

BJÖRN ÆGIR NORÐFJÖRÐ

Ljós í myrkri

Saga kvikmyndunar á Íslandi

Æði margt hefur á daga íslenskrar kvikmyndagerðar drifið frá vorinu svo-kallaða í upphafi níunda áratugarins og enn frekar ef horft er alla leið til baka til fyrstu kvikmyndasýninganna fyrir rúmri öld síðan. Ólíkt flestum öðrum helstu listgreinum þjóðarinnar hefur sú saga hins vegar ekki verið rakin skilmerkilega í heild sinni.¹ Og augljóslega er ekki rými til þess hér; markmiðið

¹ Bestu þakkar til aðstandenda Frændafundarins 2013 í Þórshöfn fyrir að hafa boðið mér að halda þar erindi um íslenskar kvikmyndir, sem og Björns Þórs Vilhjálmssonar sem kallaði eftir *rituðu* yfirliti, og ýttu þannig þessari samantekt úr vör. Einnig þakka ég Ásgrími Sverrissyni, Erlendi Sveinssyni og Gunnari Tómasi Kristóferssyni einkar vandaðan yfirllestur. Athugasemdir þeirra hafa án efa bætt greinina en allar ambögur skrifast að sjálfsgöðu á minn reikning.

Lengsta almenna ritið um íslenska kvikmyndagerð á íslensku er *Hagr.en ábrif kvikmyndalistar* eftir Ágúst Einarsson en líkt og nafnið gefur til kynna er þar fyrst og fremst um að ræða hagfræðilega (og lagalega/stofnanalega) greiningu en ekki túlkun á efni og formi íslenskra kvikmynda. *Hagr.en ábrif kvikmyndalistar*, Bifröst: Háskólinn á Bifröst, 2011. Fjölmargar greinar sem taka fyrir ákveðnar áherslur og þemu í íslenskum kvikmyndum er að finna í *Heimi kvikmyndanna* en þar er ekki heldur að finna heildstætt sögulegt yfirlit. *Heimur kvikmyndanna*, ritstj. Guðni Elísson, Reykjavík: Forlagið og art.is, 1999. Elstu og raunar einu íslensku samantektina á íslenskrri kvikmyndasögu setti Erlendur Sveinsson saman í upphafi kvikmyndavorsins og því sannarlega kominn tími til að taka upp þráðinn þann. „Kvikmyndir á Íslandi í 75 ár“, *Kvikmyndir á Íslandi*, ritstj. Erlendur Sveinsson, Reykjavík: Kvikmynda-safn Íslands, 1981, bls. 25–32. Umtalsvert meira efni um íslenska kvikmyndasögu hefur verið gefið út á erlendum tungumálum, einkum og sér í lagi ensku. Þegar árið 1995 kom út yfirlitsrit eftir Peter Cowie, endurútféið og uppfært síðar sem *Icelandic Films 1980-2000*, Reykjavík: Kvikmyndasjóður Íslands, 2000. Á dönsku hefur komið út samantektin „Island og filmen gennem 100 år: En rejse mellem land og by, fortid og samtid“ eftir Birgi Thor Møller. *Kosmorama: Tidsskrift for filmkunst og filmkultur* vetur/2003, bls. 255–297. Síðar þýdd og uppfærð á ensku sem „In and Out of



er fremur að gefa til kynna í hverju sú saga gæti verið fólgin – draga fram hin stóru átaksvið hennar – og vísa lesendum á það umtalsverða efni, sem þó hefur verið ritað um íslenska kvikmyndagerð. Samantektin miðar þannig að ákveðinni heildarsýn þótt ekki verði öllum litbrigðum hennar komið til skila. Fyrst verður tekið fyrir það sem kalla mætti forsögu eiginlegrar íslenskrar kvikmyndagerðar – árin fram að stofnun Kvikmyndasjóðs – en þar á eftir farið í hvern áratug fyrir sig og sérkenni hans rakin.

Forsagan 1901 – 1979

Rétt er að varast þá tilhneigingu að líta svo á að íslensk kvikmyndasaga hefjist fyrst í upphafi níunda áratugarins, því þá höfðu bæði verið teknar upp kvikmyndir hérlendis og sýndar í átta áratugi. Jafnframt höfðu íslenskir kvikmyndagerðarmenn gert fjölmargar heimildarmyndir og einnig leikstýrt nokkrum leiknum myndum í svokallaðri „fullri lengd“.² Og raunar var strax í fyrstu myndunum sem teknar voru hérlendis að finna áherslur sem enn eru

Reykjavík: Framing Iceland in the Global Daze“, *Transnational Cinema in a Global North: Nordic Cinema in Transition*, ritstj. Andrew Nestingen og Trevor G. Elkington, Detroit: Wayne State University Press, 2005, bls. 307–340. Þá er umfangsmestu umfjöllunina um íslenska kvikmyndagerð að finna í doktorsritgerð minni „Icelandic Cinema: National Practice in a Global Context“, University of Iowa, 2005. Samantekt þessi byggir mikið til á doktorsritgerðinni og öðru efni sem ég hef birt um íslenskar kvikmyndir á ensku mestmegnis en íslensku einnig. Yfirlitsumfjallanir eru líka til á fleiri tungumálum. En líkt og margt annað efni sem hér hefur verið tínt til eru þær flestar komnar talsvert til ára sinna og taka því ekki fyrir þær stórkostlegu breytingar sem orðið hafa á kvikmyndagerð hérlendis á 21. öldinni.

² Á íslensku hefur myndast hefð fyrir því að þýða „feature length“ sem kvikmynd í fullri lengd. Uppruna enska orðsins má rekja til þess tíma þegar sýndur var fjöldi mynda á hverri sýningu og aðalmyndin aðgreind frá styttri leiknum myndum, teiknimyndum og fréttamyndum sem „the feature“. Íslenska hugtakið „full lengd“ er hins vegar um margt vafasamt því það gefur til kynna að til staðar sé einhver æðri lengd og að styttri myndir séu á einhvern hátt „ófullnægjandi“ hvað lengd varðar. Þótt ég í sjálfu sér hafni því kemst ég ekki hjá því að binda umfjöllun mína mestmegnis við leiknar frásagnarmyndir og að einhverju leyti heimildarmyndir í fullri lengd, en ræði ekki stuttmyndir, tilraunamyndir, vídeólist eða sjónvarpsmyndir. Hafa skal þó í huga að íslensk kvikmyndasaga verður ekki að fullu skráð nema hún nái yfir þau form líka. Ástæðan fyrir því að ég ræði styttri verk í upphafi yfirferðarinnar er einfaldlega sú að á fyrstu tveimur áratugum kvikmyndasögunnar voru kvikmyndir miklu styttri að lengd. Sakir takmarkaðs rýmis er yfirferðin jafnframt bundin við leikstjóra – líkt og löng hefð er fyrir – en rétt er að gleyma því ekki að kvikmyndagerð byggir á samvinnu þar sem auk leikstjóra koma við sögu framleiðendur, handritshöfundar, kvikmyndaðökumenn, klipparar, tónlistarmenn, sviðs- og fatahönnuðir, leikarar, o.s.frv.

um margt ríkjandi í kvikmyndagerð samtímans. Hvað það varðar er að einhverju leyti um að ræða samhangandi sögu þótt hún einkennist öðru fremur af skilum og eyðum hvers konar.

Í september árið 1901 hélt Hollendingurinn Franz Anton Nöggerath til Íslands frá Hull á Englandi og tók upp nokkrar stuttar myndir að hætti síns tíma fyrir breska fyrirtækið Warwick Trading Company. Hann fór „gullna hringinn“ og þótti sýnu mest til Geysis koma en fannst ástæðulaust að mynda Gullfoss þar sem áþekkar senur hefðu þegar verið teknar upp við Niagarafossa til dæmis.³ Einnig tók Nöggerath upp mikið af efni á fiskiskipum við veiðar við landið en líklegast hefur þar verið um að ræða bresk eða frönsk skip. Myndir Nöggeraths hafa ekki varðveist en Íslendingar gerðu sér strax vonir um að upptökurnar myndu hvetja ferðamenn til að sækja landið heim. Því má vera ljóst að þegar í upphafi íslenskrar kvikmyndasögu vonuðust menn til að framandi myndir af landi og þjóð gætu eftt ferðamannaíðnað landsins, en þetta eru í dag ein helstu rökin sem haldið er á lofti til að réttlæta fjárhagslegan stuðning ríkisins við íslenska kvikmyndagerð.⁴ Þá leikur kvikmyndin strax hlutverk tengiliðar á milli Íslands og umheimsins.

