pistolet, zawija go w gazetę, po czym wychodzi przed dom. W nieco przechylonym ku górze kadrze widzimy ponownie farmę, tym razem jednak ukazaną za dnia i w większym nasłonecznieniu, oraz idącego powoli w stronę obiektywu kamery bohatera. Kolejna sekwencja kadrów prezentuje zmęczonego psa i ukazanego na tle nieba mężczyznę, który w zaskakującym przeciwużyciu zastrzeli stare, z pokorą poddające się woli pana zwierzę¹². Przygnębiony swoim czynem protagonista bierze martwego psa na ręce i z wyraźnym trudem zmierza ku przygotowanemu wcześniej miejscu pochówku. Jego wędrówkę ukazano za pomocą ujęć z szerokokątnego obiektywu, dzięki którym samotna postać starca zostaje w sposób naturalny wkomponowana w „panoramiczną ramę”. Zdjęcia, autorstwa Ariego Kristinssona, również i tym razem nawiązują do znanego z islandzkiego malarstwa (i inspirowanych nim filmów) przedstawiania natury za pomocą charakterystycznych elementów: porośniętych zieloną trawą pagórków, majaczącego w oddali ogromu oceanu oraz wyrastających z wody majestatycznych klifów. Kolejnymi składnikami rytuału „pożegnania z farmą” będą mające wyraźnie puryfikacyjny charakter gesty wypicia wody z przeznaczonego dla zwierząt wodopoju i umycia głowy w metalowej misce oraz odegranie pożegnalnego koncertu na organach¹³. Wymienione tu czynności służą również podkreśleniu związków bohatera z przyrodą, postrzeganą w filmie Friðrikssona w zgodzie z romantyzującym ją paradygmatem duchowej czystości, bardzo popularnym w islandzkiej literaturze XIX i XX wieku¹⁴. Prawo do decydowania o ży-

¹² Sekwencja „funeralna”, o bardzo podobnej kompozycji, powróci jeszcze w bardziej rozbudowanej formie pod koniec filmu. Motyw zabicia zwierzęcia domowego jest także jednym z wielu obecnych w filmie zabiegów intertekstualnych. Odnosi się on do aktu zabicia konia przez wyjeżdżającego do miasta bohatera *Ziemi i synów*, który opisywałem na początku tego artykułu.

¹³ Szczególny charakter ostatniego koncertu akcentuje również odświętny strój, który przywdział bohater.

¹⁴ Na temat związków idei czystości krajobrazu z islandzkim nacjonalistycznym dyskursem piszą między innymi: G. Karlsson, *Icelandic Nationalism and the Inspiration of History*, [w:] *The Roots of Nationalism: Studies in Northern Europe*, red. R. Mitchison, Edinburgh 1980, s. 77–89; K. Kjartansson, *Remote, Rough and Romantic: Contemporary Images of Iceland in Visual, Oral and Textual Narrations*, [w:] *Images of the North: Histories — Identities — Ideas*, red. S. Jakobsson, Amsterdam-New York 2009, s. 271–280.

ciu i śmierci zwierzęcia, eskortowanie go do miejsca pochówku i związane z tym faktem rytuały puryfikacyjne oraz oddanie zakończonemu życiu ostatniej posługi za pomocą sztuki (w tym przypadku przy użyciu często wykorzystywanego w liturgii chrześcijańskiej instrumentu) są wzorcowymi przykładami poetyki prostego, ale i sugestywnego wykorzystywania topiki religijnej, która będzie obecna także w wielu późniejszych fragmentach obrazu Friðrikssona. Powróćmy jednak do analizy początkowych scen filmu. Ostatnią czynnością przed wyjazdem pozostaje jeszcze spakowanie do walizki zaledwie kilku najbardziej potrzebnych i cennych rzeczy (takich jak portret żony) oraz mniej racjonalna decyzja o zabraniu ze sobą wielkiego starego zegara¹⁵. Kolejny kadr ponownie wpisuje małą postać staruszka w ogrom islandzkiego krajobrazu, ukazując go tym razem w trakcie czekania na autobus i zestawiając jego kruche ciało z ogromem błękitu nieba i oceanu. W następnym ujęciu, związanym z przestrzenią farmy, bohater po raz ostatni spogląda na swój dom, po czym wsiada do jadącego do Reykjavíku autobusu, z którego okien będzie podziwiał pięknie ukazane pejzaże współczesnego Ultima Thule¹⁶. Znamionnym artefaktem, podkreślającym moment wyruszenia ku obcej przestrzeni, jest tutaj most, po którego przejechaniu autokar z podróżującym do rodziny starcem podąży w kierunku miasta. Jolanta Sowińska-Gogacz, w swoim artykule na temat twórczości Friðrikssona, słusznie podkreśla znaczenie symboliki mostu, motywu obecnego także w innych filmach reżysera:

zawieszona nad rzekami droga ma w twórczości F.T.F. wymiar symbolu. Mostem przechodzi Hirata, by dotrzeć do ostatecznego celu, przez most przejeżdża porzucający przeszłość i podążający w nowe miejsca Þorgeir, most staje również na szlaku małego Thomasa, jadącego na „magiczne wakacje”. Dwaj ostatni mostami będą wracać „do domów”. Ta szczególna budowla akcentuje tu więc bardziej podział niż połączenie. Tak jakby rwał pod nią jakiś potężny strumień czasoprzestrzeni, nie zaś wiotka, powolna rzeka. Łącząc dwa brzegi, „Friðrikssonowskie” mosty dzielą świat na pół¹⁷.

Po przejechaniu mostu, będącego granicą dwóch światów, porządek natury i związane z nim dawne życie pozostały z tyłu, teraz zaś Þorgeir rozpoczyna nowy rozdział egzystencji, który na razie wydaje mu się jednak wielką niewiadomą. Enigmatyczną przyszłość staruszka oraz związane z nią lęki reprezentują tutaj neonowe pomroki pograżonych w ciemności ulic miasta, obserwowane przez wytrąconego ze snu bohatera na szybie autobusu wiozącego go w nieznane.

¹⁵ Głośne cykanie „strażnika czasu” sprawia, że Þorgeir zabiera go ze sobą, pozostawiając na ścianie jedynie portret Chrystusa z barankiem, który od tej pory ma sprawować pieczę nad opuszczonym domostwem.

¹⁶ Podniosły ton sceny podkreśla patetyczna muzyka autorstwa Hilmara Örna Hilmarssona.

¹⁷ J. Gogacz-Sowińska, *Film islandzki dzisiaj. Sylwetka Fridrika Thora Friðrikssona*, „Kwartalnik Filmowy” 2002, nr 39–40, s. 215.

