

BJÖRN ÞÓR VILHJÁLMSOON

## Litla Hollywood í Hafnarfirði

Staðmiðaður lesháttur og íslensk  
kvikmyndagerð á upphafsárum lýðveldisins

Framleiðsla kvikmynda hefur löngum verið fjárhagslegt hættuspil hér á landi og á það ekki síst við um tímabilið fyrir stofnun Kvikmyndasjóðs.<sup>1</sup> Áður en opinberu styrkjakerfi var komið á lagginnar árið 1978 voru fáar leiknar kvikmyndir gerðar og oft leið langt á milli.<sup>2</sup> Engar sérstakar væntingar voru heldur á lofti um menningarlega samfellu í gerð frásagnarmynda, líkt og átti við um aðrar listgreinar á borð við leiklist, tónlist eða bókmenntir, eins og má greina af því hversu fréttæm framkoma slíkra mynda þótti jafnan vera.<sup>3</sup> Dæmi um það er þegar íslensk stuttmynd fyrir börn var frumsýnd á vormánuðum ársins 1955 en frá viðburðinum var greint á forsíðu þriggja útbreiddra dagblaða, *Alþýðublaðsins*, *Tímans* og *Visis*. Það þó frumsýningin hafi farið fram í einum af grunnskólum borgarinnar frekar en hefðbundnu kvikmyndahúsi og að aðeins hafi verið um að ræða „tilraun“ í kvikmyndagerð svo vitnað sé í aðstandendur myndarinnar,

<sup>1</sup> Ég vil þakka Þóru Sigríði Ingólfssdóttur, Gunnþóru Halldórsdóttur og Gunnari Tómasi Kristóferssyni hjá Kvikmyndasafni Íslands fyrir margvíslega aðstoð við ritun þessarar greinar. Sérstakri þakkarskuld stend ég raunar í við Gunnar Tómas, rannsóknarsérfræðing á Kvikmyndasafninu, sem deildi með mér heimildasafni sínu um Ásgeir Long, nokkuð sem reyndist drjúgur stökkpallur inn í þessa rannsókn.

<sup>2</sup> Frá upphafi kvikmyndagerðar á Íslandi voru árin þrjú milli 1949 og 1951 lengsta samfellda framleiðslukeiðið á leiknum frásagnarmyndum í fullri lengd allt fram á níunda áratuginn.

<sup>3</sup> Erlendur Sveinsson hefur skrifað um viðtökur fyrstu frásagnarmyndanna og hversu mikla athygli þær vöktu, sjá „Árin tólf fyrir daga Sjónvarps og Kvikmyndasjóðs“, *Heimur kvikmyndanna*, ritstjóri Guðni Elísson, Reykjavík: Forlagið og art.is, 1999, bls. 868–873, hér bls. 872.



Ásgeir Long og Valgarð Runólfsson – tilraun sem jafnframt nam ekki nema rétt tæpum 20 mínútum í sýningu.<sup>4</sup>

Myndin sem slíka athygli hlaut nefnist *Tunglið, tunglið taktu mig* en hún lýsir ferð til tunglsins í geimfari og átökum við geimskrímsli sem þar hefst við – og er þannig jafnframt fyrsta íslenska vísindaskáldskaparmyndin.<sup>5</sup> Tveimur árum síðar sendu þeir Ásgeir og Valgarð frá sér aðra barnamynd, *Gilitrutt*, sem að þessu sinni var í fullri lengd og var tekin til sýninga í kvikmyndahúsum, þá gjarnan í samfloti við fyrri myndina.<sup>6</sup> Af samtímaviðtölum að dæma var frá upphafi stefnt að því að gera kvikmynd í fullri lengd, stuttmyndin fyrri var hálfgildings vettvangskönnun á möguleikum til kvikmyndagerðar, sem skýrir tilraunanafngiftina.<sup>7</sup>

Það var við útkomu *Gilitruttar* sem blaðamaður *Tímans* hafði á orði að báðir myndu þeir Ásgeir og Valgarð teljast „meðal brautryðjenda íslenzkrar kvikmyndagerðar“ þegar fram liðu stundir – en að sama skapi væri fullvíst að það eina sem þeir fengu fyrir sinn snúð yrði viðurkenning framtíðarinnar.<sup>8</sup> Það er skiljanlegt að ekki hafi verið litið á kvikmyndagerð sem sérstaklega arðbæra iðju eða að með henni mætti afla sér lifibrauðs – á þessum tíma var aðeins einn kvikmyndagerðarmaður, Kjartan Ó. Bjarnason, sem hafði atvinnu sína alfarið af slíkum störfum.<sup>9</sup> Þá er rétt að ítreka að þótt gangur hafi verið á gerð fréttamynda og heimildarmynda á þessum tíma átti slíkt hið sama ekki við um frásagnarmyndir, en sú fyrsta hafði litið dagsins ljós fáeinum árum áður. Það var *Milli fjalls og fjöru* sem Loftur Guðmundsson gerði árið 1949.<sup>10</sup> Meðal þess sem gerir störf

<sup>4</sup> „Ný íslenzk barnamynd“, *Tíminn*, 5. maí 1955, bls. 1; „Fyrsta barnakvikmyndin komin; er af flugferð til mánans“, *Alþýðublaðið*, 5. maí 1955, bls. 1; „Ný íslenzk barnakvikmynd“, *Vísir*, 5. maí 1955, bls. 1.

<sup>5</sup> Hér eftir verður einfaldlega vísað til myndarinnar sem *Tunglsins*, nema sérstök ástæða sé til að notast við fullt nafn.

<sup>6</sup> Það hversu fágæt framkoma íslenskra frásagnarmynda þótti vera á fyrstu árum og áratugum lýðveldisins má sjá á því að blaðamaður *Morgunblaðsins* leit um öxl fáeinum árum eftir frumsýningu *Gilitruttar* og sagði hana og forvera hennar „fyrstu og einu íslensku kvikmyndirnar“ sem gerðar höfðu verið. Það er auðvitað ekki rétt, en það að blaðamanni skriplíst svona á skóttunni segir sitt. „Íslenzku kvikmyndirnar Gilitrutt og Tunglið, tunglið taktu mig“, *Morgunblaðið*, 15. ágúst 1961, bls. 4.

<sup>7</sup> „Íslenzk barnakvikmynd“, *Hamar*, 9. maí 1955, bls. 3.

<sup>8</sup> „Kvikmyndin Gilitrutt er spor í rétta átt þrátt fyrir ýmsa galla verksins“, *Tíminn*, 26. febrúar 1957, bls. 3 og 8, hér bls. 3.

<sup>9</sup> Gunnar Tómas Kristófersson, „Meistari rammans. Um kvikmyndagerð Kjartans Ó. Bjarnasonar“, *Skírur* vor/2023, bls. 36–64.

<sup>10</sup> Erlendur Sveinsson talar í þessu sambandi um „heimildarárin fimm“ og vísar þar til árána 1944–1949 og þess að þá hafi hvorki fleiri né færri en 17 fréttar- og heimildar-

Ásgeirs og Valgarðs á sjötta áratugnum athyglisverð er hvernig greina má að þeir, og kannski sérstaklega Ásgeir, eru ekki endilega sannfærðir um að ástandið þurfi að haldast óbreytt.

Almenn vinsemd ríkti í skrifum um myndirnar. Þannig var gjarnan bent á að þær bæru möguleikum íslenskrar kvikmyndagerðar ágætan vitnisburð, og að í krafti þeirra væri full ástæða til hjartsýni. Hins vegar var líka stundum haft á orði að í samanburði við þær erlendu myndir sem umliðna áratugi höfðu mótað bíósmekk þjóðarinnar væri kannski sumt við ytri umgjörð myndanna aðfinnsluvert, og auðsætt að unnið væri af vanefnum.<sup>11</sup> Það er auðvitað rétt að í samanburði við samtímakvikmyndagerð margra annarra þjóðlanda eru brotalamir á kvikmyndaverkum Ásgeirs og Valgarðs – engin tilraun er til að mynda gerð með hljóðupptöku á tali, stuðst er þess í stað við þulsródd, og skerpuvandkvæði eru þrálát í síðari myndinni – en varhugavert er að einblína um of á slík atriði. Kvikmyndagerð er afskaplega fjárfrek iðja og umtalsverður tækniþröskuldur torveldar inngöngu í listgreinina. Þróun þjóðarbióa í heiminum hefur af þessum sökum verið ólík og brautargengi kvikmyndarinnar oltið á hagrænni velferð viðkomandi ríkja, styrkleika samfélagslegra innviða og því hvernig ýmsir landfræðipólítískir vindar hafa blásið. „Erfiðleikar við kvikmyndagerð á Íslandi voru margir og kostnaður óhóflegur, kvikmyndagerðarfólk þurfti að leggja allt í sölnurnar til að sinna því sem fyrir flestum þeirra gat einungis orðið áhugamál“, segir Gunnar Tómas Kristófersson um íslenska kvikmyndagerð á mótunarárum fimmta og sjötta áratugarins.<sup>12</sup>

Þannig má færa rök fyrir því að fátækt og smæð Íslands hafi lengi vel verið kvikmyndagerðarfólki þrándur í götu – og smæðin kann enn að vera akkilesarhæll – og því beri að skoða kvikmyndaverk fortíðar í slíku samhengi, frekar en í samanburði við helstu útflutningsverk leiðandi þjóðarbióa. Slíka nálgun væri hægt að kenna við staðmiðaðan leshátt, sem fælist í tilraun til að staðsetja og túlka listræna valkosti með hliðsjón af iðnaðarumhverfi og tæknilegum aðbúnaði þess sögulega tímabils sem um ræðir. Aðstæður til kvikmyndagerðar taka breytingum og kvikmyndataeknin sjálf þróast á máta sem í ákveðnum tilvikum kann að skapa viðtökufraeðilega gjá milli fortíðar og samtíðar. Sérstaklega má segja að hætt sé

---

myndir verið frumsýndar í kvikmyndahúsum. Sjá Erlendur Sveinsson, „Árin tólf fyrir daga Sjónvarps og Kvikmyndasjóðs“, bls. 868–869.

<sup>11</sup> Sjá hér áður nefnda umfjöllun í *Tímanum*, „Kvikmyndin Gilitrutt er spor í rétta átt þrátt fyrir ýmsa galla verksins“, og „Hugleiðing um kvikmyndir“ sem birtist í *Vísni* 1. apríl 1957, bls. 7.

<sup>12</sup> Gunnar Tómas Kristófersson, „Myndir fyrir lýðveldið. Um kvikmyndun lýðveldishátíðarinnar 17. júní 1944“, *Andvari*, 2023, bls. 187–202, hér bls. 199.

við því þegar um fortíð er að ræða sem frábrugðin er samtímanum hvað velmegun varðar og einkennist af skorti og fátækt, lauslegum formlegum innviðum og fáum stofnanalegum bakhjörllum. Staðmiðaður lesháttur leitast við að brúa þessa viðtökugjá og má segja að tilraun um slíkan leshátt verði gerð í því sem hér fer á eftir. Sjónum verður beint að kvikmyndastarfi þeirra Ásgeirs og Valgarðs á sjötta áratug liðinnar aldar og það sett í sögulegt samhengi. Kvikmyndirnar tvær verða skoðaðar í ljósi frásagnaraðferðar, tæknilegrar umgjarðar, sjónrænnar áferðar, og menningarlegra skírskotana. Fyrst er þó rétt að víkja örlítið fleiri orðum að hugmyndinni um staðmiðaðan leshátt og skýra nánar viðmiðin sem legið gætu slíkum leshætti til grundvallar, meðal annars með tilvísun til fræðaskrifa um kvikmyndagerð smáþjóða í samverkandi kvikmyndaheimi samtímans. Verður í því sambandi spurt hvort hnika þurfi til hefðbundinni skilgreiningu á íslenska þjóðarbíoinu.

### *I. Smáþjóðleiki og staðmiðaður lesháttur*

Að þjóðarhugtakinu er sótt úr ólíkum áttum í hnattvæddum samtímanum. Ríkjabandalög endurskilgreina fullveldishugsjónina og vanmáttur einstakra þjóðríkja andspænis fjölþjóðlegum fyrirtækjasamsteypum, skattaskjólum og eftirlitslausu fjármagnsflæði grefur undan sjálfstæði þeirra og afkomu með margvíslegum hætti. Þá hefur merkingarfræði þjóðarhugtaksins breyst og hún orðið flóknari, bæði með hliðsjón af gagnrýnni orðræðu- og hugmyndafræðigreiningu á þjóðernishugmyndum fortíðar og í ljósi umbreyttrar lýðfræðilegrar samsetningar margra vestrænna þjóða í samtímanum. Kvikmyndagerð og hugmyndin um þjóðarbíó hafa litast mjög af þessum hræringum og eru þar tvö atriði sérstaklega mikilvæg þegar horft er til íslenskrar kvikmyndagerðar. Annars vegar fjölgun fjármögnunarvalkosta í krafti samkeppnissjóða Evrópusambandsins og annarra svæðisbundnari sjóða frá og með ofanverðum níunda áratug síðustu aldar, og svo hins vegar það sem Björn Ægir Norðfjörð hefur kennt við þverþjóðleika í efnistöfum og ávarpi kvikmynda.<sup>13</sup> En líkt og þjóðarhugtakið sjálft þá stendur hugmyndin um þjóðarbíó eftir, en breytt og flóknari, og opnari en áður fyrir nýjum spurningum.

<sup>13</sup> Björn Ægir Norðfjörð, „Excuse me. Do you speak English?“ Höfundarverk Friðriks Þórs Friðrikssonar og alþjóða-slagsíðan í íslenskrri kvikmyndasögu“, *Kúreki norðursins. Kvikmyndaskáldið Friðrik Þór Friðriksson*, ritstjóri Guðni Elísson, Reykjavík: Háskólaútgáfan, 2005, bls. 132–159. Rétt er að halda því til haga að þverþjóðleikahugtakið má nota bæði til að skýra framleiðsluumhverfi íslenskra kvikmynda frá því á ofanverðum níunda áratugnum og efnistöfum tiltekinnar kvikmynda og framsetningarmáta, og það gerir Björn Ægir í grein sinni.