Það voru hins vegar Svíinn David Fernander og Norðmaðurinn Rasmus Hallseth sem stóðu fyrir fyrstu kvikmyndasýningunni hérlendis á Akureyri í júní árið 1903, en auk landslagsmynda og portretta (þar á meðal af Henriki Ibsen) frá Noregi voru á dagskránni svipmyndir af Búastríðinu auk leikinna mynda. Erfitt er að gera sér í hugarlund hverslags viðbrigði það hljóta að hafa verið fyrir Íslendinga að sjá lifandi myndir – líkt og snemma var farið að kalla þær – af fólki og atburðum utan úr heimi. Enginn vafi leikur á því að kvikmyndamiðillinn átti stóran þátt í þeim hræringum í upphafi tuttugustu aldarinnar sem færðu einangraða eyjaskeggja nær umheiminum. Þegar árið 1904 stóðu Ólafur Johnson og Magnús Ólafsson fyrir reglulegum sýningum í Bárubúð í Reykjavík en mættu fljótt samkeppni frá Dananum Alfred Lind

³ Sjá um Nöggerath og ferð hans um landið í grein Ivo Blom „The First Cameraman in Iceland: Travel Film and Travel Literature“, *Picture Perfect: Landscape, Place and Travel in British Cinema before 1930*, ritstj. Laraine Porter og Bryony Dixon, Exeter: The Exeter Press, 2007, bls. 68–81.

⁴ Sjá til dæmis forsiðugrein í *Landi og sonum*, málgagni Félags kvikmyndagerðarmanna, „Ný skýrsla frá Aflvaka um stöðu íslenskrar kvikmyndagerðar: Tekjur ríkisins af kvikmyndagerð eru tæpar 500 milljónir á ári“, september/október/1998, bls. 1., og skýrslu Samtaka kvikmyndagerðarfélaga um fjármögnun íslenskra kvikmynda, Ólafur Arnarson, Hilmar Sigurðsson og Anna María Sigurjónsdóttir, „Hverjir fjármagna íslensk kvikmyndaverk? Niðurstöður könnunar á fjármögnun 112 íslenskra kvikmyndaverka 2006–2009“, Reykjavík: *Samtök kvikmyndagerðarfélaga*, 2010, bls. 8.

og síðar Peter Petersen, sem fljótt var nefndur Bíópetersen, og sýndu þeir íslenskar upptökur í bland við erlent efni á sýningum sínum. Elstu íslensku myndina sem varðveist hefur *Slökkviliðsæfing í Reykjavík* gerðu Danirnir einmitt árið 1906. Eins og nafnið gefur til kynna er um dæmigerða hversdagsmynd (e. *actualities*) að ræða þar sem æfing slökkviliðsins er fönguð á filmu, en augljóst er af myndinni sjálfri að tókuvélin hefur ekki vakið minni athygli viðstaddra en slökkviliðið.⁵ Hvað varðar sýningarhald áttu Ólafur og Bíópetersen eftir að etja kappi með rekstri kvikmyndahúsanna Nýja bíós og Gamla bíós, sem einokuðu sýningarhald í höfuðborginni fram í seinna stríð.⁶

Heimildarmyndir

Eftir langt hlé tók Bíópetersen að taka aftur upp kvikmyndir af kappi á þriðja áratugnum og óhætt að telja hann á meðal helstu kvikmyndagerðarmanna þjóðarinnar á þögla skeiðinu. Það var því mögulega mesti skaði sem íslensk kvikmyndagerð hefur orðið fyrir þegar þorri mynda hans varð eldi að bráð í Kaupmannahöfn. Nægur fjöldi mynda eftir hann hefur þó varðveist til að glöggva megi sig á helstu einkennum þeirra sem virðast alla tíð hafa einkennt af fagurfræði hversdagsmyndanna. Úr talsverðri fjarlægð myndar Bíópetersen lykilbyggingar og viðburði í höfuðborginni en einnig úti á landi. Íslendingar komu líka að gerð slíkra mynda, en tímamót áttu sér stað með frumsýningu á kvikmynd Lofts Guðmundssonar *Ísland í lifandi myndum* árið 1925. Hún var fyrsta íslenska kvikmyndin sem gerð var í fullri lengd og vakti mikla athygli þjóðarinnar sem hún var sannarlega óður til. Loftur fór vítt og breitt um landið (og hafið) og myndaði þjóðina við leik og störf og skreytti með ljóðrænum textaspjöldum. Þannig kjarnaði myndin það sem einmitt var tekið að kalla í framhaldi af henni Íslandsmyndir og var vinsælasta form íslenskra kvikmynda allt fram að seinni heimsstyrjöld.⁷

⁵ Um „landnám“ kvikmynda á Íslandi almennt sjá umfjöllun Eggerts Þórs Bernharðssonar í „Landnám lifandi mynda: Af kvikmyndum á Íslandi til 1930“, *Heimur kvikmyndanna*, ritstj. Guðni Elísson, Reykjavík: Forlagið og art.is, 1999, bls. 803–831. Þá hefur Erlendur Sveinsson rakið ævi Bíópetersens í stuttu máli í „100 ára fæðingaráfsmæli Bíópetersens: brautryðjanda í kvikmyndahúsarekstri og kvikmyndagerð á Íslandi“, *Kvikmyndir á Íslandi*, ritstj. Erlendur Sveinsson, Reykjavík: Kvikmyndasafn Íslands, bls. 15–17. Lind staldraði hins vegar ekki lengi við á Íslandi og hélt aftur til meginlandsins þar sem hann gerði kvikmyndir við góðan orðstír.

⁶ Skarphéðinn Guðmundsson, „Ekki fleiri bíó: Afstaða yfirvalda til kvikmyndasýninga á fyrri helmingi aldarinnar“, *Heimur kvikmyndanna*, ritstj. Guðni Elísson, Reykjavík: Forlagið og art.is, 1999, bls. 839–851.

⁷ Sjá frekar um mynd Lofts og Íslandsmyndir í grein minni „Iceland in Living Pict-

Kvikmyndir Nöggeraths áttu sér ljóslega áþekk markmið og þegar í framhaldi af heimsókn hans sóttu margir gestir Ísland heim í von um að fanga land og þjóð. Og unnu þannig bæði íslenskir og erlendir kvikmynda-gerðarmenn, einkum danskir, þýskir, breskir og franskir, að gerð Íslandsmynda, og stundum í sameiningu. Frægasta dæmið um það er samstarf Guðmundar Kambans og Þjóðverjans Pauls Burkert árið 1935, þar sem á tókust ólík sjónarmið um þjóðarímynd Íslendinga. Kamban vildi „leiðrétta“ þá frumstæðu ímynd sem sumar Íslandsmyndir drógu upp af þjóðinni,⁸ en hafði greinilega ekki erindi sem erfiði þar sem fallegar myndir Burkerts sýna Íslendinga sem næsta framandi þjóð fjarri nútímanum. Titlarnir *Sommer auf Island* (*Sumar á Íslandi*, 1935) og *Unheimliche Erde* (*Ógnvekjandi jörð*, 1935) eru lýsandi fyrir bæði nálgun og efni myndanna þar sem gestsauga sýndi landann mikið til fastan í viðjum fortíðar og vafði um hann rómantíska náttúrusýn. Með tilkomu sjálfstæðisins árið 1944 má þó segja að Íslendingar hafi jafnframt náð yfirráðum yfir eigin þjóðarímynd á hvíta tjaldinu. Þótt Bandaríkjamenn, ekki síst Samuel Kadorian, hafi tekið upp umtalsvert af myndefni á hernámsárunum batt stríðið mikið til enda á hefðbundnar heimsóknir evrópskra kvikmyndagerðarmanna, auk þess sem sjálfstæðið virðist hafa blásið heimamönnum baráttuanda í brjóst. Loftur gerði nú Íslandsmynd í lit, sem hann nefndi einfaldlega *Ísland* (1947), en er mikið til endurgerð á fyrri myndinni. Nýstárlegri voru kvikmyndir Óskars Gíslasonar *Reykjavík*

ures: A Meeting Place of Cinema and Nation“, *Studia Humanistyczne* 10/2011, bls. 169–183, og um kvikmyndagerð Lofta má lesa sérstaklega í grein Erlends Sveinssonar „Frekar bogna en brotna: Um frumkvöðul í íslenskri kvikmyndagerð“, *Enginn getur lifað án lofts: Loftur Guðmundsson konunglegur hirðljósmyndari og kvikmynda-gerðarmaður í Reykjavík*, ritstj. Inga Lára Baldvinsdóttir, Reykjavík: Þjóðminjasafn Íslands, 2002, bls. 19–62. Sjá einnig um sögu Íslandsmynda í bók Írisar Ellenberger *Íslandskvikmyndir 1916–1966: Ímyndir, sjálfmynd og vald*, Reykjavík: Sagnfræðistofnun Háskóla Íslands, 2007. Íslandsmyndir (sem og hversdagsmyndir) tilheyra ljóslega sviði heimildarmynda en rétt er að hafa í huga að á ensku var hugtakið „documentary“ fyrst notað árið 1926 af John Grierson, „Flaherty’s Poetic *Moana*“, *The Documentary Tradition*, ritstj. Lewis Jacobs, New York: W. W. Norton, 1979, bls. 25–27. Og ef marka má gagnagrunninn *Timarit.is* er íslenska orðið fyrst notað á prenti í *Vísi* 17. október árið 1952, „Stóðrekstur og fjárflutningar í flugvél þekkjast aðeins hér. Þótt ekki væri annað myndi Íslandskvikmyndin vekja athygli“, bls. 8, sótt 21. ágúst 2019 af http://timarit.is/view_page_init.jsp?issId=82189&pageId=-1175431&lang=is&q=heimildarmynd. Saga hugtaksins hérlendis þarfnast þó ljóslega ítarlegri rannsóknar.