CZĘŚĆ 2. W SZPONACH KULTURY

Borgeir odwiedza Reykjavik po raz pierwszy od roku 1937, kiedy gościł w stolicy w roli pacjenta szpitala. Alienujący charakter przestrzeni miasta od samego początku skontrastowano z zapadającymi w pamięć widowiskowymi wiejskimi pejzażami z wcześniejszej części filmu. Po opuszczeniu autokaru kamera ukazuje bowiem sympatycznego staruszka w pomazanym flamastrami i niezbyt czystym publicznym szalecie. Jego odwróconą tyłem do obiektywu sylwetkę obserwujemy jako wykoślawione odbicie, utrwalone w wiszącym w toalecie pękniętym lustrze. To drugie, po odbłaskach miasta z okien autokaru, heterotopijne nacechowanie przestrzeni, której odmienność jeszcze kilkakrotnie będzie zestawiana w filmie z nasyconym odnośnikami do topiki religijnej porządkiem natury. Heterotopie to zdaniem Michela Foucaulta „miejsca przejściowe”, w specyficzny sposób łączące mityczną przestrzeń utopii oraz porządek realności¹⁸. Do ich porządku francuski myśliciel zalicza zarówno miejsca istniejące jedynie pozornie, takie jak widziane w lustrze odbicia rzeczywistości, jak i miejsca powiązane z innymi przestrzeniami kulturowymi szczególną siatką połączeń, takie jak cmentarze, domy starców, ogrody oraz place festynowe¹⁹. Wszystkie wymienione tu przestrzenie zostaną wykorzystane w kreacji przestrzeni filmowej i na różne sposoby skontrastowane z utopijnie postrzeganym porządkiem natury.

Wróćmy jednak do analizy odczuć Borgeira, który powoli zagłębia się w obcą mu przestrzeń miasta. Pierwszym „miejskim” posiłkiem oczekującego na rodzinę bohatera będzie zaanektowany z USA islandzki odpowiednik hot-doga²⁰. Nieodebrany przez krewnych staruszek czeka pokornie na rodzinę w niegościnniej poczekalni dworca autobusowego²¹ aż do nastania wieczoru, po czym taksówką wyrusza do mieszkania najbliższych mu osób. I znów oczom przybyśza ukazują się antypejzaże miasta. Obserwowane przez niego zza szyby samochodu ulice stolicy po

¹⁸ M. Foucault, *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 121.

¹⁹ *Ibidem*, s. 121–124.

²⁰ Kultura współczesnej Islandii została w dużym stopniu skolonizowana przez obecność na wyspie przez ponad pół wieku amerykańskiej bazy wojskowej, emitującej między innymi pierwsze w ojczyźnie sag przekazy telewizyjne, w ramach których autochtoni mogli zapoznać się z popkulturową mitologią USA. Sama zaś obecność hot-doga w filmie Friðrikssona ma podkreślić kontrast pomiędzy życiem wiejskim, utożsamionym z nieprzetworzoną żywnością z farmy, a przemysłowo uzyskiwanym i obcym kulturowo posiłkiem miejskim.

²¹ Dworzec autobusowy to kolejne miejsce o przejściowym, wyraźnie zlaicyzowanym charakterze. Marc Augé pozbawione własnego charakteru, typowo utylitarne przestrzenie związane z podróżowaniem i przemieszczaniem się wielkiej liczby ludzi nazywa „nie-miejscami”. Tezy Augé wydają się interesującą próbą rozwinięcia poszukiwań Foucaulta i ulokowania ich w nowszych kontekstach społecznych. Zob. M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Warszawa 2010, s. 20–25.

raz drugi przedstawiono jako zanurzone w ciemności, wyludnione i nieatrakcyjne przestrzenie, w których labiryncie osoba wychowana na wsi z pewnością łatwo się zagubi. Znamienne, że to milczący dotychczas taksówkarz wypowie pierwsze w filmie słowa, obwieszczając w dokładnie jedenastej minucie obrazu pozbawionym emocji głosem stwierdzenie: „oto miejsce, w którym chciałeś wysiąść”. Niestety, przedmieścia zdają się bohaterowi filmu równie odrzucające co centrum stolicy. Niedopasowanie postaci schorowanego farmera do miejskiej przestrzeni zaakcentowano, ukazując w kadrze niegościnną klatkę szarego, betonowego bloku, oświetloną chłodnym, nieprzyjemnym światłem neonu. Dehumanizujący charakter relacji międzyludzkich z filmowego Reykjavíku zwiastuje także kolejna scena, w której bohater rozmawia z nierozpoznającą go wnuczką przez domofon. Wyekspozowanie elektronicznego urządzenia, tworzącego pierwszą z barier komunikacyjnych związanych z realiami życia poza naturą, nie zwiastuje niczego dobrego. Ukazany poza zasięgiem sztucznego oświetlenia Þorgeir (nieposiadający we własnym domu radia ani telefonu) musi tłumaczyć się, przemawiając do dziwnie wyglądającej skrzynki, po czym czeka na otwarcie drzwi, przez które z trudnością przecisnie się do środka, trzymając ciężką walizkę i ścienny zegar²². Wydłużona za pomocą środków wizualnych droga, pokonywana przez idącego klatką schodową bohatera, także podkreśla dystans przestrzenny i uczuciowy panujący pomiędzy nim i jego najbliższymi krewnymi. Dla zaakcentowania efektu obcości zastosowano tu ponownie ujęcia kręcone obiektywem szerokokątnym, znacznie wydłużające i niekorzystnie zmieniające perspektywę pokonywanego przez starca korytarza w bloku. Niestety, po ostatecznym dotarciu do kresu podróży okazuje się, że relacje ze zdziwioną przybyciem nieoczekiwanego gościa rodziną nie będą dobre. Zwłaszcza wnuczka, której pokój zajmie przybysz ze wsi, nie będzie w stanie znaleźć wspólnego języka z dziadkiem.