Meðal þeirra spurninga sem vakna er hvernig skilja beri kvikmyndaheiminn sem kerfi, eða kannski „heimsbío“, án þess þó að missa sjónar á hinu þjóðlega og sértæka.<sup>14</sup> Mikilvægt viðbragð við þessari spurningu er grein Dudley Andrew um „kvikmyndaatlasinn“, en þar kynnir hann til sögunnar nálgunarleið og marglaga greiningaraðferð sem leitast í senn við að viðhalda víðfemu sjónarhorni á kvikmyndamenningu heimsins og sögu og skoða staðbundna kvikmyndagerð „í ljósi þeirrar flóknu vistfræði sem einkennir hana“.<sup>15</sup> Greiningaraðferðina kennir Andrew við landabréfabókina og skírskotar þannig til þess hvernig heimurinn birtist í margvíslegu ljósi á síðum slíkra bóka: „stjórnmálalegu, lýðfræðilegu, málvísindalegu, staðfræðilegu, veðurfræðilegu, haffræðilegu og sögulegu.“<sup>16</sup> Sjálfur gerir Andrew tilraunir með stjórnmálalega-, lýðfræðilega-, málvísindalega- og afstöðukortagerð í grein sinni, sem ferðast frá miðstöð afþreyingariðnaðarins í Hollywood til afmiðjaðrar kvikmyndamenningar Afríku, og minnir okkur um leið á að „ímyndir stunda viðskipti í heimsgjaldmiðli“.<sup>17</sup>

Kortunum fjórum sem Andrew rissar upp í grein sinni er aðeins ætlað að vera upphafsleikur og vísbending um þann fjölda korta sem kvikmyndasagan kallar á. Með hliðsjón af sögulegu mikilvægi Fiskimálanefndar og Sambands íslenskra fiskframléiðenda við fjármögnun kvikmynda á millistríðsárunum og hlut sjávarútvegs og sjósóknar í söguheimi íslenskrar kvikmyndamenningar má til dæmis spyrja hvort íslensk kvikmyndasaga þarfnist ekki haffræðilegrar kortlagningar.<sup>18</sup> Það skyldi í öllu falli enginn ætla að „flókna vistfræði“ staðbundinnar kvikmyndagerðar sé hægt að fanga með einu sértæku korti. Landabréfabókarinnar er ekki síður þörf innan landsteinanna en í heimsbíoínu, og stundum felst vinnan einmitt í því að líta um öxl og rissa upp það sem Andrew kennir við kvikmyndasöguleg „þróunarkort“.<sup>19</sup>

Hér að ofan var skírskotað til smæðar Íslands og spurt hvort þar hefði viðvarandi steinn verið lagður í götu kvikmyndagerðarfólks. Ekki þarf endilega að

<sup>14</sup> Hér er rétt að benda á grein Björns Ægis Norðfjörð um heimsbíoíð, en þar er ýmsum spursmálum varpað fram er tengjast þessu hugtaki og við þeim brugðist. „Hvað er heimsbío?“, *Ritíð* 2/2010, bls. 9–34.

<sup>15</sup> Dudley Andrew, „Kvikmyndaatlasinn“, þýðandi Björn Ægir Norðfjörð, *Ritíð* 2/2010, bls. 219–235, hér bls. 220.

<sup>16</sup> Sama heimild, bls. 221.

<sup>17</sup> Sama heimild, bls. 227.

<sup>18</sup> Hérna mætti nefna frásagnarmyndirnar *Skytturnar* (Friðrik Þór Friðriksson, 1987), *Ingaló* (Ásdís Thoroddsen, 1992), *Hafíð* (Baltasar Kormákur, 2002), *Reykjavík Whale Watching Massacre* (Júlíua Kemp 2009), *Brim* (Árni Ólafur Ásgeirsson, 2010), og sjónvarpsþáttaröðina *Verbúðin* sem Vesturport gerði árið 2021.

<sup>19</sup> Dudley Andrew, „Kvikmyndaatlasinn“, bls. 226.

svara því játandi, en víst er að smæðin verður að teljast einn mikilvægasti ráður þjóðarbíósins. Það er því forvitnilegt að tilraun hefur verið gerð til að nálgaast hugmyndina um kvikmyndagerð smáþjóða frá fræðilegu sjónarhorni, en árið 2007 kom út greinasafnið *The Cinema of Small Nations* í ritstjórn Mette Hjort og Duncan Petrie.<sup>20</sup> Í þessu riti er leitast við að umbreyta smáþjóðarhugtakinu í greiningarverkfæri og skoða þannig hvernig hnattrænin og þjóðlegir straumar mætast í smáþjóðinni með sértækum hætti. Í ljósi þess að um tólf ríki er fjallað er jafnframt ekki úr vegi að lýsa ritinu sem smáþjóðlegri landabréfabók þar sem höfundar kortleggja hver með sínu nefi hin ólíku þjóðarbíó, en segja má að ritstjórar afhendi lesanda áttavita og önnur mikilvæg mælingartæki í fræðilega innganginum.

Þar benda Hjort og Petrie á að smæð sé auðvitað afstætt hugtak. Smáþjóð skilgreinist sem slík einvörðungu og aðeins í samanburði við aðra þjóð sem er (mikið) stærri. Þá er líka rétt að halda því til haga að smáþjóðin er ekki aðeins minnkuð útgáfa af rúmfrekara landi heldur skapar smæðin sérstakar aðstæður, sem móta allt í senn menningu, innviði og samband við útlönd. Þegar hafist er handa við að skoða helstu einkenni smáþjóðlegrar kvikmyndagerðar blasir hins vegar við nokkur skilgreiningarvandi og lýtur hann að sjálfu greiningarviðfanginu: „Í verkum kvikmyndafræðinga birtist smáþjóðleiki fyrst og fremst sem eitthvað sem menn hafa á tilfinningunni, frekar en sem skýrt afmarkað greiningarverkfæri“, benda ritstjórnarnir á.<sup>21</sup> Hjort og Petrie ætla þessum orðum sínum jafnframt almennari skírskotun en sem nemur skrifum tiltekinna fræðimanna, þau eru að benda á útbreiddan skýringarvanda, en sem dæmi um það sem átt er við er drepið niður fæti í þekktu riti David Bordwell og Kristin Thompson, *Film History. An Introduction*, og undirkafla sem ber yfirskriftina „Minni framleiðslulönd“. Hjort og Petrie benda á að rásað sé þar á milli hugmyndarinnar um smáþjóðleika í kvikmyndagerð sem annars vegar einhvers sem bundið sé við mælanlegt umfang þjóðarinnar – að um smáþjóð sé að ræða í land- og/eða lýðfræðilegum skilningi – og svo hins vegar framleiðslutíðni þjóðarbíósins. Það er að segja, smáþjóð í síðarnefnda, kvikmyndaalega samhenginu getur verið risaþjóð á borð við Indland sem á þögla skeiðinu framleiddi fáar myndir.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Greinasafnið byggir að hluta til á hugmyndaavinnu sem rekja má til fyrri bókar Mette Hjort, *Small Nation, Global Cinema*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.

<sup>21</sup> Mette Hjort og Duncan Petrie, „Introduction“, *The Cinema of Small Nations*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007, bls. 1–23, hér bls. 3.

<sup>22</sup> Hjort og Petrie styðjast hér við aðra útgáfu *Film History. An Introduction* frá árinu 2003. Sama undirkafla er að finna í fimmtu útgáfu bókarinnar, harla lítið breyttan nema fyrir það að yfirskrifinni hefur verið hnikað örlítið til, sjá David Bordwell og Kristin Thompson, *Film History. An Introduction*, fimmta útgáfa, McGraw-Hill, New York: 2022, bls. 67–68.

Auðvitað fer þetta tvennt oft saman sem birtist í þeim algengu aðstæðum að framleiðslugeta smærri þjóðarbíóa sé takmörkunum háð, en Duncan og Petrie er umhugað um að virkni smáþjóðleikahugtaksins sé með skýrum hætti tengd við landfræðipólítísk einkenni viðkomandi framleiðslulands og leita sér því fyrirmynda í stjórnmálafræði og félagsvísindum. Útkoman reynist fjórir stýriþættir sem saman draga fram útlínur smáþjóðarinnar. Fólksfjöldi er þar fyrst nefndur til sögu, en lokaviðmið ritstjóranna í þeim efnum reynist vera 4–10 milljónir íbúa, sem er eins konar miðgildi tveggja ólíkra stjórnmálafræðikenninga. Þá er horft til landfræðilegrar stærðar þjóða, hversu marga ferkílómetra þær þekja, en viðmiðum er þar haldið frekar opnum, og má orða niðurstöðuna sem svo að umfang landsins skuli hófsamt þegar miðað er við stórþjóðir. Sama á í raun við um þriðja atriðið, sem er verg þjóðarframleiðsla. Þar er á ferðinni kvarði sem segir til um stærð innri markaðar viðkomandi lands, sem er mikilvæg vísibending um afkomumöguleika fjárfrekrar og tæknivæddrar listgreinar, en ekki eru samt sett fram útilokandi viðmið. Fjórdi þátturinn er sögulegt valdamisvægi, að viðkomandi þjóð hafi reynslu af yfirráðum utan frá, hafi til dæmis verið nýlenda, en einnig má segja að þar sé skírskotað til viðloðandi mislægni í stöðu smáþjóða gagnvart (gjarnan) valdameiri stórþjóðum. Hér er jafnframt um samverkandi stýriþætti að ræða í þeim skilningi að smáþjóðarskilgreiningin treystir á öll atriðin fjögur.

Sjónum er beint að smáþjóðum, ekki örþjóðum. Örsmáar þjóðir hafa almennt lítið sem ekkert bolmagn til kvikmyndaframleiðslu, nokkuð sem ritstjórar tiltaka svo ljóst sé hvers vegna þær liggja utan viðmiðunarmarka bókarinnar. Ísland er þar hins vegar undantekning, enda þótt á ferðinni sé þjóð sem er tólf sinnum fámennari en næst fámennasta þjóðin sem um er fjallað (Írland), og er það ekki síst í krafti vergrar þjóðarframleiðslu sem framleiðslutíðnin sem réttlætir þátttöku Íslands er möguleg (af löndunum tólf er Ísland í öðru sæti þegar að þessu viðmiði kemur). Raunar má vera ljóst að ritstjórum bókarinnar þykir umfang kvikmyndaframleiðslu á Íslandi hálfgerft kraftaverk, og fylgir landið með inn í bókina sem frávik og kallar á annars konar skilgreiningu en hin löndin ell efu, örþjóð hvurs þjóðarbíó er því örbíó.

Það sem löndin sem um er fjallað eiga sameiginlegt er flókin tilvistarstaða kvikmyndagerðar og sértæk merkingarhleðsla kvikmyndaafurðanna sjálfra. Hvað síðarnefnda atriðið varðar þá ræða Duncan og Petrie hvernig þjóðmenningarleg sjónarmið og ímyndasköpun geta haft sérstaklega djúpstæða þýðingu í kvikmyndagerð smáþjóða, ekki síst þegar um fyrrum nýlendur er að ræða, og verkin því gjarnan þjóðrækin og tengd þjóðlegri sjálfsmynd nánnum böndum. Þá dregur smæð heimamarkaðarins alveg sérstakan dilk á eftir sér þar sem hagkerfi

smáþjóðarþíóisins veldur vart umfangsmikilli kvikmyndaframleiðslu. Áskoranir þessar magnast enn upp í íslenska örbíóinu, sem Björn Ægir Norðfjörð ræðir um í greinasafninu. Meðal þess sem Björn Ægir nefnir er hvernig framtíðin blasi að sumu leyti öðruvísi við framleiðslulöndum sem stærri séu en Ísland, en kunnir að standa Íslandi að baki hvað efnahagslega velmegun varðar, því síðarnefnda atriðið sé valsanlegt á máta sem síður sé hægt að yfirfæra á þjóðarstærð. Hagsældaraukning er með öðrum orðum möguleg og henni gæti fylgt uppbygging á viðkomandi kvikmyndaiðnaði, sem þannig myndi lyfta þjóðarþíóinu úr flokki smáþjóðarþíóis í miðþjóðarþíó:

Slíkar breytingar eru [hins vegar] óhugsandi í tilfelli Íslands, því innlendir áhorfendur eru einfaldlega alltof fáir. Stuðningur hins opinbera er þegar umtalsverður, og aukningin sem þyrfti [til að lyfta íslenska þjóðarþíóinu í annan stærðarflokk] væri úr öllu samhengi við önnur ríkisstyrkt þjóðarþíó. Ólíkt því sem á við í sumum öðrum smáþjóðum, líkt og hjá nágrönnunum á Norðurlöndunum, er jafnvel vinsælli kvikmynd ókleift að skila framleiðslukostnaði til baka í miðasölunni innanlands. [...] Þannig virðist Ísland dæmt til að vera áfram örbíó, þar sem leitast er við með ærinni fyrirhöfn að þróa iðnað útúr tilfallandi kvikmyndaverkefnum.<sup>23</sup>

Þegar þessi orð voru rituð var hrúnið á næsta leyti og í kjölfarið átti sér stað umtalsverður samdráttur í stuðningi hins opinbera við íslenskan kvikmyndaíðnað. Tekist hefur að rétta úr kútnum, og kvikmyndaframleiðsla hefur sótt í sig veðrið á síðustu árum, og grunnþættir ofannefndrar greiningar halda. Þá hefur sumt af því sem Björn Ægir kallar eftir í greininni orðið að veruleika í framhaldinu, eins og tilkoma kvikmyndagerðarnáms á háskólastigi.