⁸ Erlendur Sveinsson, „Landsýn-heimssýn: Kynningarmáttur kvikmyndarinnar á fjórða áratugnum“, *Heimur kvikmyndanna*, ritstj. Guðni Elísson, Reykjavík: Forlagið og art.is, 1999, bls. 853.

vorra daga, frumsýnd í tveimur hlutum 1947 og 1948, og *Björgunarafrekið við Látrabjarg* (1949). Þá myndaði Ósvaldur Knudsen *Eld í Heklu* árið 1947, auk þess sem fjöldi annarra mynda var tekinn á fimmta áratugnum. Fljótlega sneru þó bæði Loftur og Óskar sér að gerð leikinna kvikmynda, og halda mætti því fram að frásagnarmyndin hafi verið ráðandi allar götur síðan. Því fer þó fjarri að heimildarmyndagerð hafi lagst af en merkjum hennar héldu á lofti meðal annarra Ósvaldur (ekki síst upptökur hans af Surtsey), Ásgeir Long og síðar Reynir Oddsson.

Leiknar frásagnarmyndir

Ekki verður komist hjá því að ræða myndirnar *Berg-Ejvind och hans bustru* (Viktor Sjöström, *Útlaginn og kona hans*, 1917), *Borgslægtens historie* (Gunnar Sommerfeldt, *Saga Borgarættarinnar*, 1919) og *Höddu Pöddu* (Guðmundur Kamban, 1924) þótt langsótt sé að telja þær til íslenskra kvikmynda. *Berg-Ejvind och hans bustru* er líklega helsta tilkall Íslands til hlutdeildar í úrvalssögu kvikmyndamiðilsins, enda hyllt í nánast öllum yfirlitsritum um kvikmynda-listina, og leikstjórinn Viktor Sjöström jafnan talinn meðal þeirra fyrstu sem nýttu af listfengi óspillta náttúru við gerð leikinna frásagnarmynda. En þótt um sé að ræða aðlögun á leikverki Jóhanns Sigurjónssonar er myndin sænsk framleiðsla sem tekin var upp í Norður-Svíþjóð. Aðlögunin á skáld-sögu Gunnars Gunnarssonar *Borgslægtens historie* var vissulega tekin upp hérlandis en hún var gerð af framleiðsluteymi danska fyrirtækisins Nordisk Film Kompagni með mestmegnis dönskum leikurum. Og þótt *Hadda Padda* sé fyrsta leikna kvikmyndin í fullri lengd sem Íslendingur leikstýrir, og Guðmundur Kamban hafi jafnframt gert hana eftir eigin leikriti, var um að ræða danska framleiðslu, þar sem útisenur teknar á Íslandi voru klipptar saman við innisenur myndaðar í Kaupmannahöfn.⁹ Þótt allar myndirnar þrjár eigi það sameiginlegt að vera gerðar eftir bókmenntaverkum eftir Íslendinga og fjalli um Ísland var þeim öðru fremur ætlað að höfða til erlendra áhorfenda rétt eins verkin sem þau voru byggð á (rituð á dönsku *nota bene*) og ber birt-ingarmynd þjóðarinnar þess skýr merki. Íslensku persónurnar birtast ekki

⁹ Það getur verið vandasamt að greina þjóðerni kvikmynda, og ekki síst þegar um nýlendur er að ræða. Ég held mig hér við hefðbundna aðgreiningu á Íslendingum og Dönum, en horfi í því sambandi ekki til þjóðernis leikstjórans heldur framleiðslu-lands myndarinnar. Þannig eru að mínu mati kvikmyndir Danans Bíópetersens íslenskar þar sem þær voru gerðar hérlandis fyrir íslenska áhorfendur, en *Hadda Padda* dönsk þar sem hún var framleidd af dönsku fyrirtæki fyrir erlenda áhorfendur jafnvel þótt henni hafi verið leikstýrt af Íslendingi og eftir leikverki hans.

aðeins sem sterkar tilfinningaverur sakir nálægðar við óhamin náttúruöfl heldur eru þær leynt og ljóst útskýrðar sem slíkar fyrir áhorfendum. Kvikmyndirnar eru því þverþjóðlegar í þeim skilningi að sú ímynd sem dregin er upp af íslenskri þjóð er fyrst og fremst ætluð öðrum þjóðum.¹⁰ Umleitanir Halldórs Laxness í Hollywood nokkrum árum síðar eru af sama toga, þar sem hann setur saman nokkurs konar drög að handriti (e. *treatment*) fremur en eiginlegt handrit, sem hann kallaði sjálfur „nokkrar útlínur“. Frásagnarlýsing þeirra er ansi hrá þótt vissulega megi greina í þeim einhverja vísa að skáldsögunni *Sölku Völku*.¹¹

Það var Loftur Guðmundsson sem gerði fyrstu eiginlegu íslensku frásagnarmyndina, stuttmynd innblásna af Charlie Chaplin sem hét *Ævintýri Jóns og Gvendar* (1923), og hefur varðveist af henni hér um bil tveggja mínútna bútur, þar sem sjá má Tryggva Magnússon líkja eftir flækingi Chaplins. Aldarfjórðungi síðar leikstýrði Loftur svo fyrstu íslensku leiknu myndinni í fullri lengd *Milli fjalls og fjöru* (1949) og ekki löngu síðar *Niðurstetningnum* (1952). Þá vöktu myndir Óskars Gíslasonar *Síðasti berinn í dalnum* (1950) og *Reykjavíkurævintýri Bakkabræðra* (1951) ekki minni áhuga hjá landsmönnum. Ólíkt heimildarmyndum fimmta áratugarins horfðu allar þessar myndir til fortíðar og sóttu þjóðarímyndina til sveita landsins. Birtist það skýrast í *Síðasta bænum* þar sem dularfull ógn herjar á hefðbundinn íslenskan bóndabæ, en síst í *Reykjavíkurævintýrinu* þar sem Bakkabræður glíma við nútíma borgarinnar á gamansaman máta. Þá gerðist síðasta mynd þessa annars stutta skeiðs, *Nýtt blutverk* (Óskar Gíslason, 1954), í Reykjavík samtímans, þar sem takast á gömul og ný gildi.¹² Þótt almennt hafi þessar myndir notið mikilla

¹⁰ Sjá umfjöllun um hugtakið þverþjóðleika og þjóðarbíó til að mynda í greinasafninu *Transnational Cinema*, ritstj. Elizabeth Ezra og Terry Rowden, New York og London: Routledge, 2006, og í sérhefti mínu og Úlfhildar Dagsdóttur af *Ritinu* um heimsbíó, 2/2010.

¹¹ Halldór Laxness, „Some Outlines of a Motion Picture from Icelandic Coast-Life“, *Tímarit Máls og menningar* vetur/2004, bls. 11–22. Sjá einnig ítarlega greiningu á þessum aðlögunum og kvikmyndaskrifum Laxness í grein minni „Adapting a Literary Nation: National Identity, Neoromanticism and the Anxiety of Influence“, *Scandinavian Canadian Studies* 1/2010, bls. 12–40, og um væringjana svokölluðu í grein Jóns Yngva Jóhannssonar „Jöklens Storm svalde den kulturtrætte Danmarks Pande‘: Um fyrstu viðtökur dansk-íslenskra bókmennta í Danmörku“, *Skírnir* vor/2001, bls. 33–66. Þá má lesa um dvöl Laxness í Los Angeles í ævisögu Halldórs Guðmundssonar *Halldór Laxness: Ævisaga*, Reykjavík: JPV útgáfa, 2004, bls. 236–242.

¹² Sjá einnig um þetta tímabil í grein Erlends Sveinssonar „Árin tólf fyrir daga Sjónvarps og Kvikmyndasjóðs“, *Heimur kvikmyndanna*, ritstj. Guðni Elísson, Reykjavík: Forlagið og art.is, 1999, bls. 868–873.

vinsælda og áhorfendur ekki látið ýmsar tæknilegar ambögur slá sig út af laginu þarf ekki að koma á óvart að þessi uppgangur í leiknum frásagnar-myndum hafi fljótt runnið sitt skeið. Ljósmyndararnir Óskar og Loftur voru báðir frumherjar í fyllstu merkingu orðsins og réðust í kvikmyndagerð af áhuganum einum saman. Þeir nutu hvorki fjárhagslegs stuðnings né gátu þeir leitað á náðir reyndra eða lærðra kvikmyndagerðarmanna. Ennfremur taldi fjöldi landsmanna um miðbik 20. aldar ekki nema rétt rúmlega 140 þúsund manns,¹³ og engin von var til að dreifa þessum kvikmyndum erlendis. Þó ber að geta þess að undir lok fimmta áratugarins fjölgaði mjög kvik-myndahúsum í höfuðborginni en þá tóku til starfa Trípólí-bíó og Hafnarbíó í bröggum, sem höfðu þjónað sama tilgangi á meðan á hernáminu stóð, og með öllu meiri glæsibrag Stjórnubíó og Austurbæjarbíó.¹⁴

Í ljósi vandkvæða við innlenda kvikmyndagerð leitaði fyrirtækið Edda-film sem stofnað var til árið 1949 hófanna um erlent samstarf, en helsta markmið þess var engu að síður að kvikmynda íslensk bókmenntaverk.¹⁵ Þannig birtist *Salka Valka* (Arne Mattson) í kvikmyndaformi árið 1954, með fallegum útitökum Svens Nykvist af íslenskri náttúru, en fyrst og fremst var um að ræða sænska kvikmynd. Næsta verkefni Edda-film var aðlögun á skáldsögu Indriða Þorsteinssonar, *79 af stöðinni* (Erik Balling, 1962), og var þar á ferðinni kvikmynd sem var í nær öllum skilningi íslensk, þrátt fyrir þátttöku dansks upptökuteymis. Hún var mynduð á íslensku og með íslenskum leikurum. Þótt vel hafi tekist til varð ekki framhald á framleiðslu Edda-film, en áður en yfir lauk aðstoðaði fyrirtækið við gerð dönsku myndarinnar *Den Røde kappe* (*Rauða skikkjan*, 1967).