Pragnąc jeszcze bardziej zaakcentować poczucie obcości panujące pomiędzy członkami rodziny oraz narastające napięcie związane z zawężeniem się przestrzeni życiowej domowników, twórcy filmu po raz kolejny odwołują się do wizualnej metafory. Oto w kolejnej scenie widzimy przebieg „rodzinnego przesłuchania”, któremu zostaje poddany nestor rodu. Scenę „sądu” nad gościem można zinterpretować, odwołując się do zdobyczy proksemiki. Domownicy rozmawiają o powodach niespodziewanej wizyty Þorgeira, siedząc wspólnie na sofie, zaś ukazywanego w przeciwułościach staruszka posadzono na mocno oddalonym od nich fotelu. Użycie obiektywu szerokokątnego jeszcze bardziej wzmacnia odczucie dystansu pomiędzy interlokutorami. Sam zaś bohater czuje się wyraźnie niekomfortowo

²² Ekspozowanie w kilku ujęciach z pierwszej i drugiej części filmu starego zegara ma oczywiście podkreślać fakt, że bohater należy do porządku natury związanego z innym upływem czasu. Niedziałający zegar to również przestroga akcentująca potrzebę intensywnego wykorzystania czasu, który pozostał do przeżycia staremu człowiekowi.

w nowej sytuacji, bowiem w konfrontacji z rodziną przyjmuje postawę obronną, siedząc ze złożonymi rękami i często spoglądając w dół, wyraźnie unikając kontaktu wzorkowego z rozmówcami. Co ciekawe, konflikt pokoleń i światopoglądów ukazano w filmie nie tylko z perspektywy zagarnięcia przestrzeni, lecz również za pomocą różnic w gospodarowaniu czasem. Bohater filmu Friðrikssona boleśnie doświadcza odmienności odczuwania czasu już podczas pierwszego ranka „na łonie rodziny”. Jego zięć wychodzi do pracy bez pożegnania, córka znajdzie czas jedynie na wyartykułowanie krótkiego „do widzenia, tato”, zaś wnuczka zadowoli się kęsem chleba, po czym zostawi samotnie spożywającego śniadanie dziadka, złośliwie włączając głośną rockową muzykę²³, będącą wyrazem buntu wobec aktu zaanektowania przez nieoczekiwanego gościa jej pokoju. Niedopasowanie do przestrzeni miejskiej oraz szybciej płynącego w niej czasu powraca także w kolejnej scenie. Wyraźnie niemający co robić Þorgeir wychodzi przed blok. Jedynym przyjaznym miejscem do celebrowania pierwszych chwil emerytury okazuje się ascetycznie urządzone plac zabaw, składający się z dwóch huśtawek. Na jednej z nich siada protagonista. Akt beztróskiego huśtania się jest metaforyczną próbą ukazania kulturowych podobieństw pomiędzy figurą dziecka i starca, antycypującą dalszy los schorowanego farmera, który niebawem stanie się pensjonariuszem domu pogodnej starości.

CZĘŚĆ 3. DOM STARCÓW

Kolejną nieatrakcyjnie przedstawioną i niegościnną przestrzenią w filmie jest dom starców, do którego w końcu trafia Þorgeir. Już prowadzące do niego schody są w opłakanym stanie, co nie wróży niczego dobrego. Również pierwsze spotkanie z personelem placówki wzbudza złe skojarzenia, dotyczy bowiem reguł obowiązujących w ośrodku. Gdy dyrektor zachwala atmosferę, mówiąc o „jednej wielkiej rodzinie”, z jego wypowiedzią kontrastuje niezadowolona mina pielęgniarki przynoszącej gościom herbatę. Co gorsza, także scena pierwszego spotkania z miłością z dawnych czasów nie wzbudza najlepszego wrażenia. Stella (w tej roli Sigríður Hagalín) jest w niej prowadzona niczym niebezpieczny więzień przez dwójkę pielęgniarzy, a jej pierwsze słowa, jakie usłyszy nowy pensjonariusz, brzmią: „Nie macie prawa podejmować za mnie decyzji”. Przykry fakt odebrania możliwości decydowania o własnym losie pensjonariuszom domu opieki upodabnia filmowych protagonistów do tytułowych dzieci, tyle tylko, że pozbawionych już większości praw

²³ Hałaśliwą kulturę młodego pokolenia reprezentuje tutaj piosenka zespołu The Sugarcubes, w którym śpiewała Björk Guðmundsdóttir, znana dziś na całym świecie ikona islandzkiej muzyki popularnej. Oprócz hałasów młodości, protagoniście będą przeszkadzać także „dźwięki miasta”, takie jak huczący za oknem młot pneumatyczny.

i obowiązków²⁴. Ryszard Przybylski w swoim eseju pt. *Baśń zimowa* dostrzega przemianę statusu ontycznego starego człowieka nawet w warstwie językowej:

Starzec to po grecku *ho geron*. Jest to rzeczownik rodzaju męskiego, dostojny, używany na oznaczenie męża zasiadającego w radzie lub w senacie. Ponad wszelką wątpliwość określa więc męczyznę godnego zaszczytów i sprawowania władzy. Szanowanego. Wyraz *to gerontion* oznacza staruszka i jest to już rzeczownik rodzaju nijakiego, tyleż czuły, co pobłażliwy. Ze względu na częstą bezradność fizyczną, a niekiedy nawet na słabość umysłową, starca traktuje się czasem jak dziecko, nazywając pieszczotliwie staruszką²⁵.

Wydaje się jednak, że w filmie Friðrikssona nie ma mowy o żadnej czułości w stosunku do osób starszych. Jej miejsce zajmuje „profesjonalne podejście do pacjenta”, niezbyt przekonująco kamuflujące takie uczucia jak reifikująca pobłażliwość lub nawet pogarda. Czas pobytu w domu spokojnej starości to okres odrętwienia, z którego potrafią wyrwać Þorgeira jedynie momenty spotkań z młodzieńczą miłością. Niedokończone rozmowy w czasie posiłków, wspólny śpiew w kościele, niespodziewanie przerywane potańcówki oraz coraz częstsze wizyty na cmentarzu są zaledwie substytutami prawdziwego życia rodzinnego²⁶. Wrażenie nierealności bezproduktywnie upływającego w domu spokojnej starości czasu potęguje fakt nieoczekiwanej śmierci dzielącego z Þorgeirem pokój towarzysza, który zaakceptował warunki pobytu w instytucji. Chwalący się prowadzeniem bujnego życia erotycznego i dumny z posiadania kochającego syna staruszek umiera bowiem w okolicznościach, które w pełni objawiają protagoniście jałowość jego egzystencji w „nowym domu”. Przyjaciół głównego bohatera budzi się bowiem pewnej nocy, skarżąc się na ból w klatce piersiowej, i prosi o szklankę wody. Gdy Þorgeir przynosi mu upragniony napój, okazuje się, że jego współlokator nie będzie już miał sposobności skosztować jego smaku. Reifikację śmierci podkreślono w filmie wymowną reakcją pielęgniarki, która nie próbuje ratować staruszka, lecz jedynie bezdusznie stwierdza godzinę jego zgonu, po czym informuje Þorgeira, że historie o dobrym synu zmarłego były tylko wytworem jego przerażonej samotnością wyobraźni. Zgon akceptującego swój los współtowarzysza, poczucie marnotrawienia cennego czasu oraz chęć spełnienia marzenia Stelli o pochówku w ziemi przodków w końcu przekonują bohatera do podjęcia decyzji o ucieczce. Pragnienie „dokochania życia do końca”²⁷

²⁴ W rzeczywistości Islandia ma jeden z najlepiej zorganizowanych systemów opieki nad osobami w podeszłym wieku. Zob. Ł. Krzyżowski, J. Mucha, *Opieka społeczna w migranckich sieciach rodzinnych. Polscy migranci w Islandii i ich starzy rodzice w Polsce*, „Kultura i Społeczeństwo” 2012, nr 1, s. 137–139.