Björn Ægir beinir sjónum fyrst og fremst að tímabilinu í kjölfar stofnunar Kvikmyndasjóðs. Þær takmarkanir sem fylgja smáþjóðarþíóum höfðu hins vegar á sér annars konar ásýnd framan af tuttugustu öldinni, og stofnun sjóðsins var einmitt ætlað að mæta hamlandi fylgífiskum veikburða menningarlegra innviða tímabilsins. Raunar kann að vera eðlilegt að ganga skrefinu lengra og spyrja hvort sjálfu þjóðarþíóshugtakinu sé mögulega ofaukið í þessu sambandi. Í annarri grein vill Björn Ægir meina að svo kunnir einmitt að vera og vísar þar til skilgreiningar áðurnefnds Duncans Petrie á þjóðarþíóinu:

<sup>23</sup> Björn Ægir Norðfjörð, „Iceland“, *The Cinema of Small Nations*, ritstjórar Mette Hjort og Duncan Petrie, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007, bls. 43–59, hér bls. 46.



Þjóðarbió þrífst ekki á tilvist einstakra mynda. Það þarfnast ákveðins strúktúrs og stofnana sem tryggja stöðuga kvikmyndaframleiðslu. Án þeirra er ekkert þjóðarbió til staðar, einungis stakir kvikmyndagerðarmenn.<sup>24</sup>

Þegar þjóðarbióshugtakið er skilgreint með þessum hætti verður vandasamt að máta það upp á íslenska kvikmyndagerð fyrir stofnun Kvikmyndasjóðs, einkum og sér í lagi þar sem viðmiðið er framleiðsla á leiknum frásagnarmyndum, helst í fullri lengd. Að leikna frásagnarmyndin sé burðarstólpinn í umræðunni um framleiðsluumhverfi ólíkra þjóðríkja og mikilvægasta forsenda þjóðarbióhugtaksins er að mörgu leyti skiljanlegt. Frásagnarmyndin er það kvikmyndaform sem mesta athygli hlýtur bæði hjá fræðimönnum og áhorfendum, hún ferðast víðast og er flóknust að gerð og umfangi. Hér að framan hefur hins vegar verið rætt hvernig smáþjóðleiki kallar á sértæka sýn á þjóðarbióið og óhætt er að fullyrða að þjóðarbió örþjóða krefst ekki síður sértækrar og staðbundinnar nálgunar, og spyrja má í því sambandi hversu sanngjarnt það sé að binda hugmyndina um þjóðarbió á klafa frásagnarmyndarinnar.

Sé frásagnarmyndin sett til hliðar opnast hins vegar fyrir forvitnilega nálgun á forsendurnar sem í tilvitnuninni hér að ofan eru nefndar fyrir tilvist þjóðarbiósins. Þótt stofnanalegan strúktúr hafi skort fyrir framleiðslu frásagnarmynda í íslenska þjóðarbióinu allt fram til ársins 1978 á það ekki við með sama hætti um gerð annars konar kvikmynda. Gunnar Tómas Kristófersson hefur í þessu sambandi skrifað um „stofnanavæðingu“ íslenskra kvikmynda og bent á að „staða kvikmyndagerðar á Íslandi hafi umbylst“ á fjórða áratugnum.<sup>25</sup> Þá verða opinber fjárframlög reglubundnari, opinberar stofnanir koma með beinum hætti að framleiðslu mynda, og félagasamtök af ýmsu tagi taka upp sömu iðju:

Bein aðkoma Fiskimálanefndar að kvikmyndagerð virðist hafa opnað augu félagasamtaka og opinberra aðila fyrir þeim möguleika að ráða einstaklinga í verkefni á þessu sviði. Þar með urðu til forsendur fyrir almennri kvikmyndagerð í landinu og kerfi sem enn er treyst á í dag.<sup>26</sup>

<sup>24</sup> Björn Ægir vitnar í Petrie í grein sinni „„Excuse me. Do you speak English?“,“ bls. 134, og þýðingin er því hans. Textinn sem vísað er til er Duncan Petrie, „The New Scottish Cinema“, *Cinema and Nation*, ritstjórar Mette Hjort og Scott MacKenzie, London: Routledge, 2000, bls. 154.

<sup>25</sup> Gunnar Tómas Kristófersson, „Meistari rammans“, bls. 42.

<sup>26</sup> Gunnar Tómas Kristófersson, „Meistari rammans“, bls. 44.

Myndirnar sem gerðar voru myndu flokkast sem heimildarmyndir (sumar stuttar, aðrar lengri), kynningarmyndir og viðburðatengt efni af ýmsu tagi, en það sem skiptir máli er að stofnanalegt umhverfi er orðið til og samfella komin á kvikmyndaframleiðslu. Í þessu samhengi er mikilvægt að hafa í huga að á hverju ári frá árinu 1937 og fram á sjöunda áratuginn hafi íslensk heimildarmynd verið sýnd í kvikmyndahúsi.<sup>27</sup> Það er því engin ástæða til að halda að íslenska þjóðarbíóið – skilgreint sem samfelld kvikmyndaframleiðsla í krafti samfélagslegra og stofnalegra formgerða – hafi fyrst orðið til með stofnun Kvikmyndasjóðs. Það var hins vegar þá sem frásagnarmyndin steig fyrir miðju þess.

Kortlagning á stofnanalegum, hagrænum og menningarlegum stýriþáttum kvikmyndaumhverfisins á umræddu tímabili er umfangsmeira verkefni en mögulegt er að gera skil í núverandi samhengi, og kortagerðarvinna á afmörkuðum þáttum hefur auðvitað þegar farið fram með ýmsum hætti. Afmarka má hins vegar skýrari ramma fyrir það sögulega skeið sem hér er til umræðu og þann staðmiðaða leshátt sem að því beinist ef hliðarspor er í augnablik tekið út fyrir landsteinana og til nágrannalandsins Danmerkur. Þar má líta til framlags annars ritsjóra ritsins um smáþjóðarbíóið, Mette Hjort, og kaffa hennar í bókinni um danska þjóðarbíóið. Kaffinn um Danmörku er um margt afar ólíkur hinum sem helgast af því að saga danska þjóðarbíósins umliðinn aldarfjórðung er nær linnulaus velgengnissaga. Þess er skemmst að minnast að iðnaðurinn þurfti bókstaflega að biðjast vægðar andspænis eftirspurn bandarískra stórfyrirtækja eftir dönsku myndefni.<sup>28</sup> Meðal þeirra verkefna sem Hjort setur sér í kaflanum er kortlagning á einkennum og birtingarmyndum uppgangssögu danska þjóðarbíósins, að greina í hverju velgengnin hafi falist og hvað það sé sem skilgreini þjóðarbíóið þar sem allt gengur eins og í sögu! Hér er á ferðinni annars konar greiningarviðmót en birtist í inngangi ritsjóra, sem og köflunum um hin þjóðarbíóið ellefu í bókinni, þar sem ýmiss konar flækjustuðlar og vandamál eru frekar í forgrunni.

Mikilvægt er hins vegar að gera greinarmun á forsendum velgenginnar og einkennum í sambandi við umfjöllun Hjort. Í kaflahlutanum sem er til skoð-

<sup>27</sup> Hér er stuðst við grein eftir Gunnar Tómas Kristófersson, „Af samfellu og sögulegum tímabilum í íslenskri kvikmyndagerð“, sem er óbirt en mun koma út áður en langt um líður. Þar er meðal annars fjallað um yfirstandandi rannsóknir á kvikmyndasafninu um heimildarmyndir á þessu tímabili.

<sup>28</sup> Richard Orange, „‘We’re not robots’. Film-makers buckle under relentless appetite for Danish TV“, *The Guardian*, 15. ágúst, 2021, sótt 4. desember 2023 af <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2021/aug/15/were-not-robots-film-makers-buckle-under-relentless-appetite-for-danish-tv>.

unar er sjónum beint að hinu síðarnefnda, velmegunareinkennum, ekki þeim menningarlegu, pólitísku, stofnanalegu eða félagslegu grunnþáttum sem kunna að skýra velgengnissöguna og hafa að einhverju leyti gert hana mögulega, en hvoru tveggja gefur Hjort þó gaum. En samkvæmt henni er hægt að fullyrða að kvikmyndagerð smáþjóðar njóti velgengni þegar fagurfræðilega fjölbreytileg tjáning rúmast innan vébanda kvikmyndaframleiðslu þjóðarbiósins. Þá er það sömuleiðis mikilvægt velmegunarmerki að innlend kvikmyndaframleiðsla eigi tilfinnanlegan hluta af seldum bíómiðum í kvikmyndahúsum landsins. Annað velmegunarmerki er að kvikmyndir þjóðarbiósins vinni til verðlauna á virtum kvikmyndahátíðum á alþjóðavettvangi og sömuleiðis að þær komist í viðtæka erlenda dreifingu. Lykilatriði er að fjármögnun komi úr ólíkum áttum, úr einkageiranum og frá hinu opinbera, bæði innanlands og erlendis frá. Þá leggur Hjort sérstaka áherslu á að starfsfólki í kvikmyndaíðnaðinum bjóðist stöðug vinna sem gerir þeim kleift að sjá sér farborða til lengri tíma, en þannig er í senn spyrnt gegn spekileka og langtímainviðir treystir.<sup>29</sup>

Uptalningin hér að ofan virðist í fyrstu eiga takmarkað erindi við Ísland, nema kannski sem einhvers konar ígildi markþjálfunar fyrir kvikmyndabransann, og ekki virðist hún skírskota til hérlendrar kvikmyndagerðar á tímabilinu fyrir stofnun Kvikmyndaþjóðs. Í þessum velgengnisviðmiðum glittir þó í drög að korti sem getur hjálpað okkur að skilja einmitt þennan hluta íslenskrar kvikmyndasögu. Landakortið er þó ógreinilegt í fyrstu og til að fá viðfangið í sjónmál þarf að skipta um stellingar og snúa því sem Hjort tekur til og lýsir á hvolf. Í andhverfu farsældarbiósins danska má nefnilega greina útlínur íslenska þjóðarbiósins fyrir stofnun Kvikmyndaþjóðs:

- Fagurfræðilegri tjáningu er sniðinn þröngur stakkur.
- Innlendar kvikmyndir eru hverfandi hluti af bíóveltu þjóðarinnar.
- Myndirnar eiga takmarkað erindi á alþjóðlegar kvikmyndahátíðir.
- Kvikmyndirnar komast ekki í alþjóðlega dreifingu nema í undantekningartilvikum og með erfiðsmunum.
- Aðgengi að fjármagni er af skornum skammti, jafnt innanlands og utan.
- Afar takmarkaður hagrænn grundvöllur er fyrir fagstétt í kvikmyndagerð.

<sup>29</sup> Metta Hjort, „Denmark“, *The Cinema of Small Nations*, ritstjórar Mette Hjort og Duncan Petrie, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007, bls. 23–42, hér bls. 24, samantektin á styrkleikaeinkennum byggir á efni á bls. 26.

Spyrja má hversu blómlegt menningarsvæðið sé sem þannig er kortlagt og hvort það virðist ekki hálf-grámóskulegt við fyrstu sýn. Svo kann að vera, en það er líka mesta furða hvað vill þrífast í harðneskjulegum jarðveg og landakortin sem teikna slíka menningarvirkni upp geta reynst býsna mögnuð ásýndar.<sup>30</sup>

En til að kortagerðarvinnan sé raunsónn þarf líka að snúa upp á viðhorfin sem líta svo á að ofantalin einkenni gengisfelli sjálfkrafa þá sköpun, það kvikmyndaefni og þær tilraunir sem gerðar eru við þröngan aðbúnað og án aðgengis að þróaðri tækni eða auðmagni. Þannig myndi staðmiðaður lesháttur leitast við að fjarlægja sig frá forsendum sem kveða á um að frávik frá ákveðnum tæknilegum normum og fagurfræðilegum framsetningarhefðum beri sjálfkrafa að lesa sem „galla“ eða merki um vondleika – hugmyndin um frumstæðni litast sömuleiðis af forsendum sem tengjast „sjálfgefnu“ gildismati og ber þess vegna að skoða með gagnrýnum augum. Þá gæti þurft að endurskilgreina hugmyndir okkar um höfundarverk sem röð af aðgreinanlegum, útgefnum kvikmynda-titlum, sem hver og einn býr yfir sjálfstæðri fagurfræðilegri heild. Höfundarverk á þessu skeiði getur verið sundurslitið, búið til úr brotum og því sem varðveist hefur, ónafngreindu kynningarefni og ýmsu öðru. Sögusköðunin sem þá væri jafnframt kallað eftir vikur sér ekki undan því að glíma við kvikmyndaverk tímabilsins sem merkingarbær verk, hvorki með hraðri yfirferð né með því að fjalla um sértæk einkenni með hætti sem kann að skauta nálægt yfirlæti. Og auðvitað kemur ekki til greina að líta fram hjá viðfangsefninu, sleppa því bara, eins og stundum hefur verið gert.

En ef að því er gætt að gengisfella ekki kvikmyndaefni fortíðar heldur leitast við að mæta því með uppbyggilegum og jafnvel kærleiksríkum leshætti, í öllu falli mildum leshætti, sem reynir að grundvalla sig í nákvæmri kortlagningu á kvikmyndaumhverfi tímabilsins, verða til forsendur fyrir gjöfula og fræðandi nálgun á kvikmyndamenningu liðinnar tíðar. Þegar slíkum leshætti er beitt á *Tunglið, tunglið taktu mig* og *Gilibrutt* hlýtur nútímaáhorfandi að staldra við og verða hugsu yfir ýmsu. Árið 1955 er vísindaskáldskaparmynd gerð hér á landi og tekin til sýninga sem fjallar um ferðalag til tunglsins. Geimflaugin er sýnd bæði utan frá og að innan og stjórnbúnaður hennar og gangvirki sköpuð í formi leikmyndar með nægilega raunsæjum hætti til að hægt sé að fella bilun þeirra og viðgerð inn í frásögnina, nokkuð sem kallar á smíðað sett og þar af leiðandi formlega (ef tímabundna) aðstöðu af einhverju tagi. Þegar til tunglsins er komið taka við

<sup>30</sup> Þannig reynist forvitnilegt að Magnús Jóhannsson hafi sýnt mynd á Cannes 1954, og að Ósvaldur Knudsen hafi ósjaldan komið myndum á erlendar hátíðir, að Edda-film hafi leitt erlent fjármagn til kvikmyndagerðar hér á landi, og að Félag íslenskra kvikmynda-gerðarmanna hafi verið stofnað strax árið 1966.