Í dag er það með nokkrum ólíkindum að hugsa til þess að fimmtán ár hafi liðið þar til næst var frumsýnd leikin íslensk kvikmynd: *Morðsaga* Reynis Oddssonar árið 1977. Það býður þó heim ákveðinni hættu að einblína í þessu sambandi um of á kvikmyndir einar sér því í millitíðinni, nánar tiltekið í september árið 1966, hóf Ríkissjónvarpið útsendingar og varð í framhaldi þungamiðja íslenskrar kvikmyndagerðar í ákveðnum skilningi allt fram að stofnun Kvikmyndasjóðs. Þar var einnig um að ræða stakkaskipti í þeim

¹³ „Lykiltölur mannfjöldans 1703–2014“, *Hagskinna*. Reykjavík: Hagstofa Íslands, 2014, sótt 12. nóvember 2015 af <http://hagstofan.is/Hagtolur/Mannfjoldi/Yfirlit>.

¹⁴ Sjá um sögu kvikmyndasýninga hérlendis í *Ljósín slökkt og filman rúllar: Saga Félags sýningarmanna við kvikmyndabús og þróun kvikmyndasýninga á Íslandi frá 1903 til vorra daga* eftir Björn Inga Hrafnsson, Reykjavík: FÍK, 2003, sótt 22. febrúar 2019 af <http://www2.rafnis.is/fsk/bokin/index.htm>.

¹⁵ Arnaldur Indriðason, „Stofnun og saga kvikmyndafyrirtækisins Edda-film“, *Heimur kvikmyndanna*, ritstj. Guðni Elísson, Reykjavík: Forlagið og art.is, 1999, bls. 886–893.

bókstaflega skilningi að þeir sem unnið höfðu að kvikmyndagerð fyrir daga Ríkissjónvarpsins tóku lítinn þátt í starfi hins nýja miðils.

Þegar á upphafsárum Ríkissjónvarpsins var sýndur á skjánum fjöldi sjónvarpsleikrita sem nutu mikilla vinsælda meðal áhorfenda. Og þótt þau væru til að byrja með mikið til einfaldar upptökur af leikhússviðsetningum þróuðust þau smátt og smátt í átt að uppbyggingu leikinna frásagnarmynda, líkt og birtist til að mynda skýrt í sjónvarpsmyndum Hrafns Gunnlaugssonar.¹⁶ Hrafn var þó fjarri því að vera eini íslenski kvikmyndagerðarmaðurinn sem öðlaðist reynslu við gerð verka fyrir Ríkissjónvarpið.

Samtíminn

Kvikmyndirnar sem ræddar hafa verið fram að þessu tilheyra með einum eða öðrum hætti íslenskri kvikmyndasögu. Þótt sumar hafi einungis verið teknar upp hér á landi og/eða gerðar eftir íslenskum bókmenntaverkum eru aðrar ljóslega íslensk framleiðsla. Það er því fjarri lagi að íslensk kvikmyndagerð hefjist fyrst með tilkomu myndanna sem fylgdu í kjölfar stofnunar Kvikmyndasjóðs árið 1978. Hins vegar veldur tilkoma sjóðsins sögulegum hvörfum enda var það fyrst með stofnun hans að tryggð var regluleg framleiðsla á íslenskum kvikmyndum, jafnvel þótt hann legði á endanum aðeins út fyrir litlum hluta af kostnaði myndanna sem styrktar voru. Það er alls ekki sjálfgefið að kvikmyndir séu framleiddar með reglubundnum hætti í smáríki sem Íslandi og ef sjóðsins nyti ekki við væri alls óvíst um framtíð íslenskrar kvikmyndagerðar.¹⁷

Hvatinn að stofnun Kvikmyndasjóðs var sá sami og bjó að baki stofnun og viðhaldi annarra menningarstofnana líkt og Ríkisútvarpsins (1930), Þjóðleikhússins (1950), Sinfóníuhljómsveitarinnar (1950), Ríkissjónvarpsins auk launasjóða rithöfunda (1975; auk eldri fordæma) og annarra listamanna. Um var að ræða viðleitni til að hlúa að íslenskri menningu; það var talið mikilvægt fyrir sjálfsmynd þjóðarinnar að gerðar væru kvikmyndir á Íslandi, sem fjölluðu um íslenskt samfélag og sögu á íslensku, og af íslenskum kvikmyndagerðarmönnum (sem höfðu lengi barist fyrir því að geta sinnt ástríðu sinni). Kannski þótti þetta sérstaklega knýjandi þegar kom að kvikmyndum í ljósi þess að á sýningartjöldum þessarar kvikmyndaóðu þjóðar, sem sótti

¹⁶ Björn Norðfjörð, *Icelandic Cinema*, bls. 41–45.

¹⁷ Sjá umfjöllun um íslenska kvikmyndagerð í samhengi við fræðilega greiningu á þjóðarbíói og sérstöðu smærri þjóðarbíóa í innleggi mínu fyrir *The Cinema of Small Nations*, „Iceland“, ritstj. Mette Hjort og Duncan Petrie, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007, bls. 43–59.

kvikmyndahús í meira mæli en flestar aðrar,¹⁸ var auðvitað lítið annað að sjá en erlendar myndir, og ekki síst Hollywood-myndir. Beint eða óbeint lá því við að gera ætti þjóðlegar myndir og kvikmyndir vorsins bera þess svo sannarlega merki.

9. áratugurinn: Þjóðleg kvikmyndagerð

Pótt þær séu um margt ólíkar draga lykilmýndir upphafsársins 1980, *Land og synir* (Ágúst Guðmundsson) og *Ódal feðranna* (Hrafn Gunnlaugsson), skýrt fram þessa þjóðlegu nálgun. Báðar voru gerðar á íslensku, alfarið af íslenskum kvikmyndateymum og fjölluðu um séríslenskan veruleika.¹⁹ Samband sveitar og borgar var í brennidepli í báðum myndum, en sú nostalgíska sýn sem einkenndi mynd Ágústar Guðmundssonar var á öndverðum meiddi við biturt uppgjör Hrafn Gunnlaugssonar. Þjóðlega áherslan á níunda áratugnum birtist líka í talsverðum fjölda aðlagana á virtum bókmenntaverkum, en auk *Lands og sona* eru mikilvægar í því sambandi *Punktur punktur komma strik* (Þorsteinn Jónsson, 1981), *Jón Oddur og Jón Bjarni* (Þráinn Bertels-son, 1981), og sérstaklega *Útlaginn* (Ágúst Guðmundsson, 1981), *Atómstöðin* (Þorsteinn Jónsson, 1984) og *Kristnibald undir Jökli* (Guðný Halldórsdóttir, 1988). Þessi áhersla á aðlaganir á bókmenntaverkum reyndist þó ekki lífsseig og það eru fá merki þess að aðlaganir séu algengari í íslenskri kvikmyndagerð en öðrum þjóðarbíóum – vel mætti færa rök fyrir hinu öndverða. Önnur lífsseig goðsögn telur víkinga og Íslendingasögur skipa stóran sess í þjóðarbíói Íslendinga,²⁰ en staðreyndin er sú að *Gisla saga Súrssonar* er ennþá eina Íslendingasagan sem gerð hefur verið eftir leikin kvikmynd. Því er þó ekki að neita að þrileikur Hrafn, *Hrafninn flýgur* (1984), *Í skugga brafnsins* (1987) og *Hvítu víkingurinn* (1991), gefur áratugnum nokkuð „víkingalegt“ yfirbragð þótt fyrirmyndir hans væru ekki síður sóttar út fyrir landsteinana en til Íslendingasagnanna.²¹

¹⁸ Sjá samanburð á aðsókn í kvikmyndahús eftir þjóðlöndum hjá Charles Ackland, *Screen Traffic: Movies, Multiplexes and Global Culture*, Durham: Duke University Press, 1998, bls. 253–255.

¹⁹ Þriðja myndin, *Veidiferðin* (Andrés Indriðason), sem frumsýnd var árið 1980 var að sama skapi íslensk en að öðru leyti annars konar mynd. Þar er um að ræða barna- og fjölskyldumynd, og þótt slíkar myndir hafi aldrei orðið ráðandi þáttur í íslenskri kvikmyndagerð, hafa þær verið gerðar nokkuð reglulega, og full ástæða til að rekja sögu þeirra sérstaklega (þótt ekki sé svigrúm til þess hér).