²⁵ R. Przybylski, *Baśń zimowa: esej o starości*, Warszawa 1998, s. 25.

²⁶ Foucault uważa przestrzeń domu starców za obszar znajdujący się „na pograniczu między heterotopią kryzysu a heterotopią dewiacji, skoro ostatecznie starość jest kryzysem, ale i dewiacją, bowiem w naszym społeczeństwie, gdzie regułą jest wypoczynek, bezczynność stanowi rodzaj dewiacji. Cyt. za: M. Foucault, *op. cit.*, s. 121.

²⁷ R. Przybylski, *op. cit.*, s. 37.

oraz islandzki imperatyw manifestowania własnej niezależności nakazują dwójce bohaterów *Dzieci natury* wyruszyć w ich ostatnią podróż.

CZĘŚĆ 4. PODRÓŻ DO KRESU STAROŚCI

Znamienne, że oprócz sceny bożonarodzeniowej, wszystkie zdarzenia z domu opieki pozbawione są odnośników religijnych. Obecność w ważnych momentach fabuły filmu miejsc o charakterze heterotopijnym służy podkreślaniu poczucia obcości nowego świata, które odczuwają związani ze starym porządkiem natury (i *sacrum*) protagoniści. Natomiast już sekwencja przygotowań do ucieczki została ukazana za pomocą ciągu pozbawionych dialogów ujęć, nacechowanych wyraźnie symbolicznymi konotacjami. W pierwszym ujęciu stojący w bramie cmentarza bohater dostrzega auto, które później posłuży starszkom do ucieczki. Warto w tym miejscu podkreślić fakt, iż zarówno wrota, w których stoi Þorgeir, jak i wypatrzony przez niego samochód posiadają wydźwięk związany z przekraczaniem granicy i rozpoczynaniem podróży. Również dalsze fragmenty filmu operują wizualnymi konotacjami związanymi z wyjazdem. W kolejnych ujęciach obserwujemy bowiem Stellę, przymierzającą białe adidasy (będące ironicznie potraktowanym atrybutem powrotu do młodości i sprawności oraz zapowiedzią wyruszenia w drogę) oraz trzymających się za rękę starszków, którzy w nowym obuwiu udadzą się w swoją ostatnią podróż.

Akt żegnania się z życiem materialnym podkreśla z kolei następna scena, mająca miejsce w banku, gdzie Þorgeir wypłaca wszystkie pieniądze, prosząc kasjerkę o zamknięcie konta, gdyż „nie będzie mu już ono więcej potrzebne”. Znamienne, że pierwsze kroki w czasie „nocnej przeprawy” bohaterów prowadzą ich ku przestrzeni związanej z *sacrum* oraz porządkiem heterotopii²⁸ — starego cmentarza. Ukryci wśród mroków nekropolii starszkwowie planują ucieczkę z Reykjavíku skradzionym jeepem, który zaparkowano właśnie nieopodal miejsca wiecznego spoczynku. Jednak na przeszkodzie realizacji ich śmiałego planu staje pijana para, która pragnie dać spust swym miłosnym uniesieniom na masce obserwowanego przez seniorów pojazdu. Łaskawy los na szczęście oszczędza dystygnowanym uciekinierom oglądania „obrzydliwej manifestacji spektaklu pożądania”, bowiem

²⁸ O tym nacechowanym heterotopijnie miejscu Foucault pisze następująco: „Cmentarz jest z pewnością miejscem niepodobnym do zwykłych przestrzeni kulturowych, jest przestrzenią powiązaną z całym zespołem miejsc w mieście, społeczności czy wsi, ponieważ każda jednostka, każda rodzina ma krewnych na cmentarzu. W kulturze zachodniej cmentarz istniał praktycznie zawsze. Ale przechodził istotne przemiany. Do końca XVIII wieku umieszczany był w sercu miasta, przy kościele. [...] Ten cmentarz, mieszczący się wewnątrz uświęconej przestrzeni kościoła, przybrał w nowoczesnych cywilizacjach całkiem odmienny charakter; co osobliwe, to właśnie w czasie, gdy cywilizacja stała się, jak to się pospolicie mówi, *ateistyczna*, kultura zachodnia ustanowiła to, co nazywa się kultem zmarłych”. Cyt. za: M. Foucault, *op. cit.*, s. 122.

alkoholowi kochankowie zostają przepędzeni przez właściciela auta, dzięki czemu Þorgeir będzie mógł w końcu je ukraść. Co ciekawe, od momentu podjęcia przez bohatera decyzji o samowolnym opuszczeniu domu spokojnej starości zaczyna się zmieniać tonacja filmu. Scena nocnej ucieczki korytarzami, epizod z pijaną parą oraz akt uruchomienia przez staruszkę samochodu za pomocą „kinowego” połączenia dwóch kabelków nacechowano nutką ironicznego humoru. Od tej pory obraz przestaje być ponurą refleksją na temat starości i konfliktu pokoleń. W wielu scenach zaczynają się pojawiać akcenty humorystyczne, takie jak na przykład komentarz Þorgeira dotyczący treści telewizyjnego listu gończego, w którym bohater zauważa, że w sporządzonym przez policję opisie wyglądu „uciekierów z domu opieki” nie uwzględniono faktu, że staruszkowie kupili sobie modne i wygodne adidas. Również stosowane konwencje wizualne ulegają przemianom, ponieważ film zaczyna korzystać ze schematów narracyjnych kina drogi. Zwłaszcza scena cudownego pograżenia się we mgle wehikułu uciekinierów została od samego początku nacechowana odnośnikami intertekstualnymi.

Gdy auto Þorgeira i Stelli dojeżdża do blokady, na końcu której czeka na nich policja, bohaterowie mijają uważnie przyglądającego się im geodetę. Postać tajemniczego mężczyzny można interpretować w dwojaki sposób. Być może jest on zwyczajnym pracownikiem, który zidentyfikował poszukiwanych przez media staruszków. Bardziej uzasadniona wydaje się jednak teza, że bohater ten jest jedną z wielu charakterystycznych dla fabularnej twórczości Friðrikssona „emanacji cudowności”, opiekuńczym duchem, lub wręcz aniołem, jak sugeruje Sowińska-Gogacz w swoim artykule. Tajemniczy opiekun to odautorski, kinofilski ukłon w stronę twórczości Krzysztofa Kieślowskiego²⁹. Chodzi oczywiście o pojawiającą się w *Dekalogu* (1989) postać „anioła”, w którą wcielił się Artur Barciś.