útitökur þar sem könnunarleiðangri aðalpersónunnar er lýst, að viðbætti viður- eign við geimskrímsli. Að tveimur árum liðnum endurtaka aðstandendur geim- myndarinnar leikinn, nema markið er sett enn hærra og nú er ein af þekktustu þjóðsögunum aðlöguð að hvíta tjaldinu sem tíðarandamynd í fullri lengd. Aftur kalla umfangsmestu senurnar á formlega aðstöðu, og notast er við fleiri upp- setningar. Þá þarf sérhugsaða og sniðna búningahönnun, förðun og gervi, svo ekki sé minnst á að útfærsla stærsta atriðis myndarinnar kallar á þátttöku vel á annars tugs leikara. Þótt umstang af þessu tagi sé auðvitað ekki fordæmalaust þegar hugað er að kvikmyndagerð á fyrstu áratugum lýðveldisins var ekkert af þessu heldur sjálfsagt.

Þannig reynist okkur vonandi mögulegt að sjá hvort tveggja í senn, að kvik- myndaverk þeirra Ásgeirs og Valgarðs beri sínu þjóðlega framleiðslusamhengi vitni, og að merkingarvirgni kvikmyndalegra vísa ráðist upp að ákveðnu marki af leshættinum. Það ætti með öðrum orðum að vera hægt að ræða um vankanta verkanna án þess að láta þá skyggja á að myndirnar tvær séu staksteinar í átt að því hagræna umhverfi sem síðar skapaðist og gerði kvikmyndir að fýsilegri iðngrein hér á landi. Gallar kunna þannig jafnframt að umbreytast í úrræði, og misfellur í mikilvægar tilraunir. Freistandi er til dæmis að halda aðeins áfram og benda í þessu samhengi á hvernig sú langtímahugsun sem einkenndi fram- leiðslu beggja myndanna, það hvernig þær fela í sér meðvitund um aðstöðu- nauðsyn í formi kvikmyndavers af einhverju tagi, og hvernig þær bera jafnframt með sér vitund um mikilvægi þess að einhvers konar markaðsstrategía sé fyrir hendi þegar ráðist er í kvikmyndaframleiðslu – nokkuð sem birtist í fyrirfram skilgreindum markhópi, það er börnum – megi allt lesa sem vísbendingu um möguleikann á samfelldri innlendri framleiðslu á leiknum kvikmyndum. Í öllu falli bera myndirnar fágætum metnaði til kvikmyndagerðar vitni og rök má færa fyrir því að við útkomu þeirra hafi full ástæða verið til að flagga bjartsýnisfán- anum, svo vísað sé aftur til ummæla kvikmyndagagnrýnanda *Vísis*.

## II. Frá skreiðarskemmu til stjarnanna

Rád er að spyrja hvort brautryðjendanafnbótin sem minnst var á í upphafi þess- arar greinar hafi reynst þeim felögum sá síðbúni vegsauki sem fyrir var spáð. Svarið er tvíbent. Raunar má ætla að Valgarð Runólfsson, kynntur til sögunnar við frumsýningu *Tunglsins, tunglsins taktu mig* sem „kennari í Reykjavík“, sé áhuga- fólki um íslenskar kvikmyndir að mestu gleymdur.<sup>31</sup> Öðru máli gegnir hins vegar um Ásgeir Long („vélstjóri í Hafnarfirði“), enda átti hann sér umfangsmeiri

<sup>31</sup> „Ný íslensk barnakvikmynd. Tunglið, tunglið taktu mig“, *Unga Ísland*, 1. desember 1954, bls. 8–9, hér bls. 8.

feril við kvikmyndagerð – laxveiðiáhugi hans skilaði sér meðal annars í tveimur heimildarmyndum – og hann rak með öðrum kvikmyndaframleiðslufyrirtækið Kvik sf á áttunda áratugnum sem var áberandi um skeið.<sup>32</sup> Þótt jafnræðis gæti í fjölmiðlaumfjöllun um þá féлага á fyrstu árunum, og iðulega sé vísað til þeirra beggja sem „höfunda“ myndanna sem hér um ræðir, þá breytist það með tím-  
anum. Höfundarnafn Ásgeirs tekur að skyggja á hlut Valgarðs þannig að honum eru stundum eignaðar báðar myndirnar, og jafnvel er til hans vísað sem leik-  
stjóra þeirra – og það þótt hvorugur hafi nokkru sinni titlað sig sem leikstjóra eða tekið sér það stöðugildi.<sup>33</sup> Dæmi um þetta er þegar *Tunglið* var tekin til sýninga í Ríkissjónvarpinu og Ásgeirs eins getið í dagskrárkynningu kvöldsins.<sup>34</sup>

Ekkert bendir hins vegar til annars en að Ásgeir og Valgarð hafi á sínum tíma skipt bróðurlega á milli sín verkum og titli á sig sem jafningja. Jafnvel má segja að sviðsljósið hafi í upphafi beinst frekar að Valgarði sem fór með burðar-  
hlutverk í myndunum, tvö stór hlutverk meira að segja í *Gilítrutt*, meðan Ásgeir einbeitti sér að tæknihlíðinni, hélt sig „að baki tökuvélarinnar“ eins og stundum er sagt.<sup>35</sup> Saman komu þeir að handritum myndanna, þótt hlutur Valgarðs hafi þar verið veigameiri, og báðir eru þeir titlaðir framleiðendur sem gefur til kynna að þeir hafi skipt milli sín þeim mikla fjölda verka sem tengjast fjármögnun og framleiðslu jafnvel „lítillar“ kvikmyndar. Þar hefur verið í mörg horn að líta og takmörkuð fjárráð kallað bæði á förnfýsi og útsjónarsemi. Í samtímaumfjöllun um *Tunglið* kemur fram að ekki hafi verið mögulegt að greiða þátttakendum fyrir framlag sitt, en það að virkja hugsjónamennsku fólks og þolinmæði til launa-  
lausra starfa kemur gjarnan inn á starfssvið framleiðenda og lykilaðstandenda, og getur sannfæringarmáttur í slíkum efnun reynst lykillinn að framgangi kvik-  
myndaverkefna.<sup>36</sup> Svo hefur verið í þessu tilviki því til viðbótar við sýnilegustu aðstandendur (Ásgeir og Valgarð og burðarleikarana fjóra) eru þrír tæknimenn

<sup>32</sup> „Ný íslensk barnakvikmynd. Tunglið, tunglið taktu mig“, bls. 8. Fyrir umfjöllun um framleiðslufyrirtækið Kvik ehf., sjá til dæmis „Margt í deigluinni hjá KVIKS-mönnum“, *Morgunblaðið*, 12. júlí 1974, bls. 7 og „Óþrjúgandi möguleikar fyrir íslenska kvikmynda-  
gerð“, *Alþýðublaðið*, 29. nóvember 1975, bls. 8–9.

<sup>33</sup> Sjá til dæmis „Ásgeir Long“, *Þjóðviljinn*, 4. mars 1972, bls. 7; „Íslensk kvikmyndavika“, *Morgunblaðið*, 26. mars 1980, bls. 19; „100 afmæli kvikmyndarinnar. Kvikmyndahátíð á Seyðisfirði 19.-24. ágúst“, *Austurland*, 17. ágúst 1995, bls. 4; og Sæbjörn Valdimarsson, „Vetrardagskrá Kvikmyndasafnsins“, *Lesbók Morgunblaðsins*, 10. september 2005, bls. 12.

<sup>34</sup> „Dagskrá næstu viku“, *Alþýðublaðið*, 6. janúar 1968 [ekkert blaðsíðutal].

<sup>35</sup> Þetta birtist meðal annars með býsna bókstaflegum hætti í því að stillur og kynningar-  
ljósmyndir sem notaðar voru í dagblöðum og fylgdu umfjöllun um myndirnar skörtuðu gjarnan Valgarði, sérstaklega í tilviki *Gilítruttar*.

<sup>36</sup> „Ný íslensk barnakvikmynd. Tunglið, tunglið taktu mig“, bls. 8.

nefndir (þar á meðal einn rafvirki og einn útvarpsvirki) sem sáu um ljós og annan tækjabúnað. Einn þeirra hafði jafnframt á sinni könnu það mikilvæga hlutverk að „gera flug geimfarsins kleift“, eins og það er orðað á einum stað, en það að koma geimfarinu út úr lofthjúpi jarðar hlýtur auðvitað að teljast frumforsenda frásagnarinnar og því um mikilvægt stöðugildi að ræða.<sup>37</sup>

Þar er heldur ekki allt upp talið. Aðeins þarf að skoða þakkarlistann sem jafnan rekur lestina í nafnaskrám íslenskra kvikmynda til að sjá að löngum hefur verið treyst á greiðsemi velviljaðra og endurgjaldslaust aðgengi að ýmsum gæðum, hvort sem um er að ræða tæki, tól eða tókustaði, og hvað þessa hluti varðar virðast þeir Ásgeir og Valgarð hafa átt traust bakland í Hafnarfirði. Þannig var *Gilítrutt* tekin að hluta upp í harðfisksskemmu sem fyrirtækið Ásar áttu í Gálga-hrauni, og höfðu kvikmyndagerðarmenn afnot af skemmunni um alllangt skeið sér að kostnaðarlausu. Ekki var nóg með greiðsemi Ása heldur leyfði Barnaskólinn í Hafnarfirði þeim einnig að skipuleggja og ráðast í umtalsverðar tukur fyrir *Gilítrutt* innan dyra hjá sér og Skipasmíðastöðin Dröfn hafði þar á undan lánað þeim félögum stóran sal í nýbyggðu verksmiðju- og verslunarhúsnæði sínu við Strandgötu í þrjá mánuði (endurgjaldslaust, aftur) fyrir tókurnar á *Tunglinu*.<sup>38</sup>

Það er til þessara þá hálfrar aldar gömlu kvikmyndaumsvifa í Hafnarfirði sem Halldór Björn Runólfsson vísar í myndlistardómi í *Morgunblaðinu* árið 2002 – en tilefnið var ljósmyndasýning Ásgeirs í Hafnarborg – og lýsir því hálfundrandi hvernig útgerðarbær sunnan við höfuðborgina varð allt í einu að miðpunktinum í íslenskri kvikmyndagerð, og „hafnirsk skreiðarskemmu [umbreyttist í] „litlu Hollywood““.<sup>39</sup> Tónninn er auðvitað gamansamur en Halldór setur myndirnar tvær í samhengi við kvikmyndaferil Ásgeirs og bendir á að mögulega megi rekja kvikmynda starf hans næstu áratugi aftur til skreiðarskemmunnar í Hafnarfirði, sem er þá afar þjóðlegt upphaf á löngum kvikmyndaferli.<sup>40</sup> Forvitnilegt verður einnig að teljast að Halldór minnst á að bæði *Tunglið* og *Gilítrutt* hafi verið sýndar sem „veggbío“ á ljósmyndasýningunni í Hafnarborg, og vakna þá spurningar um hvort það hafi verið í krafti slíkra viðburða sem kvikmyndirnar tvær hafi dregist inn á segulvið höfundarnafns Ásgeirs.<sup>41</sup>

<sup>37</sup> Sama heimild, bls. 8.

<sup>38</sup> Sama heimild, bls. 8 og „Kvikmyndin Gilítrutt er spor í rétta átt þrátt fyrir ýmsa galla verksins“, bls. 8.

<sup>39</sup> Halldór Björn Runólfsson, „Gaflarar á góðum degi“, *Morgunblaðið*, 6. febrúar 2002, bls. 23.

<sup>40</sup> Í ljósi þess að skreiðin átti svo drjúgan þátt í að halda lífinu í þjóðinni öldum saman er þjóðræknara upphaf á kvikmyndaferli vandfundið.

<sup>41</sup> Halldór Björn Runólfsson, „Gaflarar á góðum degi“, bls. 23.

Við gerð fyrri myndarinnar var það þörfin á leikmynd sem hermt gæti eftir innviðum geimflaugar sem kallaði á aðstoð skipasmíðastöðvarinnar. Áðurnefnd greiðsemi við þessa byrjendur í kvikmyndagerð var nýtt til hins ýtrasta. Raunar mætti halda því fram að það sé einmitt geimflugíð sem reynist hápunktur og burðarstólpi myndarinnar, og er þar leikmyndin í aðalhlutverki. Útfærslan á geimskipum er mikilvægt frásagnar- og hönnunaratriði í vísindaskáldskaparmyndum og má þar greina vítt róf sem nær frá eldflaugamódelinu annars vegar að risavöxnum kynslóðaskipum hins vegar, og það þarf svo sem ekki að koma á óvart að Ásgeir og Valgarð staðsetji sig kyrfilega á hógvævari enda rófsins.<sup>42</sup> Það er eldflaugaskip sem birtist áhorfendum í öðru atriði myndarinnar, og í smærri kantinum þegar til þess er lítið að það samanstendur aðeins af tveimur samtengdum rýmum, stjórnstöðinni og vélarhlutanum, en hvort um sig er á stærð við litla káetu í togara. Fyrirnefnda rýmið er búið framtíðarlegum stjórnækjum og fyrir miðju þess gefur að líta flugstjórastól sem við er tengt óþekkt tæki í axlarhæð, en svipar að öðru leyti til virðulegs leðurskrifstofustóls sem hefði til að mynda hæft forstjóra í velmegandi skipasmíðafyrirtæki í Hafnarfirði á sjötta áratugnum.