²⁰ Sjá til að mynda Gunnar Iverson, Astrid Soderbergh Widding og Tytti Soila, *Nordic National Cinemas*, London og New York: Routledge, 1998, bls. 95.

²¹ Björn Sørenssen, „Hrafn Gunnlaugsson – The Viking Who Came in from the

Hvað varðar tæknilega útfærslu skildu himinn og haf að myndir þeirra Lofts og Óskars og kvikmyndavorsins, en þær voru engu að síður fagurfræðilega séð almennt látlausar. Frásögnin var í brennidepli og kvikmynda-gerðarmenn gerðu sér far um að miðla henni með sem skýrustum hætti til áhorfenda. Gamanmyndir – sem ósjaldan eru taldar öðrum myndum staðbundnari – voru einkar áberandi og mætti í því sambandi nefna *Með allt á breinu* (Ágúst Guðmundsson, 1982), *Stellu í orlofi* (Þórhildur Þorleifsdóttir, 1986) og *Lífs-þrileik* Práins Bertelssonar (1983 – 1985). Þá er vert að geta þess hversu áberandi kvenleikstjórar eru á þessum fyrsta áratugi eiginlegrar íslenskrar kvikmynda-gerðar en Guðný Halldórsdóttir, Kristín Jóhannesdóttir, Kristín Pálsdóttir, Róska og Þórhildur Þorleifsdóttir þreyttu allar frumraun sína á honum. Því miður hefur hlutur kvenna orðið æ rýrari allar götur síðan og hefur það ljóslega komið niður á fjölbreytileika íslenskra kvikmynda, sem eru æði karlmiðaðar. Kvenleikstjórar er ekki aðeins líklegri til að segja sögur af konum heldur eru það þeir sem helst beygja frá hefðbundnum viðmiðum við gerð kvikmynda á níunda áratugnum, samanber myndirnar *Sóley* (Róska/Manrico Pabolettoni, 1982), *Á hjara veraldar* (Kristín Jóhannesdóttir, 1983) og að einhverju leyti *Kristnihald undir Jökli*. Heimildarmyndir urðu hins vegar útundan hjá Kvikmyndasjóði í öllu umstanginu í kringum hinar langþráðu leiknu frásagnarmyndir, en engu að síður hófu á áratugnum Erlendur Sveinsson og Sig. Sverrir Pálsson víðtæka umfjöllun sína um íslenskan sjávarútveg með *Lífið er saltfiskur* (1986) og *Silfri hafsins* (1987) sem nær ákveðnu hámarki með kvikmynd Erlends um *Verstöðina Ísland* (1991). Þá vöktu mikla athygli myndir Friðriks Þórs Friðrikssonar, *Rokk í Reykjavík* (1982) og *Kúrekar norðursins* (1984), en hann átti eftir að verða mikilvægasti kvikmynda-gerðarmaður landsins á tíunda áratugnum.

Í upphafi áratugarins nutu íslensku myndirnar óheyrilegra vinsælda og sá næstum helmingur þjóðarinnar *Land og syni*, *Ódal feðranna* og *Með allt á breinu* í kvikmyndahúsum.²² Þegar nýjabrumið fór af frumsýningu íslenskra mynda tók aðsókn hinsvegar að dvína og einstaka myndir hlutu mjög dræma aðsókn. Þar sem kvikmynda-gerðarmenn þurftu að fjármagna myndir sínar

Cold?“, *Transnational Cinema in a Global North: Nordic Cinema in Transition*, ritstj. Andrew Nestingen and Trevor G. Elkington, Detroit: Wayne State University Press, 2005, bls. 341–356.

²² Hafa ber í huga að fjöldi kvikmyndagesta var ekki talinn með jafn kerfisbundnum hætti á níunda áratugnum og tilfellið er í dag, en færð hafa verið góð rök fyrir því að um 120 þúsund hafi séð *Með allt á breinu* sem löngum hefur verið talin vinsælust allra íslenskra kvikmynda. Sjá til að mynda Helgi Snær Sigurðsson, „Nær helmingur þjóðarinnar í bíó“, *Morgunblaðið*, 9. september 2008, bls. 40.

að mestu leyti sjálfir þrátt fyrir tilkomu Kvikmyndasjóðs var áhættan oftast nær á þeirra eigin herðum. Þannig að ef kvikmynd gekk illa í miðasölu sátu kvikmyndagerðarmenn sjálfir uppi með tapið og áttu óhægt um vik með frekari fjármögnun. Það blés því ekki byrlega fyrir íslenskri kvikmyndagerð í lok níunda áratugarins.

Loks ber að geta þess að á miðju kvikmyndavorinu áttu sér stað stórkostlegar breytingar á sýningarhaldi kvikmynda, þar sem með tilkomu Regnbogans árið 1977 byrjuðu fjölsalabíó smátt og smátt að taka yfir markaðinn, auk þess sem eldri einsala kvikmyndahús bættu við smærri sölum. Með opnun Bíóhallarinnar í Mjóddinni árið 1982 tók sýningarhald samfara að færast úr miðbænum yfir í úthverfin, og nú er svo komið að fyrsta fjölsalabíóið, nú undir nafninu Bíó Paradís, er eina kvikmyndahúsið sem eftir lifir í miðbænum. Það er áhugavert að þessi ameríkuvæðing á sýningarhaldi skuli eiga sér stað í miðju hins mjög svo þjóðlega kvikmyndavors þótt þarna hafi sýningarhald einfaldlega fylgt breyttum alþjóðlegum áherslum.

10. áratugurinn: Þverþjóðleg kvikmyndagerð

Það var tilkoma erlendra kvikmyndasjóða, einkum Eurimages sjóðs Evrópuráðsins, Norræna kvikmynda- og sjónvarpssjóðsins auk MEDIA áætlunar Evrópusambandsins, sem kom íslenskri kvikmyndagerð til bjargar. Á meðan þorri mynda níunda áratugarins hafði að fullu verið fjármagnaður héraendis heyrði það til undantekninga á þeim tíunda ef fjármagn íslenskrar myndar var ekki að stórum hlut sótt til alþjóðlegra sjóða og erlendra samframleiðenda. Kvikmyndasjóður gegndi þó ennþá lykilllutverki því án vilyrðis frá sjóðnum var ekki hægt að leita frekari styrkja. Þetta breytta fjármálaumhverfi íslenskra kvikmynda átti eftir að gerbreyta íslenskri kvikmyndagerð.

Á níunda áratugnum höfðu öll viðmið verið þjóðleg: staðbundnum sögum (margar sóttar í bókmenntaverk), oft með áherslu á sveitina, var miðlað til íslenskra áhorfenda. Hin dæmigerða mynd tíunda áratugarins gerðist hins vegar oft jafnt erlendis sem héraendis, tók mið af fagurfræði evrópsku listamyndarinnar og var ekki síður gerð með erlenda áhorfendum og sýningar á alþjóðlegum kvikmyndahátíðum að leiðarljósi. Þótt greina megi vísi að þessum alþjóðlegu áherslum í víkingaþrileik Hrafns Gunnlaugssonar, var þar fyrst og fremst um að ræða tveggja þjóða samstarf Íslendinga og Svía, og að frátöldu *Ryði* (1990) voru kvikmyndir Lárusar Ýmis Óskarssonar sænskar að öllu leyti. Það er kvikmynd Friðriks Þór Friðrikssonar *Börn náttúrunnar* (1991) sem innleiðir þessi umskipti umfram aðrar myndir. Fagurfræðilega

séð var hún evrópsk ekki síður en íslensk (Bruno Ganz birtist *nota bene* sem engillinn úr kvikmynd Wim Wenders *Himmel über Berlin* (1987)), og naut myndin mikillar hylli á kvikmyndahátíðum auk þess sem hún hlaut tilnefningu til Óskarsverðlauna fyrir bestu erlendu kvikmyndina. Alþjóðlegu viðmiðin eru svo enn skýrari í næstu mynd Friðriks Þórs *Bíóðögum* (1994) og ná ákveðnu hámarki með *Cold Fever (Á köldum klaka, 1995)*, sem fjallar um japanska og bandaríska ferðamenn á Íslandi og er nær alfarið á ensku.²³ Þessi alþjóðlegu umskipti eru þó fjarri því að vera bundin við Friðrik Þór: Hilmar Oddson yfirgaf afskekktan íslenskan fjörð í *Eins og skepnan deyr* (1986) fyrir Þýskaland nasismans í *Tári úr steini* (1995), Guðný Halldórsdóttir hélt af Snæfellsnesi *Kristnihaldsins* í kórferðalag með Hvergerðinga til Þýskalands í *Karлакórnum Heklu* (1992) og Frakkar sækja Kristínu Jóhannesdóttur heim í kvikmynd hennar *Svo á jörðu sem á himni* (1992) og Gísli Snæ Erlingsson í *Stuttum Frakka* (1993).