Nieziemski status młodego geodety z filmu Friðrikssona staje się jeszcze bardziej wyrazisty, gdy powrócimy do zakończenia sceny pościgu. Pojazd z uciekającymi staruszkami dociera w niej do majestatycznego klifu, po czym rozplywa się w powietrzu, niczym auto pędzącego ku autostradowej nirwanie Kowalskiego, bohatera filmu *Vanishing Point* (1971) Richarda Sarafiana. Tyle tylko, że Þorgeir i Stella, w przeciwieństwie do swoich o wiele młodszych, kontrkulturowych poprzedników z amerykańskiego kina drogi³⁰, uciekają z domu opieki nie po to, aby kontestować konsumpcyjny i odhumanizowany styl życia społeczeństwa ponowoczesnego, lecz pragnąc po raz ostatni w życiu poczuć wolność i samodzielnie zdecydować o miejscu i momencie swojej śmierci.

²⁹ Friðrikssona miał wziąć między innymi udział w składającym się z krótkich form obrazie będącym filmowym hołdem dla polskiego reżysera. Zob. <http://www.variety.com/article/VR1117799536?refcatid=1035> (dostęp: 6 kwietnia 2012).

³⁰ Tajemnicze zniknięcie ciała po śmierci to także motyw wykorzystany w innym sztandarowym filmie łączonym z dziedzictwem kontrkultury — *Easy Rider* (1969) Dennisa Hoppera, w którym nie pokazano ciała postrzelonego w ostatniej scenie Wyatta.

CZĘŚĆ 5. W REJONACH DAWNYCH NARRACJI

Film Friðrikssona stopniowo z dramatu społecznego przemienia się w wizyjne kino drogi, z przepięknym epilogiem. Zwłaszcza część obrazu skoncentrowana na finale wyprawy staruszków zdecydowanie częściej nawiązuje do sfery nierzeczywistego. Już na początku swojej „wielkiej ucieczki” bohaterowie ponownie muszą przekroczyć granicę dzielącą ich od świata materialnego.

Po efektownym zniknięciu auta, kolejna scena ukazuje dalszą część ich wędrówki. Jest wieczór. Stella i Þorgeir przejeżdżają oświetlony lampionami most i dojeżdżają do wodospadu Dendifoss, przy którym odbywa się jakiś festyn. Festyny i jarmarki, organizowane co jakiś czas w tych samych miejscach, mają również zdaniem Foucaulta często charakter heterotopijny³¹. Jednak w przypadku sceny z filmu Friðrikssona mamy raczej do czynienia z przywołaniem odnośników do sfery nierealnego, utopijnego porządku natury i akcentowaniem tęsknoty za minionymi czasami. Wyraźnie uspokojeni bohaterowie filmu relaksują się tutaj, słuchając piosenek ze swojej młodości w towarzystwie szczęśliwych wielopokoleniowych rodzin, reprezentujących wyrugowany z ponowoczesności model życia, od którego odeszło się nie tylko w Skandynawii, lecz również w większości ponowoczesnych społeczeństw Zachodu. Powrót do czasów dzieciństwa przywołano także w następnej scenie, w której zmęczeni bohaterowie postanawiają spędzić noc, śpiąc na sianie w starej oborze, i przed zaśnięciem zastanawiają się, czy skalany obecnością kosmonautów księżyc pozostaje tym samym symbolem co za czasów ich młodości.

Niestety, kolejny etap podróży trzeba pokonać na piechotę, ponieważ skradziony jeep ulega awarii. Staruszkowie porzucają więc niesprawne auto (które, jak dowiemy się później z telewizji, cudownie powróci do swojego właściciela w Reykjavíku) i ruszają przed siebie. Na szczęście w przeprawie przez owiewane wiatrem i mgłą góry³² pomoże im ekscentryczny kierowca ciężarówki, ostrzegający podróżników, że wkraczą w rejon działania nadprzyrodzonych sił. Niezrażeni opowieściami o znikających niemieckich turystach bohaterowie wynajmują łódź od mieszkającego na dziwacznym śmietniku enigmatycznego spawacza, który niczym antyczny Haron przewiezie ich ku wyspie z ich dzieciństwa. Scena morskiej przeprawy przywołuje echa dawnych islandzkich opowieści o duchach, oto bowiem pasażerowie łodzi widzą na mijanym fiordzie machającą do nich tajemniczą postać nagiej kobiety, której obecność przewoźnik skwituje uspokajającym stwierdzeniem

³¹ M. Foucault, *op. cit.*, s. 123.

³² W scenie samotnej wędrówki przez góry bohaterowie mijają działającą bez niczyjego nadzoru betoniarkę. Jej obecność na pustkowiu ma zapewne jakieś symboliczne znaczenie, aczkolwiek jakakolwiek próba jego wyjaśnienia wydaje mi się związana z ryzykiem zabrnienia w złudne rejony nadinterpretacji.

„nie lękajcie się, to tylko duch”³³. Po dotarciu na wyspę kilka ujęć wykorzystuje środki znane już z prologu filmu, mające tym razem w większym stopniu powiązać Stellę z porządkiem przyrody. Oto przy samym zejściu z plaży znajdują się otoczone wybujałą roślinnością schody³⁴ prowadzące do doskonale zachowanego domku Stelli, w którym bohaterowie zaznają chwili wytchnienia, grzejąc zbolące ciała przy ogniu z piecyka i zapadając w sen, przygotowujący ich do przejścia ostatniej granicy — pożegnania własnego życia. Sen oraz płonący w kominku ogień wywołują również wspomnienia. Wiąże się z nimi przedśmiertna wizja Stelli, spacerującej po zdziczałym ogrodzie³⁵, dotykającej roślin i oczyma wyobraźni obserwującej żyjące w zgodzie z naturą duchy swojej młodości, wyciągające z wody drewniane kłody³⁶.

W kolejnej scenie kamera znów powraca do znanych z prologu powolnych trawelingów, tym razem „podróżujących” po domu Stelli i ukazujących śpiącego Porgeira, który wkrótce zostaje wyrwany z drzemki jakimś przecuciem, dzięki czemu zauważa pusty fotel ukochanej. Chwilę później zaniepokojony starzec odnajduje jej martwe ciało w miejscu, do którego podpłynęła drewniana belka z przedśmiertnej wizji kobiety. Gogacz słusznie zauważa antropologiczny odnośnik użyty w kreacji przestrzeni filmowej:

Stella ma plecy i włosy zamoczone w wodzie. Naniesiony nurtem grafitowy piach przesuwają się po jej dłoni ziarnistym, równomiernym, płynnym ruchem, jak po ścianach klepsydry. Porgeir niesie jej ciało do domu. W posłowie do *Sag Islandzkich* Artur Górski przypomina zwyczaj wrzucania do morza drewnianych słupów, które *decydowały* o miejscu zasiedlenia. [...] Jednocześnie kluczem do *zrozumienia* tej śmierci, czy raczej nadanej jej formy, może być symboliczne *porwanie* Stelli przez jej przodków wyrażone śladem na piasku³⁷.