Beggja vegna við flugstjóra farsins eru svo ytri veggir geimskipsins en meginpúðrinu er varið í uppsetninguna á stjórnækjunum sem við blasa og flugstjórinn þarf að hafa hugann við. Þar gefur að líta hvorki meira né minna en 16 mæla sem hver með sínum hætti heldur stjórnanda flaugarinnar upplýstum um gang ferðalagsins; þrír ólíkir mælar kortleggja orkubúskap skipsins, annar súrefnisvistir, aðrir gashita og þrýsting, svo er aðdráttaraflsmælir og auðvitað hraðamælir, sem á einum tímapunkti sýnir að skipið ferðast um á 8000 km hraða. Þegar skarpar beygjur eru teknar er myndavélinni sjálfri snúið til að sýna flugmanninn og innviði skipsins fylgja breyttri flugátt eftir, eins og þegar skipið réttir sig af eftir lóðbeint flugtakið eða þegar haldið er „niður á við“ til landingar. Sjálfur geimflugmaðurinn horfir út um glugga sem líkist um sumt hliðarrúðu á bíl og er staðsettur óþarflega hátt miðað við höfuðhæð flugmannsins. En hverju sem því líður þá er leikmyndarhönnunin í þessu atriði hreint afbragð, og innskotin sem notast er við af geimfluginni utan frá eru jafnframt sómasamleg. Í tilviki geimskutlunnar er notast við einfaldan leikmun og svo svartan pappa sem göt hafa verið stungin í, með ljósgjafa að baki, til að skapa himingeim fullbúinn stjörnum.

<sup>42</sup> Um hlutverk, merkingu og hönnun geimskipa í vísindaskáldskap má lesa í Gwyneth Jones, „The Icons of Science Fiction“, *The Cambridge Companion to Science Fiction*, ritstjórar Edward James og Farah Mendlesohn, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, bls. 163–173, hér bls. 164–166.





MYND 1: Nonni stýrir geimskipinu í *Tunglið, tunglið taktu mig*.



MYND 2: Flókið stjórnbörð geimskipins.



MYND 3: Geimskipið á flugi.



MYND 4: Eldur kemur upp í hreyfli geimskipins.

Ef ferðalag til tunglsins skírskotar til vísinda og framtíðar þá var öðruvísi farið með næstu mynd þeirra Ásgeirs og Valgarðs, en *Gilítrutt* byggir á þjóðsögunni samnefndu og er þar litið um öxl, til fortíðar, og horfinna háttá sveitasamfélagsins. Í augum tvímenninganna hafa kostir hins þjóðlega viðfangsefnis vafalaust verið margir, þar á meðal kunnugleiki sögunnar í hugum landsmanna og spennandi loforðið sem í aðlöguninni fólst um framsetningu á forynju á hvíta tjaldinu. Þá má ætla að virðugleiki fylgi glímunni við íslenska þjóðsagnaarfinn, nokkuð sem kvikmyndum veitti ekki af á þessum tíma í menningarumræðunni og ekki síst þegar um barnaefni var að ræða. Þannig var *Gilítrutt* hrósað í pistli í *Vísir* fyrir „að velja efni úr þjóðsögu“, en slíkt sé einmitt „tilvalið efni í kvikmyndir fyrir börn“.<sup>43</sup> Í framhaldinu veltir pistlahöfundur vöngum yfir kvikmyndaúrvali borgarinnar og þykir ekki mikið til koma: „Á annarri hverri auglýsingu voru menn með skammbýssur á lofti“, segir hann, og bendir jafnframt á að myndirnar beri ávallt nöfn á borð við „Skjóttu fyrst“ og „Konumorðingjar“ – ófrýnilegar myndir

<sup>43</sup> Gestur, „Hugleiðing um kvikmyndir“, *Vísir*, 1. apríl 1957, bls. 7.

með öðrum orðum sem séu ekkert annað en „kennsl[a] í glæpum“.<sup>44</sup> Myndinni er jafnframt hrósað fyrir að nýta vel möguleika kvikmyndatökuvélarinnar og setja þjóðsöguna fram með hugvitsamlegum hætti – hrifningin er slík að það að leikarar myndarinnar séu óreyndir er kennt við fagurfræði ítalska nýraunsæisins. Þá hefur verið minnst á að kvikmyndagerð smáþjóða sé gjarnan þjóðrækin og tengd þjóðlegri sjálfmynd og um það má vafalaust sjá dæmi í kvikmyndaðri þjóðsagnaaðlögun.

Þótt að þjóðsagnabrunnurinn sé djúpur hefur hins vegar ekki oft verið í hann sótt og fyrir því kunna að vera ýmsar ástæður, en ein þeirra er vísast flækjustig kvikmyndunar sagna sem gerast á fyrri tíð. Tíðarandamyndir kalla gjarnan á viðameira og kostnaðarsamara framleiðsluferli en myndir sem gerast í samtím-anum, og það hafa þeir Ásgeir og Valgarð reynt á eigin skinni við gerð *Gilítruttar*. Framleiðslan var að öllu leyti flóknari en stuttmyndarinnar, og kallaði endursköpun sveitaumhverfisins á sögulega leikmuni af ýmsu tagi, auk búninga og smíðun baðstofu og framhlið gamaldags torfbæjar. Þegar rætt var við aðstand-endur í tilefni frumsýningarinnar minnst þeir þess að 80 manns hafi gefið sig fram þegar auglýst var eftir áhugafólki til að leika í myndinni. Tölur eiga til að hækka í minningunni, ekki síst hjá laxveiðimönnum, en umtalsverður alvöru-bragur fylgir áheyrnaprufum, hversu umfangsmiklar sem þær kunna að hafa verið í raun, og að minnst sé á æfingatímabil með leikurunum bendir til faglegs vinnsluferlis. Sama á raunar við um það þegar kvikmyndagerðarmennirnir segja blaðamanni frá því hvernig segulbandsrönd fyrir hljóðrásina hafi verið sett á filmuna þegar hún var send til London til framköllunar og vinnslu, og telja þeir fullvíst að það hafi verið í fyrsta sinn sem það var gert í tilviki leikinnar kvik-myndar á Íslandi.<sup>45</sup>

Enginn hafði formlega tekið að sér hlutverk leikstjórans við gerð stutt-myndarinnar um tunglferðina en það að „leikstjóralaus“ kvikmynd væri tekin til sýninga myndi víðast hvar hafa þótt fáheyrt á þessum tíma. Vissulega hafði hlut-verk leikstjórans og valdsvið tekið breytingum í tímans rás, og ekki skyldi heldur litið framhjá svæðisbundnum mismun í þessu sambandi, en stjórnunarlegt mikil-vægi leikstjórans festi sig snemma í sessi. Það að ekki hafi verið hugað að því að koma einstaklingi fyrir í leikstjórastólnum skrifast annars vegar á reynsluleysi en hins vegar má líka nefna rásandi hlutverkaskipan sem stundum var viðhöfð við gerð kvikmynda hér á landi, þar sem einn aðili var gjarnan helsta aflstöð framkvæmdanna og virti oft þá verkaskiptingu sem orðið hafði til í reynslumeiri

<sup>44</sup> Sama heimild, bls. 7.

<sup>45</sup> „Kvikmyndin Gilítrutt er spor í rétta átt þrátt fyrir ýmsa galla verksins“, bls. 8.

kvikmyndasamfélögum að vettugi, meðal annars með því að skipa sér ekki í leikstjórahlutverkið. Þannig byggði *Milli fjalls og fjöru* á sögu og handriti eftir Loft Guðmundsson og var hann jafnframt framleiðandi og kvikmyndatökumaður. Leikstjórn var hins vegar „að mestu í höndum Brynjólfs Jóhannessonar, leikara“, svo vitnað sé í Erlend Sveinsson, en Brynjólfur fór jafnframt með burðarhlutverk í myndinni.<sup>46</sup> Þegar Óskar Gíslason gerði *Síðasta bæinn í dalnum* (1950) var leikari sömuleiðis fenginn til að sjá um leikstjórn, Ævar Kvaran, meðan Óskar sjálfur, sem var framámaðurinn við gerð myndarinnar, sá um kvikmyndatöku. Í seinni tíð hefur jafnframt verið á það minnst hvernig Svala Hannesdóttir, leikstjóri *Ágirndar* (1952), átti til að vera víðsfjarri í umfjöllun um myndina, nema þá sem höfundur látbragðsleiksins sem myndin byggir á. Kvikmyndin sjálf var lengi skrifuð á framleiðanda og tökumann hennar, áðurnefndan Óskar Gíslason.<sup>47</sup>

Ofantalin dæmi kunna öðrum þræði að vera vísbending um miðlæga stöðu sjálftrar tökuvélarinnar og kvikmyndagerð sem tæknilega og tækjabundna framkvæmd. Rétt er í þessu sambandi að hafa í huga að frá upphafi var stétt kvikmyndagerðarmanna mönnum fyrst og fremst af faglærðum ljósmyndurum. Við flestar aðstæður hefur kvikmyndatökuvélin verið dýrasta og sjaldgæfasta tækið í kvikmyndaframleiðsluferlinu og jafnframt það sem krafðist mestrar sérfræðibekkingar til að stýra og höndla. Það sem Loftur Guðmundsson og Óskar Gíslason eiga sameiginlegt í ofantöldum tilvikum er að vera kvikmyndatökumenn viðkomandi mynda, auk þess að hafa einmitt með ærnum tilkostnaði flutt inn eigin tökuvélar og þannig tilheyrt mjög fámennri stétt kvikmyndatökuvélaeiganda. Staða þessara manna, bæði sem vélaeigenda og tökumanna, virðist haldast í hendur við miðlægan hlut þeirra í kvikmyndagerðarferlinu og tilkalls til höfundarheitis. Það að Ævar Kvaran, sem rak leiklistarskóla, og Brynjar Jóhannesson, sem var leikari, hafi stigið inn í leikstjórahlutverkið, gefur jafnframt til kynna að verksvið leikstjórans hafi á þessum tíma þótt liggja í vinnunni með leikurunum (líkt og merkja má af orðsins hljóman). Þannig hafi verkaskiptingin legið milli tæknilegra úrlausnarefna annars vegar og svo spursmála er tengjast leiktjáningu hins vegar. Sennilega ber að túlka leikstjóraleyfi *Tunglsins* í þessu samhengi, sem og miðlæga stöðu tökumannsins Ásgeirs Long í umræðu um myndirnar.

En halda verður þó því til haga að undan leikstjóraskortinum var kvartað í

<sup>46</sup> Erlendur Sveinsson, „Árin tólf fyrir daga Sjónvarps og Kvikmyndasjóðs“, bls. 870.

<sup>47</sup> Guðrún Elsa Bragadóttir, „Out in the Cold. Women Filmmakers in Iceland“, *Women in the International Film Industry Policy, Practice and Power*, ritstjóri Susan Liddy, London: Palgrave Macmillan, 2020, bls. 123–146, hér bls. 128–129; Gunnar Tómas Kristófersson, „Siðleysi í forni kvikmyndalistar. Um Ágirnd“, *Saga* 2/2022, bls. 125–139, hér bls. 125–127.

viðtökum stuttmyndarinnar og úr þessari „yfirsjón“ vær bætt í *Gilítrutt*, þar sem leikstjórn var sett í hendurnar á Jónasi Jónassyni, sem áður hafði leikstýrt upp-tökum á sviði Þjóðleikhússins á látbragðsleiknum *Töfraflöskunni* (1951).<sup>48</sup> Þegar sjónum er rennt yfir nafnaskrá sem birtist í útgáfu af Þjóðsögumni sem gefin var út í tilefni myndarinnar vekur hins vegar athygli að höfundar hennar eru þar kynntir til sögunnar sem Ásgeir Long og Valgarð Runólfsson („kvikmynd gerðri af“), og nöfn þeirra sett fram í tvöfaldri leturstærð miðað við þá sem síðan eru taldir upp, en jafnvel þar er kvikmyndataka Ásgeirs Long (sem birtist í annað sinn) listuð á undan Jónasi og leikstjórahlutverkinu.<sup>49</sup>

### *III. Karlinn í tunglinu og tröllíð í túngarðinum, eða draumsýn um nútímaæðingu*

Segja má að ekki hafi verið augljóst hvernig þróa ætti söguhugmynd um tunglferð frá Íslandi, og vandast málin jafnvel enn frekar ef geimflugmaðurinn og eini áhafnarmedlimur flugsins er barn. Það er Jón Guðmundsson sem leikur flugstjóran Nonna en með hlutverk foreldra hans fara Valgarð og Guðrún Helgadóttir. Það eru svo Ólafur Friðjónsson og Jón Már Þorvaldsson sem leika karlinn í tunglinu og ófreskjuna. Í myndinni er brugðið á ráð sem vel er þekkt úr sögu vísindaskáldskapar, einkum í sögum frá þeim tíma áður en eldflaugar voru fundnar upp og menn stóðu meira og minna ráðþrota frammi fyrir því hvernig ætti að komast út fyrir lofthjúp jarðar (fljúgandi teppi? Loftbelgur?), en lausnin var einatt að virkja drauma og draumfarir, láta ferðalagið einfaldlega eiga sér stað í hugarfylgnum fremur en veruleikanum.<sup>50</sup> Það er á gamlárskvöld sem Nonni dottar og í lokin verður ljóst að drengurinn sofnaði í kjölfar þess annars vegar að hafa leikið sér að leikfangaeldflaug sem komið hafði upp úr jólapakka og svo hins vegar að hafa séð flugeldum skotið upp í bakgarðinum heima. Þannig eru draumfarirnar sem fylgja í kjölfarið og sýna ferðina til tunglsins skýrðar með frásagnarlega röklegum hætti.

Hljóðheimur myndarinnar einkennist af þulsródd sem gerir vart við sig snemma og útskýrir aðstæður og bakgrunnstónlist. Tónlistin er ekki frumsamin en fjölbreytileg og beitt til áhrifaauka, eins og í lokaatriðinu þar sem spennandi strengjatónlist er notuð til að ýta undir stúgandann í atburðarásinni. Hljóðblöndun er með einfaldara taginu, þegar sögumaðurinn tekur til máls er einfaldlega

<sup>48</sup> „Ný íslensk barnakvikmynd. Tunglið, tunglið taktu mig“, bls. 8.