Þannig birtist hin alþjóðlega fjármögnun íslenskra kvikmynda í þverþjóðlegum áherslum – sem ganga þvert á þjóðir í stað þess að tilheyra stakri þjóð – hvað varðar bæði fagurfræði og efnivið. Í sumum tilfellum tókst þessi bræðingur vel upp en í öðrum var fyrst og fremst um að ræða stírdá frásagnarungjörð sem var ætlað að uppfylla kvaðir um samframleiðslu. Er fram liðu stundir tók að losna um slíkar kvaðir – ekki síst sakir gagnrýni á tækifærissinnaðar og innihaldsrýrar samstarfsmyndir í álfunni sem farið var að kalla Evrubúðinga (e. *europudding*) – auk þess sem íslenskir kvikmyndagerðarmenn fundu leiðir til að dylja hið erlenda framlag. Í *Ungrfrúnni góðu og húsinu* (1999) myndaði til dæmis sænski tókumaðurinn Per Källberg innisenur í Svíþjóð jafnvel þótt þær gerðust í íslenskum söguheimi. Og í *Mávablátri* (Ágúst Guðmundsson, 2001) ljáir Magnús Ragnarsson þýska leikaranum Heino Ferch rödd sína. Þá tók Friðrik Þór sjálfur skyndilega u-beygu í sínum næstu tveimur myndum, sem báðar voru gerðar eftir vinsælum íslenskum samtímaskáldsögum, *Djöflaeyjunni* (1996) og *Englum alheimisins* (2000), og nutu þær svo mikilla vinsælda hérlendis að rifja þurfti upp áhorfstölur frá upphafi kvikmyndavorsins til samanburðar.²⁴ Vinsældir

²³ Björn Norðfjörð, „Excuse me. Do you speak English?‘: Höfundarverk Friðriks Þórs Friðrikssonar og alþjóða-slagsíðan í íslenskrí kvikmyndasögu“, *Kúreki norðursins: Kvikmyndaskáldið Friðrik Þór Friðriksson*, ritstj. Guðni Elísson, Reykjavík: Háskólaútgáfan, 2005, bls. 132–159.

²⁴ Sjá ítarlega greiningu á þessum og fleiri íslenskum kvikmyndaaðlögunum í hefti af *Ritinu* sérstaklega tileinkuðu efninu í ritstjórn Guðna Elíssonar og Jón Ólafssonar, 1/2001.

þeirra staðfestu enn fremur að íslenskum áhorfendum líkaði betur við staðbundnar kvikmyndir en þær sem ætlað var að herja á erlend mið.

Tveir óvæntir smellir, nokkuð smærri í sniðum, í upphafi áratugarins innleiddu aðrar nýjungar í íslenska kvikmyndagerð. Og jafnvel þótt þeir leituðu fyrirmynda erlendis – og fremur vestur um haf en austur – þá var útfærslan staðbundin. *Sódoma Reykjavík* (Óskar Jónasson, 1992) og *Veggfóður* (Júlíus Kemp, 1992) miðluðu gamansömum sögum af lífi ungs fólks í Reykjavík með glæpsamlegu ívafi þar sem tónlist spilaði jafnframt stórt hlutverk. Og það eru þessar myndir sem innleiddu tilfærsluna úr sveit í borg í íslenskri kvikmyndagerð miklu fremur en *101 Reykjavík* (Baltasar Kormákur, 2000) sem kannski sakir titilsins er stundum eignaður heiðurinn.²⁵ Áþekkar áherslur var einnig að finna hjá eina nýja kvenleikstjóra áratugarins, Ásdísi Thoroddsen, í myndinni *Draumadísir* (1996), jafnvel þótt fyrsta mynd hennar *Ingaló* (1992) hefði verið talsvert alvörugefnari.

Fyrsti áratugur nýrrar aldar: Kvikmyndagreinar og Hollywoodvæðing

Ekki var annað að sjá en að íslensk kvikmyndagerð stæði í blóma í upphafi 21. aldarinnar en óvenju margar kvikmyndir voru frumsýndar árið 2000. Atkvæðamest þeirra var *Englar albeimsins* sem hlaut bæði metaðsókn og góðar viðtökur og virtist þannig staðfesta ráðandi stöðu Friðriks Þór Friðrikssonar en breytingar lágu í loftinu. Enda sýndu alls fjórir leikstjórar frumraun sína í kvikmyndahúsum um aldamótaárið og var í öllum tilfellum um að ræða nokkuð grallaralegar Reykjavíkur-myndir ekki ósvipaðar *Sódomu Reykjavík* og *Veggfóðri: Fíaskó* (Ragnar Bragason), *Óskabörn hjóðarinnar* (Jóhann Sigmarsson), *101 Reykjavík* og *Íslenski draumurinn* (Róbert I. Douglas). Þótt að sú síðastnefnda hafi notið mestrar hylli í kvikmyndahúsum voru það Ragnar Bragason og sérstaklega Baltasar Kormákur sem áttu eftir að láta mest að sér kveða er fram liðu stundir af þeim leikstjórum sem þreyttu frumraun sína aldamótaárið.²⁶

²⁵ Ég ræði tilfærsluna úr sveit í borg meðal annars í greinarkorninu „Urban/Wilderness: Reykjavík’s Cinematic City-Country Divide“, *World Film Locations: Reykjavík*, ritstj. Jez Conolly og Caroline Whelan, Bristol: Intellect, 2012, bls. 42–43. Þá hefur Heiða Jóhannsdóttir fjallað um *101 Reykjavík* í greininni „Under the Tourist Gaze: Reykjavík as the City that Never Sleeps“, *The Cultural Reconstruction of Places*, ritstj. Ástráður Eysteinnsson, Reykjavík: Háskólaútgáfan, 2006, bls. 111–121.

²⁶ Björn Þór Vilhjálmsson ræddi þegar ári síðar nýjabrum aldamótaársins í greininni „Sögur úr samtímanum: Íslenskar kvikmyndir á nýrri öld“, *Tímarit um menningu og mannlíf* apríl/2001, bls. 20–25.

Frumherjar kvikmyndavorsins áttu hins vegar í nokkrum erfiðleikum og virtust jafnvel horfa aftur til þess með eftirsjá. Eftir *Mávablátur* leikstýrði Ágúst Guðmundsson framhaldsmynd að *Með allt á breinu, Í takt við tímann* (2004), og Guðný Halldórsdóttir gerði mynd um *Stellu í framboði* (2003). Hrafn Gunnlaugsson sem hlotið hafði stóran skell með *Myrkraböfðingjanum* (1999) stýrði að því er virðist sinni síðustu mynd *Opinberun Hannesar* árið 2003, en hennar er helst minnst fyrir ásanir um spillingu við fjármögnun.²⁷ Mest um vert var þó gjaldþrot framleiðslufyrirtækis Friðriks Þórs, Íslensku kvikmyndasamsteypunnar, sem hafði verið þungamiðja íslenskrar kvikmyndaframleiðslu á tíunda áratugnum. Það var tímanna tákn þegar Friðrik Þór leikstýrði *Niceland* (*Nesland*, 2004) fyrir framleiðslufyrirtækið Zik Zak því jafnvel þótt myndin hafi misheppnast og Friðrik Þór aðeins leikstýrt einni leikinni kvikmynd síðan þá hefur Zik Zak haldið velli og framleitt fjölda kvikmynda. Það má því segja að *Niceland* sé táknræn fyrir tilfærsluna frá leikstjóri miðaðri kvikmyndaframleiðslu til eiginlegra framleiðenda sem sjálfir koma lítið eða alls ekki að leikstjórn verkefna sinna. Í sumum tilfellum eru mörkin þó alls ekki skýr eins og hjá framleiðslufyrirtækinu Sögn/Blue-eyes productions sem hefur einkum framleitt myndir í leikstjórn Baltasars Kormáks en hefur verið að færa út kvíarnar í breyttri mynd sem Rvk. Studios. Þá koma fyrirtækin Pegasus og Saga Film að gerð sjónvarpsþátta og auglýsinga ekki síður en hefðbundinni kvikmyndagerð auk þess sem þau þjónusta erlend framleiðslufyrirtæki. Þegar hér er komið sögu er því um allt annað iðnaðarumhverfi að ræða en í upphafi níunda áratugarins.

Ekki er ólíklegt að þetta breytta umhverfi kvikmyndaiðnaðarins – sem einkennist meðal annars af valdatilfærslu frá leikstjórum til framleiðslufyrirtækja – hafi átt umtalsverðan þátt í breyttum áherslum í íslenskri kvikmyndagerð er líða tekur á áratuginn.²⁸ Í sem skemmstu máli viku listræna hátíðarmyndin sem ruddi sér til rúms á tíunda áratugnum tiltölulega hratt fyrir greinamyndum að hætti Hollywood.²⁹ Rétt er þó að hafa í huga að þessi

²⁷ Sjá til að mynda umfjöllun um *Opinberun Hannesar* í úttekt Karls Th. Birgissonar „Menningarbylting Sjálfstæðisflokksins“, *Stundin*, 21. maí 2017, sótt 18. ágúst 2019 af <https://stundin.is/frett/menningarbylting-sjalfstaedisflokksins/>

²⁸ Varast ber þó að leggja öll fyrirtækin að jöfnu hvað þetta varðar og aðstandendur Zik Zak hafa til dæmis lagt sig sérstaklega fram um að hlúa að leikstjórum listrænna hátíðarmynda á borð við Dag Kára og Rúnar Rúnarsson.