Ostatnia część filmu jest wyraźną kontynuacją czynności funeralnych, znanych z pozbawionych dialogów początkowych scen *Dzieci natury*. Porgeir z powolnym namaszczeniem sporządza trumnę dla ukochanej, po czym układa w niej ciało Stelli niczym odpływającego w ostatni rejs skandynawskiego wojownika. Następnie przytwierdza do trumny linę i z wyraźnym wysiłkiem zaczyna ją ciągnąć, zabierając

³³ Pojawianie się w filmie postaci i zdarzeń związanych z porządkiem nadprzyrodzonym jest niestety rozwiązywane w sposób dość konwencjonalny i uderzający dziś już archaizmem, bowiem najczęściej jego twórcy antycypują ich obecność za pomocą nadchodzącej mgły i zmiękczenia obrazu.

³⁴ W ścieżce dźwiękowej słyszymy natomiast śpiew ptaków.

³⁵ Ogród to kolejny przykład przestrzeni heterotopijnej, jednak znów twórcy filmu wpisują związane z nim konotacje w konteksty bliższe dzikiej przyrodzie, gdyż niekontrolowana od lat przez człowieka roślinność przy domu Stelli upodobniła się raczej do związanej z porządkiem natury łąki, w którą zresztą w dalszej, funeralnej części filmu się zamienia.

³⁶ Do ilustracji momentu obcowania z duchami przodków Friðriksson wykorzystał archiwalne fragmenty filmów dokumentalnych ukazujących życie w Islandii. Wspomnienie Stelli ma więc także wymiar intertekstualny i wiąże się z powrotem do wieku niewinności kina, do którego reżyser nostalgicznie nawiązuje także w takich obrazach jak *Dni filmu* (1994) czy *Mamma GoGo* (2010).

³⁷ J. Gogacz-Sowińska, *op. cit.*, s. 207.

żegnaną przez dziki koper i trawy kobietę w jej funeralną podróż³⁸. Zaniedbany ogród przy domku zmarłej kobiety oraz wkraczająca chaosem w jego uporządkowanie łąka są kolejnymi przykładami zderzenia w warstwie wizualnej filmu porządku heterotopijnego z mitem nieposkromionej natury. Nic więc zatem dziwnego, że rytuały, które protagonista odprawi w czasie chowania w dzikiej ziemi ciała Stelli, łączą elementy związane z topiką chrześcijańską (wbicie krzyża, pieśń pożegnalna) z panteistycznym celebrowaniem powrotu do natury (pochówek bez obecności kapłana, nieobecność Biblii, brak typowej mowy pożegnalnej itd.). Po dotarciu do pagórka, położonego w okolicach małego kościółka, mężczyzna wykopuje własnoręcznie dół³⁹, z wyraźnym trudem umieszcza w nim trumnę, po czym odśpiewuje ukochanej pożegnalną pieśń, której melodię podejmuje rozlegający się z offu chór głosów, sprawiający wrażenie, jak gdyby wraz ze starcem śpiewała cała otaczająca go natura. Głosom starca i chóru wtórują ujęcia płynącej wody, będące łatwo rozpoznawalnym symbolem harmonijnego przemijania. Wpisaniu ceremonii pogrzebowej w konteksty życia zgodnego z prawami natury służy również sprawdzony od setek lat zabieg powiązania fabuły z porami roku oraz metaforycznego połączenia ich charakteru z fazami życia człowieka. Początek akcji filmu, w którym Borgeir zgania owce z pastwisk, zwiastuje nadejście jesieni, część miejska dzieje się jesienią i zimą, natomiast ucieczka bohaterów oraz ich pobyt na wyspie mają miejsce wiosną, będącą porą odradzania się życia w przyrodzie.

Kolejne ujęcia epilogu ukazują kroczącego boso przez plażę Borgeira. Chwilę później zmęczony starzec wspina się na pokrytą wulkaniczną skałą górę. Zakrwawione stopy prowadzą go do opuszczonego i zrujnowanego hangaru, w którym trzymano kiedyś rybackie łodzie. Zniszczone wnętrza budynku oświetlają promienie zachodzącego słońca. Wszzechobecność wody, majestatyczne słupy światła, wpadające przez pięć wielkich wrót oraz porzucone sieci i osadzona na kopcu soli kula rybackiej boi swoją surową industrialną obecnością przypominają pozorny chaos Strefy ze *Stalkera* (1977) Andrieja Tarkowskiego, miejsca o cudownym statuie. Kinofilskie przywołanie twórczości autora *Andrieja Rublowa* (1966) pod koniec akcji filmu nie jest przypadkowe. Epilog w hangarze jest bowiem najbardziej nasyconym topiką religijną fragmentem obrazu Friðrikssona. Już sama wędrówka umęczonego protagonisty posiada wyraźne konotacje z biblijną drogą Chrystusa na Golgotę. Również oświetlone niczym wnętrze świątyni przestrzenie porzuconej przetwórci ryb pełne są znaczących elementów. Spośród nich bohater zwraca

³⁸ *Ibidem*, s. 208.

³⁹ Ceremonia ta, podobnie jak wcześniejszy pogrzeb zwierzęcia, odbywa się bez obecności kapłana, lecz tym razem bohater oznacza położenie mogiły, używając własnoręcznie stworzonego drewnianego krzyża. W scenie ciągnięcia trumny oraz pogrzebu pojawia się także inny, jeszcze bardziej czytelny symbol chrześcijański — widoczny w głębi kadru mały wiejski kościółek. Jak widać, mieszanie motywów neopogańskich z chrześcijańskimi stanowi w filmie konsekwentnie realizowaną dominantę symboliczną.