<sup>49</sup> Ásgeir Long og Valgarð Runólfsson, *Gilítrutt*, Reykjavík: Glitnir, 1956, bls. 20.

<sup>50</sup> Brian Stableford, „Science Fiction Before the Genre“, *The Cambridge Companion to Science Fiction*, ritstjórar Edward James og Farah Mendlesohn, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, bls. 15–31, hér 15–17.

lækkað í tónlistinni og stundum alveg slökkt. Nokkrar tilraunir eru gerðar með hljóðviðbætur og heppnast ein þeirra sérstaklega vel, en það er þegar faðirinn, þar sem hann situr í stofunni með pípu í munni, kveikir á útvarpinu og „hefðbundnar“ ársuppgjörsfréttir af stöðu ólíkra bústofna í landinu heyrast. Þetta er í eina skiptið sem mannsródd gerir vart við sig í söguheimi myndarinnar, en önnur söguheimshljóð auka við raunveruáhrif geimferðarinnar (drunur sem vélarhljóð).

Frásagnarrýmið er þrískipt: fjölskylduheimilið á gamlárskvöld, geimflugin og svo yfirborð tunglsins. Tunglatriðin voru tekin í Krýsuvík, flugskípsatriðið í sértílbúinni leikmynd og gamlárskvöldsatriðið er allt tekið í stofu í íbúðarhúsnæði. Þegar hugað er að sjónrænni áferð og tæknilegri umgjörð myndarinnar er forvitnilegt að rýna í gamlárskvöldsatriðið, að hluta til vegna þess að sviðsetning á samskiptum í afmörkuðu rými er í framkvæmd flókinn sjónrænn frásagnarþáttur sem sjaldnast er þó staldrað við, eins og David Bordwell hefur bent á.<sup>51</sup> Atriðið sem hér um ræðir samanstendur af 19 skotum og tólf ólíkum uppsetningum. Uppstillingin sem oftast er notast við er sú þar sem tókuvélinni er stillt upp rétt innan við dyrnar svo stór hluti stofunnar er í mynd, þar á meðal hægindastóll föðurins, jólatréð og gólfplássið þar sem Nonni leikur sér. Þetta skot mætti kenna við stofnskot nema fyrir það að hægindastól móðurinnar vantar í rammann. Myndavélin hreyfist aðeins tvisvar, fyrst er henni hnikað örlítið upp á við til að höfuð móðurinnar í bakgrunninum sé allt í mynd. Síðari hreyfingin er endurrömmun þar sem myndavélin færir sig lítillaga til vinstri til að fylgja hreyfingum mæðginanna eftir þar sem þau færa sig að stofuglugganum.

**MYND 5:** Fjölskylduheimilið á gamlárskvöld í *Tunglið, tunglið taktu mig*. Til vinstri er Valgarð Runólfsson í hlutverk föðurins og t.h. er Jón Guðmundsson sem Nonni.



<sup>51</sup> David Bordwell, *Figures Traced in Light. On Cinematic Staging*, Berkeley og Los Angeles: University of California Press, 2005.

Það að tökuvélin hreyfist ekki meira ætti í sjálfu sér ekki að koma á óvart – það að koma kvikmyndatökuvélinni á hreyfingu kjarnar eitt helsta tæknivandamál kvikmyndagerðar á fyrri hluta tuttugustu aldarinnar. Að því sögðu má hnjóta örlítið samt um það hversu þrjósök vélin er varðandi kyrrstöðu sína, og þá í þau skipti sem frásögnin sjálf virðist kalla á annað hvort hreyfingu eða klippingu og uppstillingu í öðru herbergi. Má í því sambandi nefna atriði þar sem móðirin fer til að sækja yfirhöfn fram í forstofu og þar með út úr mynd, og kemur svo aftur inn í mynd með yfirhöfnina. Þetta gerir hún líka með matardiska, hún gengur í átt að myndavélinni og svo út úr mynd án þess að henni sé fylgt eftir eða sýnt hvert hún fer, og sama gerir faðirinn með rakettna nokkru síðar. Í ljósi þess hversu margar uppsetningarnar eru með tökuvélinni kemur þessi stórleiki nokkuð á óvart, en skýrist sennilega af því að nýting annarra rýma í íbúðinni hefði krafist annars konar uppsetningar á ljósabúnaði, auk þess sem samskeytingarferlið hefði orðið flóknara ef þrjóna hefði þurft saman fleiri en eitt sögurými. Þá er auðvitað mögulegt að aðstandendum hafi hreinlega staðið á sama, ekki þótt á sér hvíla nein sérstök skylda til að fylgja persónum eftir þegar þær yfirgáfu aðalrýmið, enda skiluðu þær sér alltaf aftur í mynd. Slík vinnubrögð voru ósjaldgæf í árbíóinu svo dæmi sé nefnt.

En svo er flugeldunum skotið á loft og Nonni horfir dreyminn upp í næturhiminninn, og innan skamms er hann staddur um borð í geimskipi: „Við vitum ekkert hvert ferðinni er heitið en látum okkur það í léttu rúmi liggja. Við vitum að Nonni er öruggur flugstjóri og kann á alla þessa takka og mæla sem eru á stjórnborði flugfarsins“, tilkynnir sögumaðurinn. Afráðið er að taka stefnuna til tunglsins en eins og áður segir gengur ferðin ekki áfallalaust fyrir sig. Bæði þarf Nonni að víkja geimflauginni undan loftsteinum og slökkva eld sem kviknar þegar olíuleki á sér stað aftast í skipinu. Með snarræði sínu kemst Nonni þó á áfangastað þar sem aðstæður þarf auðvitað að kanna: „Nonni er athugull piltur. Hann lítur í kringum sig, virðir fyrir sér landslagið, og skoðar steinana. Þeir eru einkennilegir. Hann ætlar að hafa nokkra með sér þegar hann fer heim aftur.“ Innan skamms kemur hann auga á Karlinn í tunglinu, sem virðist fastur í einhvers konar köngulóarvef. Nonni bjargar honum, og er launaður greiddinn með viðvörun um ófreskju sem hefst þarna við. En svo er brugðið á leik og Karlinn sýnir Nonna m.a. hvernig hægt sé að ganga upp lódrétta vegg í þyngdarleysi tunglsins. Köngulóarskrímslið reynist hins vegar bíða þeirra í launsátri og á ögurstund forðar Karlinn sér í burtu eins hratt og fætur toga og skilur Nonna eftir til að mæta örlögum sínum. Fastur í vefnum horfir Nonni skelfingu lostinn á skrímslið sem í öllu sínu mannætulega veldi gín yfir honum og í augnablik er sem hans hinsta stund sé upp runnin. En þá kemur í ljós að þetta var allt draumur.

Nonni vaknar og sögumaður bendir á að þrátt fyrir ævintýrin í geimnum sé alltaf best heima.



**MYND 6:** Nonni kannar tunglið.

**MYND 7:** Nonni finnur Karlinn í tunglinu og bjargar úr vef geimskrímslis.

**MYND 8:** Nonni og Karlinn í tunglinu bregða á leik.

**MYND 9:** Geimskrímslið hyggur sér gott til glóðarinnar.

**MYND 10:** Geimskrímslið gín yfir Nonna í öllu sínu mannætulega veldi.

Fagurfræði *Tunglsins* er einföld en víða áhrifarík. Lítið er notast við nærmyndir, en þó þannig að það ber með sér skilning á áhrifamætti þeirra. Upphafsskotinu er til að mynda ætlað að miðla bæði framandleika og leikrænni spennu en það er nærmynd af grímuklæddu andliti sem horfir beint í myndavélina. Næsta nærmynd er af mæðginunum þar sem þau horfa út um glugga á flugeldana; mynddofnun og birting eru notuð til að skipta yfir í enn meiri nærmynd af Nonna, sem þannig er þá rammaður einn í myndheildinni og lágvinkli er beitt til að ítreka að horft sé til stjarnanna. Skerpuvanstilling er notuð til að hylja klippingu yfir í mynd sem einnig er nærmynd af Nonna, sem horfir nú beint framan í töku-

vélina ákveðinn á svip og er klæddur í geimflugmannshjálms og með geimflugsgleraugu. Myndræn hliðstæða er þannig sköpuð við upphafsskot myndarinnar, en hjálmurinn og gleraugun kallast á við indjánagrímuna, og tilraun þannig gerð til að ljá frásögninni formrænt skipulag. Tökuvélin dregur sig því næst til baka svo meira sjáist af bæði Nonna við stjórnsstöðina og af geimskipinu sjálfu. Tökuvélin hreyfist sjaldan í myndinni, en hún gerir það hér og þessi þrefalda nærmyndabrú, sem bæði hefur undirbyggt frásagnarlegu tilfærsluna um borð í geimskipið og magnað upp tilfinningaleg áhrif hennar, er það sem rekur smiðshöggið á tilkomumikið myndskeld.



**MYND 11:** Nærmyndabrú #1: Nonni og mamma hans horfa á flugeldana, en það er Guðrún Helgadóttir sem leikur móðurina.



**MYND 12:** Nærmyndabrú #2: Nonni horfir tignarlega til stjarnanna.



**MYND 13:** Nærmyndabrú #3: Nonni er orðinn geimflugmaður.



Greinandi klipping er ekki notuð utan geimskipsins, en meðan á ferðalaginu stendur er henni beitt hugvitsamlega með innskotum af mælum og öðrum hlutum sem skipta máli. Þegar til tunglsins er komið er leitast við að klippa sem minnst og fylgjast áhorfendur af þeim sökum gjarnan með persónum færa sig frá efstu brún myndrömmans og niður að botni hans. Þannig er jafnframt leitast við að halda uppstillingum tökuvélar í lágmarki, svo mjög að þegar notast er við þrjár uppstillingar þar sem Karlinn í tunglinu situr fastur í vef geimskrímslisins er eftir því tekið, ekki síst vegna þess að á einum stað er samsvörunarklippingu beitt á máta sem gefur til kynna mögulega viðveru tveggja tökuvéla, sem að vísu er ólíklegt, og reynist myndskreiðið einn af dramatískum hápunktum frásagnarinnar. Helstu brellurnar felast í því að snúa tökuvélinni, eins og þegar Nonni gengur í þyngdarleysinu upp þverhnipt björg, en slíkar aðferðir voru reyndar enn notaðar á þessum tíma í ódýrari Hollywood myndum.

Sjónrænt merkingarsvið ímyndanna er virkjað með útsjónarsömum hætti, en fagurfræðilegri tjáningu er samt sniðinn þröngur stakkur og ljóst má vera að Ásgeir og Valgarr eru að prófa sig áfram með ýmsa grunnþætti myndrænnar frásagnar. Þegar til þeirra hluta er lítið sem saman mynda byggingareiningar myndrænnar frásagnar verður jafnframt ljóst að skref hefur verið tekið milli *Tunglsins* og *Gilítruttar*, að „tilraunin“ skilaði reynslu og lærdómi. Það er því ekki síst í samanburði við forverann sem styrkleikar þjóðsagnamyndarinnar skýrast en þeir felast felast í rýmisskipulagi, myndbyggingu og frásagnaraðferð. En áður en gætt er að þessum atriðum er rétt að víkja nokkrum orðum að upphaflegu þjóðsögunni.

Þar segir frá nýgiftum bónda sem situr uppi með dáðalaust kvonfang sem engan áhuga hefur á búrekstrinum; þegar henni er svo fengin ull til að vinna leitar hún allra ráða til að skorast undan verkinu og lendir þá leti sinnar vegna í klóm trölls. Stórskorin kona birtist og býðst til að taka að sér vaðmálsvinnuna, hið eina sem húsfreyjan þarf að gera til að gjalda gjalds sé að giska rétt á nafn hennar þegar þar að kemur, og fái hún til þess þrjár tilraunir. Að þessu einkennilega tilboði er gengið en svo rennur upp fyrir húsfreyjunni að það halli nokkuð á hana því mörg séu möguleg nöfnin. Áhyggjufull trúir hún manni sínum fyrir atburðarásinni, sem þá segir henni að hún hafi gengið að samningum við tröll, og líf hennar sé í hættu. Úr þessu rætist þó, eiginmaðurinn kemst fyrir tilviljun að nafni tröllsins, Gilítrutt, og húsfreyjan sleppur með skrekkin, lærir af reynslunni og verður dugleg eftirleiðis.

Þessi saga myndar grunnstoð kvikmyndarinnar, og þótt ýmsu sé breytt felast viðbæturnar oftast í tilraunum til að leggja út af fátæklega skömmtuðum frásagnarupplýsingum í stuttri þjóðsögunni. Djörfustu umskriftirnar eru hins vegar

tvenns konar og felast annars vegar í framsetningarmáta og táknbúningi þeim sem valinn er til að miðla dáðaleysi húsfreyjunnar. Líkt og frú Bovary er húsfreyjan bókelsk sér til óbóta og það er í gegnum lestur sem hún týnist í dagdraumum. Hins vegar er endalokunum hnikað verulega til. Í þjóðsögunni kemst bóndi að raunverulegu nafni Gilitruttar löngu áður en hún snýr aftur til mannheima til að heimta feng sinn (hann skrifar nafnið niður á miða svo hann gleymi því ekki), en heldur vitneskjunni frá konu sinni fram á síðustu stundu til að framlengja angist hennar og refsa fyrir letina. Í myndinni kemst bóndinn hins vegar að hinu sama dag og Gilitrutt heldur til bæjarins með vaðmálin og í hönd fer æsilegt kapphlaup þar sem hann kostar öllu til svo hann megi vera á undan og auðnist að bjarga konu sinni með vitneskjunni. Segja má að bóndanum sé þar breytt úr sadískum durgi í rómantíska hetju.