²⁹ Það er lítil hefð hérlendis fyrir hugtakinu greinamynd en með því er átt við kvikmynd sem tilheyrir ákveðinni (kvikmynda)grein (rétt eins og bókmennta- eða íþróttagrein) eða það sem er á bæði frönsku og ensku nefnt „genre“. Stundum er á íslensku rætt um formúlumyndir en orðið hefur á sér helst til neikvætt yfirbragð auk þess sem formúla er afmarkaðra hugtak en grein. Sjá um kvikmyndagreinar og

umskipti sem kenna má við nýfrjálshyggju eru alls ekki bundin við íslenskt þjóðarbíó því þau fylgja mikið til í kjölfar breytinga sem þegar höfðu átt sér stað annars staðar á Norðurlöndunum og víðar í Evrópu.³⁰ Því má segja að íslensk kvikmyndagerð mótist enn af straumum og stefnum í evrópskri kvikmyndagerð jafnvel þótt uppruna viðmiðanna megi mestmegnis rekja til Hollywood.

Dagur Kári er í raun eini leikstjórinn sem heyr frumraun sína á áratugnum sem vinnur klárlega í anda listrænu myndarinnar, en mynd hans *Nói albínói* (2003) naut mikillar velgengni á kvikmyndahátíðum.³¹ Á meðan hann hefur haldið nokkurri tryggð við formið í *Vöksne mennesker* (*Fullorðin fólk*, 2005) og *The Good Heart* (*Góðhjarta*, 2009) hafa aðrir leikstjórar snúið við því baki. Eftir tvíleikinn *Börn* (2006) og *Foreldra* (2007) sneri Ragnar Bragason sér að sjónvarpi og leikstýrði *Vakta*-þáttunum (2007 – 2009) vinsælu sem voru kórónaðir með stórmellinum *Bjarnfredarsyni* (2009). Eftir *101 Reykjavík* og *Hafið* (2002) gerði Baltasar glæpamyndirnar *A Little Trip to Heaven* (*Skroppið til himna*, 2005) og *Mýrina* (2006), og með vinsældum þeirrar síðarnefndu bæði heima og heiman leysti hann Friðrik Þór af hólmi sem helsta kvikmyndagerðarmann þjóðarinnar, þótt ekki gerðist hann jafn umsvifamikill í framleiðslu mynda og forverinn.

Þetta var svo sem ekki í fyrsta skipti sem íslenskir leikstjórar gerðu glæpamyndir eða hvað þá gamanmyndir en greinamyndirnar sem lögðu undir sig íslenska kvikmyndagerð er á leið áratuginn líktu nú hvað efni, form og fagurfræði varðar í hvívetna eftir Hollywood-fyrirmyndum sínum. Þótt glæpamyndirnar væru mest áberandi, samanber *Kalda slóð* (Björn Br. Björnsson, 2006), *Reykjavík-Rotterdam* (Óskar Jónasson, 2008), *Stóra planið* (Ólafur Jóhannesson, 2008) auk fjölda sjónvarpssería, mætti einnig tína til fantasíuna *Astrópiu* (Gunnar B. Guðmundsson, 2007), hryllingsmyndina *Reykjavík Whale Watching Massacre* (Júlíus Kemp, *Hvalaskoðunarblóðbaðið í Reykjavík*, 2009) auk barnamyndarinnar *Algjör Sveppi og leitin að Villa* (Bragi Þór Hinriksson, 2009).

Heimildarmyndin varð aftur gjaldgeng hjá Kvikmyndasjóði á áratugnum og fljótt skapaði fjöldi mynda umræðu í samfélaginu og naut jafnvel vin-

raunar listrænu kvikmyndina sömuleiðis í safnritinu *Kvikmyndagreinar*, ritstj. Guðni Elísson, Reykjavík: Háskólaútgáfan, 2006.

³⁰ Andrew Nestingen, *Crime and Fantasy in Scandinavia: Fiction, Film and Social Change*, Seattle: University of Washington Press, 2008, bls. 67–71.

³¹ Björn Norðfjörð, *Dagur Kári's Noi the Albino*, Seattle: University of Washington Press, 2010.

sælda í kvikmyndahúsum. Mætti í því sambandi nefna *Lalla Johns* (Þorfinnur Guðnason, 2001), *Í skóm drekans* (Hrönn Sveinsdóttir og Árni Sveinsson, 2002), *Hlemm* (Ólafur Sveinsson, 2002) og *Blindsker* (Ólafur Jóhannesson, 2004). Annars voru helstu viðfangsefni heimildarmynda áratugarins framan af tónlist, þjóðþekktir einstaklingar eða utangarðsmenn, mannlífið á afmörkuðum stað, og fjölmening eða breytt ásýnd íslensks samfélags – ekki síst í kvikmyndum Ólafs Jóhannessonar.³² Efnahagshrun, eldgos í Eyjafjallajökli og auknar áhyggjur af náttúru landsins sakir stóriðju og loftslagsbreytinga umbyltu íslenskum heimildarmyndum undir lok áratugarins og mátti jafnframt greina að myndirnar voru ekki síður gerðar með erlenda áhorfendur að leiðarljósi, og eiga þær hvað það varðar ýmislegt sammerkt með Íslandsmyndum. Mætti tína til sem dæmi *Guð blessi Ísland* (Helgi Felixson, 2009), *Draumalandið* (Þorfinnur Guðnason og Andri Snær Magnason, 2009), *Ösku* (Herbert Sveinbjörnsson, 2013) og *Fjöklaland: Veröld breytinga* (Gunnlaugur Þór Pálsson, 2016). Þá er það til marks um gróskuna í íslenskri heimildarmyndagerð að á heimildarmyndahátíðinni Skjaldborg á Patreksfirði, sem fyrst var haldin árið 2008, er frumsýndur mikill fjöldi mynda árlega þótt ekki séu þær allar í fullri lengd.

Annar áratugurinn: Alþjóðleg kvikmyndagerð

Það eru gömul sannindi og ný að erfitt getur verið að greina helstu útlínur samtímans. Líklegt verður þó að telja að annars áratugarins verði ekki síst minnst fyrir mikla ásókn kvikmyndaframleiðenda frá Hollywood og víðar úr heiminum í að taka upp lengri eða styttri hluta mynda sinna hérlendis. Slíkar upptökur eiga sér vissulega þónokkra forsögu, samanber James Bond myndirnar *A View to a Kill* (John Glen, 1985) og *Die Another Day* (Lee Tamahori, 2002), og þótt fjöldi þeirra hafi farið stigvaxandi alla 21. öldina á fjöldi slíkra verkefna í upphafi annars áratugarins sér engin fordæmi. Sumarið 2012 voru kvikmyndateymi við tökur fyrir meðal annars Hollywood-myndirnar *Noah* (Darren Aronofsky, 2014), *Oblivion* (Joseph Kosinski, 2013), *Thor: The Dark World* (Alan Taylor, 2013) og *The Secret Life of Walter Mitty* (Ben Stiller, 2013), og jafnvel þótt sú síðastnefnda gerist einnig að hluta á Íslandi geta þessar kvikmyndir ekki talist íslenskar í hefðbundnum skilningi. Þær eru vissulega hluti af íslenskum kvikmyndaíðnaði en þær tilheyra heimi Hollywood sem umbreytir íslensku landslagi í dramatíska umgjörð frásagna sem

³² Björn Norðfjörð, „Einsleit endurreisn: Íslenskar heimildamyndir á nýrri öld“, *Saga* 2/2008, bls. 114–149.

sjaldnast hafa neitt með Ísland að gera.³³ Þessi stórkostlegu umskipti birtust með skýrum hætti á forsíðu sunnudagsblaðs *Morgunblaðsins* undir lok árs 2012 þar sem undir flennistórri fyrirsögn „Bíólandið“ hafði verið sett saman kort af Íslandi sem samanstóð af frægum leikstjórum og kvikmyndastjörnum sem sótt höfðu heim landið. Ekki er einn einasta Íslending að finna á landinu né heldur íslenska kvikmynd á kortinu inni í blaðinu sem sýnir helstu töku-staði Hollywood-myndanna.³⁴

Það má velta því fyrir sér hvort þessi Hollywood-væðing leiði eðlilega af breyttum skilningi á eðli og mikilvægi íslenskrar kvikmyndagerðar. Líkt og þegar hefur komið fram var Kvikmyndasjóði komið á fót á menningarlegum forsendum; gera átti myndir á íslensku, um íslensk efni (ekki síst bókmenntaaðlaganir), fyrir Íslendinga og af Íslendingum. Með öðrum orðum áttu myndirnar að vera þjóðlegt, menningarlegt og listrænt mótvægi við Hollywood. En smátt og smátt varð Hollywood að hinni eiginlegu fyrirmynd þar sem ekki aðeins voru gerðar myndir í anda bandarískra kvikmyndagreina heldur var áherslan mikið til á skemmtanagildi (fremur en menningarleg og listræn viðmið), arðbærni, sköpun starfa, gjaldeyrstekjur og svo ekki sé minnst á hina lífseigu hugmynd um landkynningargildi íslenskra mynda. Að einhverju leyti fylgir hér íslensk kvikmyndagerð í kjölfar nýfrjálshyggjunnar á Íslandi almennt, en talsmenn kvikmyndaiðnaðarins hafa mikið til fylkt sér að baki henni og leggja í baráttu sinni fyrir auknum ríkisstyrkjum til handa iðnaðinum áherslu á margvíslegan fjárhagslegan ávinning fremur en hin þjóðlegu menningargildi sem þjuggu að baki stofnunar sjóðsins.³⁵ Það sem gerst hefur er að íslensk kvikmyndagerð er ekki lengur skilgreind á menningarlegum forsendum heldur fyrst og fremst iðnaðarlegum, en á forsendum iðnaðar skiptir litlu máli hvort framleiðsluvaran sé íslensk eða bandarísk.