uwagę na dwa najważniejsze. Pierwszym jest kula rybackiej boi, którą mężczyzna podnosi i kontempluje, nieświadomie powtarzając teatralny gest Hamleta. Joanna Gogacz-Sowińska widzi w tym zachowaniu metaforę pogodzenia się ze światem, a w samym okrągłym przedmiocie reminiscencje ziemskiego globu. Jednak ważniejszym elementem scenografii wydaje się sterta akt i książek, nad którymi klęczy starzec. Trzymając się tropów religioznawczej analizy, porzucone papiery należałoby postrzegać jako opis życia i ziemskich czynów Þorgeira. Taką interpretację umacnia także nagłe pojawienie się w hangarze postaci odgrywanej przez niemieckiego aktora Bruno Ganz, kojarzonego z filmem Wima Wendersa *Niebo nad Berlinem* (1987), w którym artysta ten wcielał się w postać anioła. Nadprzyrodzony rodowód tajemniczego bohatera (nazwanego zresztą w napisach końcowych aniołem) podkreśla również dokonany przez przybysza cud. Wysłannik z innego świata dotyka pokrwawionych stóp Þorgeira, uleczać je, po czym kładzie rękę na jego ramieniu, jak gdyby tym prostym gestem starał się przekonać starca, że jego ziemska tułaczka się zakończyła, a związane z nią przewinienia zostały zapomniane. Chwilę później cięcie montażowe niespodziewanie przenosi akcję filmu ponad ziemię, skąd obserwujemy z lotu ptaka majestatyczny klif, stanowiący integralną część wyspy. Kolejne cięcie powraca do starej hali. Niepokorny staruszek ucieka spod opieki enigmatycznego przybysza i wybiega z hangaru na świeże powietrze, gdzie zaczyna go ścigać wyłaniający się z nieba policyjny śmigłowiec. W ostatnim ujęciu kamera ukazuje sympatycznego protagonistę w trakcie przekraczania starej bramki na skraju klifu, która zostaje osnuta płaszczem mgły. Gdy wiatr ją rozwieje, okaże się, że staruszek zniknął, widzimy natomiast jeszcze przez chwilę majaczący w głębi kadru horyzont łączący „sine” islandzkie niebo z granatowym majestatem morza.

CODA: DUSZA WYSPY — SYNKRETYCZNA RELIGIJNOŚĆ NATURY I JEJ SOCJOLOGICZNE REINTERPRETACJE

Akt ucieczki spod opieki anioła to jeden z kilku momentów filmu, których konstrukcja wymusza refleksję nad religijną wymową jego fabuły. Otóż jedną z kluczowych cech kultury islandzkiej jest naturalność łączenia w niej elementów związanych z ludowymi wierzeniami, mitologią nordycką oraz topiką chrześcijańską. I choć dla większości Europejczyków fakt ten brzmi niewiarygodnie, to wiele osób z ponowoczesnego Ulthima Thule nadal przyznaje się do wiary w „ukryty lud” (*huldufólk*), z którego wywodzą się między innymi związane z porządkiem natury postacie elfów czy trolli⁴⁰. Co więcej, na wyspie działa między innymi kościół

⁴⁰ Zob. na przykład A. Pietrkiewicz, *Główne motywy w islandzkich opowieściach ludowych*, [w:] *Islandia. Wprowadzenie do wiedzy o społeczeństwie i kulturze*, red. R. Chymkowski, W.K. Pessel, Warszawa 2009, s. 97–99.

Ásatrú, którego członkowie celebrują wikingowskie rytuały, określając siebie jako neopogan⁴¹. Jeśli dodamy do tego faktu liczne wypowiedzi Friðrikssona, który na przykład w filmie dokumentalnym pt. *Huldufólk 102* (2006) Nishy Inalsingh przyznaje się do wiary w duchy i inne fantastyczne postacie, twierdząc, że wszystkie nadprzyrodzone zdarzenia z jego autobiograficznego obrazu *Dni filmu* (1994) są autentyczne, to trop panteistyczny zdaje się jeszcze bardziej wyraźny. W doszukiwaniu się neopogańskiego klucza w wymowie filmu (oraz jego tytułu) pomaga również kwestia związana z autorem muzyki do *Dzieci natury*. Jest nim stale współpracujący z Friðrikssonem kompozytor Hilmar Örn Hilmarson, tworzący wcześniej inspirowaną okultyzmem i New Age muzykę elektroniczną, który oprócz produkowania ścieżek dźwiękowych i nagrywania płyt z brytyjskimi artystami pełni również obowiązki głównego kapłana kościoła Asów w Islandii⁴². Jeśli połączymy wszystkie te fakty z niektórymi niezbyt współgrającymi z doktryną chrześcijańską elementami z fabuły filmu, takimi jak dokonanie pochówku przez osobę świecką w niepoświęconej ziemi, obecność na wyspie nagiego ducha kobiety, a także nietypowe przekonania Stelli, wierzącej, że odrodzi się z nieskażonej cywilizacją ziemi, i gdy dodamy do tej listy odstępstw jeszcze powiązanie pogrzebu z żywiołami natury oraz kończący film akt rozplynięcia się we mgle Þorgeira, to ostatecznie otrzymujemy wizję filmu traktującego topikę religijną nader synkretycznie. Ów synkretyzm przyczynił się zapewne do zagranicznego sukcesu filmu, wykorzystującego typowo islandzkie tematy. Friðriksson za pomocą kinofilskich cytatów oraz siatki odwołań kulturowych stworzył oryginalną, choć niekiedy nazbyt dosłowną, kinową przypowieść, dotyczącą przemijania i rzeczy ostatecznych.

ZAKOŃCZENIE

PONOWOCZESNA ZMIANA WARTY

Jednym z najbardziej obiecujących następców Friðrikssona jest Rúnar Rúnarsson. Reżyser ten zadebiutował w 2004 roku swoim pierwszym krótkometrażowym obrazem pt. *Ostatnia farma*. Teamatyka filmu Rúnarssona odnosi się bezpośrednio do islandzkich produkcji kinowych, opowiadających o związkach starości z naturą z lat 80. i 90. W filmie po raz kolejny wykorzystano antynomię „starość — młodość” oraz „wieś — miasto”. *Ostatnia farma* ponownie stawia widza w roli świadka pożegnania z wiejskim życiem. Podobnie jak w *Dzieciach natury* głównym bohaterem islandzkiego obrazu jest stary mężczyzna, którego poznajemy

⁴¹ M. Strmiska, *Ásatrú in Iceland: The Rebirth of Nordic Paganism?* „Nova Religio: The Journal of Alternative and Emergent Religions” 4, 2000, nr 1, s. 106–132.