Endalokin eru raunar afar skýrt dæmi um styrkleika þjóðsagnamyndarinnar umfram forverann. Krossklippt er á milli tveggja staða þar sem atburðum vindur fram á sama tíma, fjallshlíðarinnar og baðstofunnar þar sem húsfreyjan bíður óttaslegin. Að bóndinn þurfi að hyljast sjónum tröllsins meðan hann leitast líka við að taka fram úr því krefst skýrra rýmisvensla. Áhorfendur þurfa að skilja afstöðu þeirra gagnvart hvort öðru, og það verður sérstaklega mikilvægt þegar magna á upp spennuna með því að sýna hversu naumlega bónda tekst að fela sig. Frásagnaraðferð banalínunnar er útfærð fimlega í þessum lokahluta, eins og sést þegar bóndi hrasar og fellur í keldu og snýr sig á fæti. Þannig hægist á honum og nær útilokað virðist um stund að hann nái til bæjar í tæka tíð.



**MYND 14:**  
Gilitrutt,  
sem Martha  
Ingi-  
mundar-  
dóttir leikur,  
stíkar til  
bæjarins til  
að heimta  
laun sín í  
samnefndri  
kvikmynd.

**MYND 15:**  
 Meðan  
 bóndinn,  
 sem Valgarð  
 Runólfsson  
 leikur, bíður  
 óttasleginn  
 færir á að  
 komast fram  
 úr henni.



Með hlutverk bóndans fer Valgarð Runólfsson en húsfreyjuna leikur Ágústa Guðmundsdóttir, en í öllu kynningarefni fyrir myndina og viðtölum er á það lögð mikil áhersla að Ágústa sé nýkjörin Fegurðardrottning Íslands. Það er svo Martha Ingimundardóttir sem leikur tröllskessuna. Hljóðheimur myndarinnar samanstendur af sögumannsrödd, tónlist og svo umhverfishljóðum innan söguheims (vindgnauð að vetri til en lækjarniður að vori), og svipar þannig til *Tunglsins*. Hlutverk sögumanns hefur hins vegar verið endurhugað og hefur margslungnari virkni – hann fer til að mynda með dialóg persóna samhliða því að samtal á sér stað á myndrásinni, og ferðast óhikað inn í hug þeirra til að lýsa tilfinningum – auk þess sem miklu munar um leikræn tilþrif þulsins Róberts Arnfinnssonar. Sögusviðið er bóndabærinn og nærliggjandi umhverfi, með einni mikilvægri undantekningu, en það eru draumsýnir húsfreyju og reynist sögurými myndarinnar því þrískipt, líkt og í fyrri myndinni.

Allt sem gerist innandyra er sviðsett í baðstofu bóndabæjarins og þar eiga samskipti hjónanna sér stað. Sveitin er víðamesta sögurýmið og skiptist í raun aftur í þrennt, það er að segja nærumhverfið í kringum bæinn, túnið þar sem heyskapurinn fer fram og svo fjallshlíðina ofan við bæinn þar sem titlitröllið rekur sitt heimili. Þriðja og síðasta sögurýmið eru svo hugarfylgsni húsfreyjunnar, en innra líf hennar tekur á sig tvær mjög ólíkar myndir í framrás sögunnar. Fyrra huglægnisskeiðið er draumsýn hennar eða dagdraumur og birtist áhorfendum sem seiðandi austurlensk höll. Þar er á ferðinni flóknasta einstaka atriðið í myndinni, víðamiklið í framkvæmd og merkingarhlaðið, og tekið í lit. En ef það atriði

einkennist af kynferðislega æsandi framandleika og gleðilegri tilraun til að fanga bælt hvatalíf húsfreyjunnar þá reynist síðara huglægnisskeiðið andhverfa þess. Þar ryðjast sektarkennd hennar og skömm upp á yfirborðið, en þær tilfinningar eru hlutgerðar og táknaðar með expressjónískum skógi sem húsfreyjan reikar um ráðvillt og hrædd – og sjónrænar skírskotanir eru gerðar til lykilmýndar þýska expressjónismans, *Klefa Dr. Kaligari*. Þess má svo geta að martraðaratriðið var tekið upp í Barnaskólanum í Hafnarfirði. [myndir 16–18]



**MYND 16–17:** Sektarkennd húsfreyjunnar og skömm ryðjast upp á yfirborðið í expressjónísku atriði sem skírskotar til *Klefa Dr. Kaligari*.



**MYND 18:** *Klefi Dr. Kaligari*.

Í fyrri draumsýninni er haldið á lendur *Þúsund og einnar nætur*, og samanstendur atriðið af tæplega 70 skotum (þótt uppsetningar séu umtalsvert færri), og skartar jafnframt metnaðarfyllsta einstaka hreyfiskoti myndarinnar, en það er tæplega 40 sekúndna hringhreyfing tökuvélarinnar þar sem ferðast er á milli nær allra persóna atriðisins, um tuttugu talsins. Þegar draumsýnin hefst blasir áður nefndur hallarsalur við áhorfendum, mannlaus að vísu en í lit – og litrófið er skært, grundvallað á rauðum lit veggjanna sem kallast á við svarta fleti sem svo rekast báðir á hvít gagnsæ blúndutjöld sem taka upp áberandi pláss í bakgrunninum. Í forgrunni er stórt gólfteppi af þeirri tegund sem stundum var kennd við Persa en ráðurinn í innsta fletinum er legusófi annars vegar og bogadregnar dyr hins vegar. Dyrnar eru opnar og í gegnum þær gefur að líta borgarmynd sem skírskotar með stöðluðum hætti til múslimaheimsins og Arabameningar. Það er legusófinn sem er rammaður inn af hvítu blúndutjöldunum, en boginn í kringum dyrnar er sömuleiðis hvítur, sem og annað teppi inn af því persneska og borðdúkar sem sjást hægra megin í myndheildinni. Staldra má við hvíta litinn bæði vegna þess að hann skapar sterkustu andstæðuna við þungu litina, þann rauða og svarta, og er þannig lykillinn að gagnhverfu og áhrifamiklu litrófinu sem þarna leysir svarthvítu myndarinnar tímabundið af hólmi, og vegna þess að hvíti liturinn kemur aftur við sögu skömmu síðar, og skírskotar þar til síns hefðbundna hlutverks sem tákns sakleysis um leið og það er afbyggt.

Húsfreyjan birtist klædd sínum hefðbundnu sveitafötum og er sýnilega undrandi, en það er eins og hirðin birtist í höllinni samhliða og í takt við könnun hennar á rýminu, sem undirstrikar að það er hugvitund hennar sem kallar sýnina fram. Þungbúnir spekingar ganga um gólf samhliða því að ósætti brýst út meðal kvennanna sem annars eru uppteknar við blómaskreytingar, og má því ætla að eitthvað sé í aðsigi sem titringi hefur valdið í kvennasamfélagi sem mögulega er ætlað að skírskota til exótísku hugmyndarinnar um „kvennabúr“. Húsfreyjan fer varlega en stígur svo út í gegnum bogadregnu dyrnar og hverfur sjónum um stund. Þegar hún snýr aftur hefur hún haft búningaskipti en myndavélin er þannig staðsett að aðeins sést aftan á hana þar sem hún gengur að legusófanum, og nú með eins konar kvennasveit uppstillta á eftir sér. Ljóst er að húsfreyjan er í öndvegi og þá mögulega sem nýjasta brúður þess emírs eða konungs sem yfir höllinni ríkir. Þegar húsfreyjan snýr sér við gerir hún það af kynþokkafullu öryggi sem er með öllu ólíkt feimnislegu hiki hennar í upphafi, sem og hlédrægni og sveimhugaskap í raunheimum. Sama gildir um klæðnaðinn. Ullarpeysan sem hneppt var upp í háls og þjóðbúningslegt höfuðfatið hafa vikið fyrir hvítu brúðarslöri sem fellur yfir djarfan og efnislítinn svartan topp sem skilur hendur og maga eftir bera og leiðir svo að hvítum skálmabreiðum

„arababuxum“. Fylgikonurnar draga sig í hlé eftir að hafa komið henni fyrir í legusófanum þar sem hún bíður komu elskhuga síns, en henni til halds og trausts er vöðvasteltur vörður vopnaður bjúgsverði og ber að ofan.



**MYND 19:** Húsfreyjan, sem Ágústa Guðmundsdóttir leikur, er þjóðlega klædd þar sem hún stígur sín fyrstu skref í höll emírsins.



**MYND 20:** En ekki líður á löngu áður en hún hefur lagað sig að aðstæðum og birtist í mun djarfari klæðnaði.



**MYND 21:** Í höllinni má sjá spekinga að spjalli.



**MYND 22:** En þar gefur líka á að líta magadansmey stíga villtan dans.



**MYND 23:** Og emírinn sjálfur, sem Valgarð Runólfsson leikur, er nautnaseggur af verstu tegund.

Fjöldinn allur annar of óríentalískum og rasískum klisjum einkenna sviðsetninguna á atriðinu en koma Valgarðs Runólfssonar í gervi emírsins bítur þó eiginlega hausinn af skömminni. Í gulfési skartar hann „Fu-Manchu“ skeggi en að um nautnasegg sé að ræða er miðlað bæði með áhuga hans á angan blóma, áti á vínberjum og því að hann sé hégómlegur – þegar hann dregur sverð sitt úr slíðrinu notar hann það til að stinga undan nöglunum. En hann kemur líka færandi gjafir og húsfreyjan er greinilega upp með sér, og skemmtiatriðin sem í hönd fara eru ekki síður spennandi, æsandi magadans djarflega klæddrar meyjar og svo glíma föngulegra karlmannna. Draumaprinsinn situr þétt upp við ástmey sína í legusófanum meðan á öllu þessu stendur og vel fer á með þeim. Brúðarlörið hvíta og hvítu buxurnar skírskota til sakleysis meðan svartu toppurinn fleytir kynþokka inn í merkingarvirgni búningsins, og sama gera berir og hálfberir líkamar varða, glímukappa og magadansmeyja.<sup>52</sup>

Með því að raungera og sviðsetja dagdrauma húsfreyjunnar er áhorfendum jafnframt veittur aðgangur að hennar innra lífi. Ofgnótt draumsins og æsandi spenna draga fram og undirstrika vansæld hins daglega lífs sem einkennist af stríti, götótum sokkum og súrmat, og benda mætti á að mannfjöldinn í hallaratriðinu kunnir að skírskota til einsemdar konunnar í afskekktu sveitahéraði. Í raunheimi sögunnar sjást í öllu falli aldrei fleiri persónur en þrjár, og ein þeirra er skaðvænlegt tröll. Þá er líka ástæða til að halda að það sem hrjái húsfreyjuna sé kannski ekki leti heldur óhamingja og ófullnægja. Hvað síðara atriðið varðar eru kynferðislegir undirtónar draumsins áberandi, og jaðra jafnvel við að vera inntak hans frekar en undirtónn. Óríentalísk framsetningin á kvennabúrinu og lostafull birting emírsins gefa til kynna að húsfreyjan þrái holdlega nánd, en á sama tíma leitast frásögnin við að stemma af mest truflandi skírskotanir slíks táknbúnings með því að láta sama leikara og leikur eiginmann hennar, Valgarð Runólfsson, leika emírinn. Það er því ekki sagt berum orðum að húsfreyjan girnist aðra menn en eiginmann sinn heldur að hún þrái aðra útgáfu af eiginmanni sínum, elskhuga fremur en verkstjóra. Hetjudáð eiginmannsins undir lok myndarinnar má því bæði túlka í samræmi við orð sögumanns, sem eru samhljóða þjóðsögunni, þess efnis að húsfreyjan hafi lært sína lexú og gerst dugleg í framhaldinu, en líka má túlka gjörðina sem þróttmikla ástarjátningu, og að samlíf hjónanna verði því kannski ánægjulegra í framhaldinu.

Draumsýnin gleðilega var tekin í áður nefndri harðfisksskemmu Ása í Gálga-hrauni og segir í einni blaðagrein að tókurnar hafi staðið yfir í þrjá daga sem

<sup>52</sup> „Kvikmyndin Gilitrutt er spor í rétta átt þrátt fyrir ýmsa galla verksins“, bls. 8.

þýðir að afar hratt hefur verið unnið og raunar ótrúlegt að atriðið hafi ekki þurft lengri tókutíma.<sup>53</sup> Reyndar fylgir sögunni að þremur mánuðum þar á undan hafi verið varið í smíði leikmyndarinnar og æfingar á atriðinu. Ekki er víst að tímalínur séu nákvæmar en ljóst má þó vera að atriðið hefur kallað á mikinn undirbúning ef aðeins fáeinir tókudagar voru fyrir hendi. Útisenurnar í kringum bæinn voru hins vegar teknar í Keldum á Rangárvöllum og í Hvalfirði og eru sömuleiðis um margt mjög forvitnilegar. Merkingarvirgni þessara atriða er næstum klofin í herðar niður, svo andstæðar eru höfuðstoðirnar í því sem þeim er ætlað að miðla, annars vegar að íslenska sveitin sé göfug og falleg og hins vegar að lífsbárattan sé svo hörð að leti húsfreyjunnar stefni sveitalífi hjónanna í hættu. En myndinni tekst þó að sigla á milli skers og báru með býsna útsjónarsömum hætti. Vissulega birtist búskapurinn í nokkuð upphafinni mynd. Gefið er í skyn að íslenskt sveitafólk á fyrri tíð hafi jafnan verið vel klætt, ungt og fallegt, og alltaf hafi verið gott veður. Hins vegar verður líka ljóst að bóndinn nýtur ekki stuðnings konu sinnar, nokkuð sem sést í atriði þar sem vinnuharka bóndans við slátint er slík að hann tekur ekki eftir því þegar hún stelst á bakvið heysátu til að hvíla sig og láta hugann reika. Þá kann stríuð að vera göfgað en það fer samt ekki á milli mála að bóndinn þarf að hafa sig allan við og er það dregið fram með frásagnartíðninni, það er að segja, því hversu dvalið er við þetta tiltekna svið sögunnar, vinnuna. En það er líka ítrekað með sjónrænum hætti þar sem myndavélin færirst nær bóndanum eftir því sem líður á vinnudaginn. Bóndinn er í fjarmynd þegar dagurinn hefst en stritar í miðmynd þegar honum er að ljúka, og í skemmtilegu skoti sem jafnframt markar lok vinnudagsins ber bóndi hey í heyböggul beint í átt að og yfir myndavélina. [myndir 24–25]



MYND 24: Húsfreyjan í *Gilitrutt* stelst til að hvíla sig á bak við heysátu ...



MYND 25: ... meðan bóndinn stritar.

<sup>53</sup> „Kvikmyndin *Gilitrutt* er spor í rétta átt þrátt fyrir ýmsa galla verksins“, bls. 8.



Athygli vekur hins vegar að sveitasamfélag þjóðsagnatímans er ekki það sem ber fyrst fyrir augu áhorfenda. Þvert á móti, upphafsskot myndarinnar er tignarleg mynd af stórrí farþegaflugvél í þann mund sem öflugir hreyflarnir eru ræstir. Vélín sést taka á loft og svipmyndum er í kjölfarið brugðið upp af borgarlífínu, skiptist þá um myndefni og hrjóstrug náttúra og fjalllendi eru sýnd, en yfir þessari myndfléttu heyrir sögumannsröddin:

Flugvélín hefur sig á loft. Hnitar hringa yfir höfuðstaðnum þar sem gljáandi bifreiðar bruna um malbikaðar götur og þrúðbúið fólk hraðar för sinni um gangstéttirnar. Nýttisku borg þar sem húsin eru búin öllum þægindum og rafljósinn tendruð um leið og skyggja tekur. Vegir loftsins liggja í allar áttir. Hvernig líst ykkur á að við reynum að fljúga aftur í tímann, aftur í aldir, þegar hvorki þekktust bifreiðar né rafljós, þegar forynjur og tröll bjuggu í fjöllum, þegar þjóðsögurnar og ævintýrin gerðust.

Ýmsar tákmyndir nútímans eru fléttaðar saman á hljóð- og myndrás, og fer flugvélín þar fremst í flokki. Þetta máttuga samgöngutæki ber jafnvel uppi myndlíkingu fyrir kvikmyndamiðilinn sjálfan og tímaferðalagið sem frásögn úðarandamyndar felur óhjákvæmilega í sér. Inngangsatriðið er ekki upptaktur að rammafrásögn í þeim skilningi að síðasti hluti myndarinnar tengist þeim fyrsta en líta má samt á það sem aðferð til að ramma inn söguvið fortíðar og leiða áhorfendur á fund þess. Það er líka notast við rammafrásögn í *Tunglinu*, og í því tilvikum er hún hefðbundin þar sem fyrsti og fjórði hluti frásagnarinnar renna saman og tengingin milli þeirra endurskilgreinir bróðurhluta frásagnarinnar sem draum. Sé litið til mikilvægasta forvera *Gilítruttar, Síðasta bejarins í dalnum*, gefur einnig að líta rammafrásögn. Í upphafsatriði þeirrar myndar situr lítil stúlka við fótskór aldraðrar konu við hverfihjól og á hljóðrásinni tekur sögumaður til máls og minnst þess hvernig hún hafi á æskuheimili sínu setið við hlið ömmu sinnar og hlustað á hana segja sögur meðan hún „þeyti snælduna“. Af því ber að skilja að litla telpan sem er í mynd sé sögumannsröddin á hljóðrásinni. Í sögulok er horfið aftur að þessari sömu uppstillingu, en nokkru áður en það gerist tekur sama kvenrödd aftur til máls og greinir frá sögulokum samhliða því að þeim vindur fram á myndrásinni.<sup>54</sup> Í öllum þessum tilvikum hefur

<sup>54</sup> Væri horft til hliðstæðra dæma erlendis frá myndi kannski hafa þótt eðlilegra að önnur rödd en sú sem minnst sagnastundarinnar segði söguna, það er að segja sögumaðurinn sem til er vísað, amman. Auðvitað kemur það ekki verulega að sök að telpan sem í „nú-tíð“ frásagnarinnar er fullorðin gangi þarna inn í hlutverk ömmunnar, enda hafa eflaust

frásagnarramminn – hvort sem um rammafrásögn sé að ræða eða inngang sem rætur á utan söguheims – þýðingu fyrir merkingu myndanna. Í tilviki *Tunglsins* er rammafrásögnin aflvaki atburðarásarinnar og réttlætning á framandi söguheimi hennar. Það að miðlun söguefnisins sé sviðsett í *Síðasta bænum* skapar sömuleiðis ákveðna brú milli áhorfenda og söguefnis, sem vinnur með form og efnistöð hefðbundinna þjóðsagna, og er þannig einnig framandi. Með hliðstæðum hætti er inngangskaflanum í *Gilítrutt* ætlað að liðka fyrir um tilfærsluna úr nútímanum yfir í þjóðsagnalegan tíma. Myndfléttan staðsetur þjóðsagnalega tímann ekki sem andstæðu við veruleika nútímans heldur er flugið á vit fornra ævintýra sett fram sem eins konar dagdraumur eða heillandi draumsýn, líkt og þær sem hús-freyjan dvaldi við.

En ekki er nóg með að áhorfendur séu settir í stöðu húsfreyjunnar þegar að ópreyjufullum viðtökum spennandi ævintýra kemur heldur má lesa inngangskafann sem lýsandi fyrir smáþjóðleika og stöðu íslenska örbíósins á tímaskiðinu á undan tilkomu Kvikmyndaþjóðs. Nútímavæðing Íslands kann að hefjast að nafninu til með vélvæðingu skipaflotans upp úr aldamótunum en það var í raun á stríðsárunum sem efnahagsleg velmegun samtvinnaðist borgarmyndun í höfuðstaðnum á máta sem reyndist gamla landbúnaðarsamfélaginu náðarhögg. Kvikmyndastarf Ásgeirs og Valgarðs er um margt dæmigert fyrir þessa breyttu tíma og erfitt er að verjast þeirri hugsun að myndflétta sem sýnir allt í senn flaggskipsvél nýstofnaðs flugfélags, háskólasvæðið í Vatnsmýrinni og iðandi miðborgarlíf Bankastrætisins, þar sem drekar og kaggar renna eftir götunum, að viðbættri stíflu sem skírskotar til virkjanaframkvæmda, sé einmitt umhugað um nýtilkomið tillall þjóðarinnar til nútímans. Ekki er óhugsandi að undir þessum andstutta kafla megi greina meðvitund um að raunverulega ævintýrið – með fullri virðingu fyrir tröllinu í tungarðinum – sé sú staðreynd að Reykjavík skuli vera „nýtísku borg þar sem húsin eru búin öllum þægindum og rafljósinn tendruð um leið og skyggja tekur“.

Sömu tæknilegu öfl og tendra rafljós borgarinnar og koma járnferlíkjum á loft gera athafnamönnum hins nýja lýðveldis kleift að birta áhorfendum þjóðsagnalegan tíma á hvíta tjaldinu. Í inngangskaflanum felst ánægja yfir þeirri verklegu framkvæmd að hafa kvikmyndað ævintýrið um Gilítrutt, en umfram það er kvikmyndagerð samtvinnuð möguleikum tuttugustu aldarinnar og þeirri gleðilegu framþróun sem myndfléttan miðlar og kjarnar. Því verður ekki neitað að fagurfræðilegri tjáningu íslenska þjóðarbíósins var sniðinn þröngur stakkur,

---

hagsýnissjónarmið ráðið þar nokkru um, en einnig má ímynda sér að hún sé að endursegja sögunnar sem hún heyrði í æsku.

og á þessum tíma áttu innlendar kvikmyndir jafnlítið tilkall til bíóveltu þjóðarinnar og þær áttu oftast erindi út fyrir landsteinana. Aðgengi að fjármagni, einkum fyrir frásagnarmyndir, var af skornum skammti, en peningaígildi mátti þó sækja í skreiðarskemmur og stuðning hafnfirskra bakhjarla, og sjálfboðavinnu áhugasamra. Þá ráku Ásgeir og Valgarð sig á það að ekki væri hagrænn grundvöllur fyrir fagstétt í kvikmyndagerð – Ásgeir rak sig meira að segja á það oft en einu sinni á ævinni, og hélst því miður ekki í stéttinni. En þannig er smáþjóðleg kvikmyndagerð torveld, og útlitið enn svartara í örbíóinu, en samt eru gerðar myndir um ferðalag til tunglsins og það hvernig bóndi hjargar konu sinni naumlega úr tröllshrammi.

Við hæfi er að ljúka þessari umræðu um smáþjóðarbíóið og staðmiðaðan lesnátt með tilvísun í Dudley Andrew og grein hans um kvikmyndaatlasinn:

Staðreyndin er sú að hver einasti þegn þekkir þá tilfinningu að vera kominn handan við vegabréfseftirlitið að loknu ferðalagi. Frelstílfíningin ytra, samanburður á hinu ólíka og áþekka, vikur fyrir tilfinningunni að vera „kominn aftur heim,“ með öllum sínum átökum. Við getum greint venjur heimkynna okkar sem „habitus“, hampað eða skopast að sérkennum þeirra, skilið tengsl þeirra við stað og stund. Kvikmyndir gera sýnilegar venjur og blæbrigði heildarinnar. Jafnt með því sem þær halda til haga og því sem þær skilja útundan, í umfangi og stíl, varpa kvikmyndir fram hugrænu korti sem liggur til grundvallar skilningi þegnanna á heiminum innan landamæra þeirra sem utan.<sup>55</sup>

Þegar ferðast er um víðáttur heimsbíósins eða fólk lætur sig berast eftir meginstraumnum til Hollywood getur verið auðvelt að missa sjónar á íslenska örbíóinu, sérkennum þess og kostum, og kannski ekki síst forsögunni, því sem fram fór fyrir stofnun Kvikmynda sjóðs. En það er líka alltaf ánægjulegt að snúa aftur úr slíkum ferðalögum, að vera kominn aftur heim, og sú tilfinning ætti að hvetja okkur til að gera okkar besta til að varpa ljósi á hugrænu kortin sem í íslenskum kvikmynda verkum felast og grennslast þá ekki síður fyrir um hvaða kort leynast í fortíðinni, og hvað fortíðarkortin geta sagt okkur um heiminn í dag, innan landamæra Íslands og utan.

<sup>55</sup> Dudley Andrew, „Kvikmyndaatlasinn“, bls. 229.

## ÁGRIP

Í þessari grein er fjallað um lítt þekkt kvikmyndaumsvif Ásgeirs Long og Valgarðs Runólfssonar á sjötta áratug síðustu aldar. Þá sendu þeir frá sér annars vegar stuttmyndina *Tunglið, tunglið taktu mig* og svo hins vegar tíðarandaaðlögun á þjóðsagnaævintýrinu *Gilitrutt*, en síðarnefnda myndin var í fullri lengd og að hluta í lit. Fyrirnefnda stuttmyndin getur talist fyrsta íslenska vísindaskáldskaparmyndin, en hún segir frá ferðalagi til tunglsins í geimflaug. Þegar þangað er komið hittir geimfarinn Karlinn í tunglinu fyrir og lendir í kjölfarið í klóm ógnvænlegs köngulóarskrýmslis. *Gilitrutt* fjallar um bóndahjón sem lenda í útistöðum við tröllskessu sem býr í nálægu fjalli og sleppa með skrekkinn. Kvikmyndaadlögunin er að mestu leytí trú þjóðsögunni, en nokkrar þungvægar breytingar eru þó gerðar og um þær er fjallað í greininni. Kvikmyndirnar eru báðar skoðaðar í ljósi frásagnaraðferðar, tæknilegrar umgjarðar, sjónrænnar áferðar og menningarlegra skírskotana, auk þess sem kvikmyndastarf Ásgeirs og Valgarðs er sett í sögulegt samhengi. Þá er sett fram viðtökufraðileg kenning um staðmiðaðan leshátt fyrir íslenskar kvikmyndir á tímabilinu fyrir stofnun Kvikmyndasjóðs, en viðmiðin fyrir slíkan leshátt eru skýrð með tilvísun til fraðaskrifa um kvikmyndagerð smáþjóða.

*Lykilord:* Íslenskar kvikmyndir, Tunglið, tunglið taktu mig, Gilitrutt, Ásgeir Long, þjóðar-bíó

## ABSTRACT

**Little Hollywood in Hafnarfjörður****The Local as a Mode of Reading and Icelandic Cinema in the 1950s**

This article examines the little known filmmaking of Ásgeir Long and Valgarð Runólfsson during the 1950s. In the span of a couple of years, they made Iceland's first science fiction film, the short film *Tunglið, tunglið taktu mig* and a full length feature film, *Gilitrutt*, based on the well known folk tale of the same name, parts of which were shot in color. The short film depicts a trip to the moon in a spaceship, the moon's exploration and two encounters, one with a friendly alien, the proverbial Man in the moon, and the second with a threatening spider-monster. The latter, full-length feature film tells of a farming couple who encounter a troll from a nearby mountain and come close to losing it all. The adaptation is faithful to the original folk tale in most of the central narrative functions, but varies from it in significant ways in a couple of instances, which are described in the article. The two films are analysed in terms of their narrative strategies, technical specificity, visual register and camera set-ups, as well as cultural references. The film practice of Ásgeir and Valgarð is furthermore placed in a historical context. A reception based

theory regarding Icelandic cinema in the years preceding the founding of the Icelandic Film Fund is put forward, and is supported by a theoretical framework having to do with the cinema of small nations.

*Keywords:* Icelandic cinema, Tunglið, tunglið taktu mig, Gilitrutt, Ásgeir Long, national cinema

BJÖRN ÞÓR VILHJÁLMSOON

Dósent í kvikmyndafræði

Íslensku- og menningardeild

Hugvísindasviði Háskóla Íslands

bv@hi.is