⁴² L.R. Gissurarson, W.H. Swatos Jr., *Icelandic Spiritualism: Mediumship and Modernity in Iceland*, New Brunswick-London 1997, s. 47.

w czasie budowania trumny. W trakcie trwającej około doby akcji filmu, bohater odbiera telefon od jadącej do niego rodziny, kładzie się spać obok dziwnie apatycznej żony, chłodno przyjmuje odwiedzającego go następnego dnia znajomego, po czym w widocznym pośpiechu kończy kopanie grobu. Ostatnie chwile filmu ukazują wyścig z czasem, którego finałem jest zwycięstwo Hrafna. Starcowi udaje się umieścić trumnę w mogile i położyć się w niej, obok zmarłej żony, oraz dzięki zmyślnie skonstruowanemu mechanizmowi dokonać „samopochówku”. Finałowe ujęcia pokazują świeżo usypany grób, w stronę którego zmierza samochód z córką i wnuczkami bohatera, pragnącymi zabrać dziadka i babcię do domu starców. Znamienne, iż młody reżyser filmu, odwołując się do obrazoburczego konceptu, zastępuje poetycki patos zakończenia *Dzieci natury* obrazem nieco bardziej ironicznym, choć wcale nie mniej wymownym. Jeśli Þorgeir z obrazu Friðrikssona po pochowaniu ukochanej odchodzi i tajemniczo znika, to Hrafn z filmu Rúnarssona do końca pozostaje panem swojego losu (i śmierci), nawet za cenę łamania praw natury i Boga.

Nominowana do Oscara wprawka Rúnarssona łączy się także tematycznie z jego pierwszym pełnometrażowym filmem, nakręcony w 2011 roku *Wulkan* rozwija bowiem wątek „eutanazyjny” z poprzedzającego go obrazu. Ponownie głównym bohaterem jest tu stary człowiek związany z żywiołem natury. Tym razem to Hannes, ponury i uparty mężczyzna, który po wybuchu wulkanu Eldfell na wyspie Heimaey⁴³ przeniósł się wraz z żoną do Reykjavíku. I choć od erupcji minęło już trzydzieści osiem lat protagonista nie może pogodzić się ze stratą swojej małej ojczyzny, nie chce jednak, jak wiele innych osób, powrócić na wyspę, aby w jej innym miejscu zbudować nowy dom. Poznajemy go w chwili przechodzenia na emeryturę. W jednej z pierwszych scen protagonista przekazuje swoje obowiązki młodszemu następcy, udzielając mu przyjacielskiej porady dotyczącej zarówno personelu, jak i uczniów, brzmiącej: „Muszą się ciebie bać”. Zapytany przez dyrektora w czasie ceremonii pożegnalnej, co zamierza robić na emeryturze, odpowiada: „Zestarzę się, a w końcu umrę”, zaś na pytanie, czy pożegnalny żart go nie obraził, wypala: „Moja skóra jest grubsza niż rekina”. Tych kilka zdań charakteryzuje bohatera filmu jako osobę surową, ceniącą sobie porządek i niezbyt szanującą „nowe czasy”. Oddalony emocjonalnie od żony, dzieci oraz wnuka Hannes po przejściu na emeryturę wolne chwile spędza na swojej rybackiej łodzi⁴⁴. Gdy jego żona dozna udaru mózgu, uparty starzec zabierze ją ze szpitala do domu, przejmie pielęgniarskie

⁴³ Początkowe sceny filmu ukazują autentyczne materiały archiwalne z erupcji wulkanu w 1973 roku, na których możemy również obejrzeć kulisy ewakuacji mieszkańców.

⁴⁴ Łódź to znaczący element, również związany z żywiołami natury, bowiem, jak dowiadujemy się na początku filmu, choć jego bohater przez trzydzieści siedem lat sumiennie wypełniał obowiązki pracownika szkoły, to nadal uważa się za rybaka, „choć jedyną rzeczą, jaką ostatnio łapie, są wagarujące dzieciaki”.

obowiązków, a w końcu, nie mając szansy na ulżenie cierpieniom ukochanej, samemu dokona aktu eutanazji.

Obraz Rúnarssona jest antytezą modernistycznego spojrzenia z islandzkich filmów z lat 80. Film wchodzi również w dialog z poetyckim traktowaniem natury, znanym między innymi z twórczości Friðrikssona. Autor *Wulkanu* przeciwstawia synkretyzmowi religijnemu *Dzieci natury* ponowoczesne i zlaicyzowane postrzeganie problematyki oscylującej wokół tematyki tożsamości narodowej oraz konfliktu pokoleń. Zamiast odnośników do topiki religijnej, w filmie znajdziemy bezpardonowo ukazywaną na ekranie fizjologię starości⁴⁵ i śmierci, zaś miejsce przyrody i wiejskich pejzaży zajmują realia życia w Reykjavíku. Natomiast podobieństwo między tymi oddzielnym cezurą dwóch dekad obrazami dotyczy prawa do decydowania o własnej śmierci, tym razem pozbawionego jakichkolwiek form poetyzacji. Wyrugowanie z obrazu Rúnarssona nawiązań do „życia po życiu” nie oznacza wcale faktu pozbawienia jego wymowy nut nadziei. Ponowoczesna rodzina z *Wulkanu*, choć trawiona burzliwymi konfliktami, w obliczu tragedii wyraźnie się umacnia dzięki przemianie, jaką przechodzi stary, związany z dawnymi wartościami Hannes. Nadzieją na porozumienie staje się w filmie więź powstała między silnym psychicznie dziadkiem i jego uczącym się życia wnukiem. Owa więź tradycji z nowoczesnością może być również rozumiana jako metaforyczne zamknięcie narracyjnego sporu starości z młodością i wsi z miastem, powracającego przez ponad trzydzieści lat historii współczesnej kinematografii islandzkiej.

HOMELAND, PATRIMONY, OLD AGE AND DEATH. PAINFUL FAREWELLS TO NATURE AND TRADITION IN MODERN ICELANDIC CINEMA

Summary

The figure of a strong, demanding old father is an important motif in Icelandic literature and cinema. This character is often used in plots presenting the conflict of generations that indicates the rapid changes of Icelandic society in the 20th century. The strong fathers forcing their sons to stay and work at the family farms, known from such classic movies as Ágúst Guðmundsson's *Land and Sons* and Hrafn Gunnlaugsson's *Father's Estate*, also represent another, deeply rooted in Icelandic culture antinomy — the symbolic struggle between the powers of nature and culture. All these popular narrations are interestingly reinterpreted in Friðrik Thor Friðriksson's film called *Children of Nature* (1991). In this movie one may find a different point of view on the relationships between generations. The plot of the film not only refreshes the themes from classic Icelandic literature and movies emphasizing the postmodern lack of social space for the elderly people, but also eloquently presents

⁴⁵ W jednej ze scen filmu ukazano między innymi nagie ciało Hannesa oraz bardzo rzadko prezentowany w kinematografii motyw — wizualizację aktu seksualnego pomiędzy starymi ludźmi.

a fusion of Christian and Neopagan beliefs. Nominated for the American Oscar Award, Fridriksson's masterpiece became a milestone in Icelandic cinematography. However, its critical acclaim also activated a strong opposition of the younger generation of directors, who presented in their films significantly different visions of the classical struggle between youth (linked with the city) and elderly people (connected with the powers of nature and countryside). This strategy is analyzed in the last chapter of the article.

Translated by Sebastian Jakub Konefal