Líkt og nú má vera orðið ljóst leysir nýjabrum hvers áratugar ekki af hólmi eldri viðmið heldur bætist það við flóru kvikmyndagerðar á Íslandi og þá sem ráðandi þáttur fyrst um sinn hið minnsta. Þannig hættu íslenskir kvikmyndagerðarmenn auðvitað ekki að gera eigin myndir þrátt fyrir ásókn

³³ Björn Norðfjörð, „Hollywood Does Iceland“, *Films on Ice: Cinemas of the Arctic*, ritstj. Anna Westerstahl Stenport og Scott MacKenzie, Edinburgh: University of Edinburgh Press, 2015, bls. 176–186.

³⁴ Pétur Blöndal „Bíólandið“, *Morgunblaðið*, 25. nóvember 2012, bls. 48–49.

³⁵ Hér mætti vísa aftur til skýrslu Samtaka kvikmyndagerðarfélaganna sem snýr nær alfarið að margvíslegum fjárhagslegum ávinningi íslenska ríkisins af styrkjum til handa íslenskrri kvikmyndaframleiðslu þótt á einum stað sé vikið stuttlega að menningargildi sem ekki verði metið „til fjár.“ Ólafur Arnarson, Hilmar Sigurðsson og Anna María Sigurjónsdóttir, „Hverjir fjármagna íslensk kvikmyndaverk?“, bls. 6.

Hollywood, og raunar einkennist áratugurinn af meiri fjölbreytni en nokkru sinni í sögu íslenskra kvikmynda. Ber fyrst að nefna áframhaldandi velgengni glæpamyndarinnar, líkt og *Borgríki* (Ólafur Jóhannesson, 2011), *Svartur á leik* (Óskar Axelsson, 2012) og *Eiðurinn* (Baltasar Kormákur, 2016) eru til vitnis um auk sjónvarpsaða á borð við *Óferð* (ýmsir, 2015-) og *Stellu Blómkvist* (Óskar Axelsson, 2017-).³⁶ Á meðan Ólafur Jóhannesson og Óskar Axelsson sóttu mjög í brunn erlendra glæpamyndahefða gerði Baltasar gott betur með því að leikstýra bókstaflega tveimur glæpamyndum í Hollywood, *Contraband* (2010), sem var endurgerð á *Reykjavík Rotterdam*, og *2 Guns* (2012), við ágætar viðtökur vestra.³⁷ Auk glæpamynda gerði Baltasar hrakfaramyndir að sínu höfundarverki bæði heima og ytra, samanber *Djúpið* (2012), *Everest* (2015) og *Adrift* (2018). Annars konar greinamyndir að hætti Hollywood hafa einnig litið dagsins ljós: hryllingsmyndirnar *Frost* (Reynir Lyngdal, 2012), *Rökkur* (Erlingur Óttar Thoroddsen, 2017) og *Ég man þig* (Óskar Axelsson, 2017) og teiknimyndirnar *Hetjur Valhallar: Þór* (Óskar Jónasson, Toby Genkel og Gunnar Karlsson, 2011) og *Lói: Þú flýgur aldrei einn* (Árni Ólafur Ásgeirsson, 2018). Auk dramatískra mynda Baldvins Zophoníassonar *Vonarstræti* (2014) og *Lof mér að falla* (2018) koma vinsælustu myndir áratugarins úr hópa þessara greinamynda: *Svartur á leik*, *Djúpið*, *Eiðurinn*, *Ég man þig* auk fjögurra mynda um *Algjöran Sveppa* (2010-14) eftir Braga Þór Hinriksson sem einnig leikstýrði barnamyndinni vinsælu *Víti í Vestmannaeyjum* (2018).³⁸

Líkt og greina má af leikstjórum umræddra mynda áttu sér stað skörp kynslóðaskipti á áratugnum en einu myndir leikstjóra sem gert höfðu mynd á

³⁶ Uppgang íslensku glæpamyndarinnar hef ég tekið til umfjöllunar meðal annars í greininni „A Typical Icelandic Murder?’ The ‘Criminal’ Adaptation of *Jar City*“, *Journal of Scandinavian Cinema* 1/2011, bls. 37–49, og bókakaflanum „Crime up North“, *Nordic Genre Film*, ritstj. Pietari Kååpå og Tommy Gustafsson, Edinburgh: University of Edinburgh Press, 2015, bls. 61–75.

³⁷ Í greininni „The Transnational Remake: Crossing borders with *Contraband*“ bendi ég á að það sé ákveðin einföldun að skilgreina *Contraband* sem endurgerð á *Reykjavík Rotterdam* þar sem íslenska myndin sjálf er endurvinnsla á kunnuglegum bandarískum hefðum og viðmiðum. *Journal of Scandinavian Cinema* 2/2014, bls. 93–97.

³⁸ Samtök myndrétthafa á Íslandi geyma upplýsingar um aðsókn á einstaka íslenskar myndir, auk þess sem Hagstofan tekur saman árlega upplýsingar um kvikmyndaáhorf hérlendis. Ásgrímur Sverrisson hefur með aðstoð þessara upplýsinga bent á að þrátt fyrir nokkrar sveiflur megi greina almennt aukna aðsókn undanfarin ár samfara auknum fjölda frumsýndra mynda. „Íslenskum bíómyndum fylgjar og aðsókn eykst“, *Klapptré*, 13. janúar 2019, sótt 30. apríl 2019 af <https://klapptre.is/2019/01/13/greining-islenskum-biomyndum-fjolgjar-og-adsokn-eykst/>. Sjá enn fremur reglubundna umfjöllun Ásgríms um aðsóknartölur á vefsíðunni klapptre.is.

20. öldinni voru *Mamma Gógó* (2010) Friðriks Þórs Friðrikssonar sem frumsýnd var á fyrsta degi nýja áratugarins *nota bene* og draugaærslingur Ágústs Guðmundssonar *Ófeigur gengur aftur* (2013) sem átti satt best að segja lítið skylt við brautryðendaverk hans í upphafi kvikmyndavorsins. Og þrátt fyrir stóran hlut reynsluboltans Baltasars einkennist áratugurinn mjög af innkomu nýrra leikstjóra á sviðið. Baldvin Zophoníasson, Benedikt Erlingsson, Bjarni Haukur Þórsson, Grímur Hákonarson, Guðmundur Arnar Guðmundsson, Hafsteinn Gunnar Sigurðsson, Jón Atli Jónasson, Marteinn Þórsson, Óskar Axelsson, Reynir Lyngdal, Rúnar Rúnarsson og Þór Ómar Jónsson þreyttu allir frumraun sína snemma á áratugnum. Á meðan þessi langi listi talsvert ólíkra leikstjóra er til vitnis um mikla grósku í íslenskri kvikmyndagerð samtímans er það með miklum ólíkindum að það sé ekki eina einustu konu að finna á honum. Blessunarlega breytist það á síðari hluta áratugarins þegar fjórar konur þreyttu frumraun sína í gerð leikinna kvikmynda. Raunar hafði kona ekki setið í leikstjórastólnum síðan Valdís Óskarsdóttir gerði *Kóngaveg* árið 2010 eða heil sjö ár þegar kvikmynd Guðrúnar Ragnarsdóttur *Sumarbörn* var frumsýnd árið 2017.³⁹ Óhætt er að fullyrða að viðfangsefni og sýn myndarinnar séu allt önnur en hjá karlleikstjórunum sem þreyttu frumraun sína á áratugnum þar sem Guðrún segir sögu ungrar stúlku í vanda og varla karl að finna í myndinni. Ári síðar leit svo dagsins ljós *Svanur* Ásu Helgu Hjörleifs-dóttur og jafnvel þótt hann væri gerður eftir skáldsögu Guðbergs Bergssonar sýnir sú mynd ekki síður hversu takmarkað og karlmiðað sjónarhorn íslenskra mynda hafði orðið með brotthvarfi kvenna úr leikstjórastólnum en *Svanurinn* veitir okkur mjög persónulega sýn stúlku sem nálgast heim hinna fullorðnu óðfluga. Í kvikmyndum Ísoldar Uggadóttur *Andið eðlilega* (2018) og Ásthildar Kjartansdóttur *Tryggð* (2019) eru konur einnig í öllum aðalhlutverkum og sjónarhornið þeirra. Þessi nýja sýn er þó fjarri því að vera bundin við kyn því bæði Ísold og Ásthildur gerðu fjölmenningsarsamfélaginu skil sem íslenskir karlleikstjórar höfðu sýnt lítinn sem engan áhuga. Þá eru aðalpersónurnar í *Andið eðlilega* einnig samkynhneigðar en það á jafnframt við um hryllingsmyndina *Rökkur* og *Hjartastein* Guðmundar Arnars Guðmundssonar, en sú síðarnefnda glímur á einkar áhrifaríkan máta við ungt fólk sem er að uppgötva

³⁹ Svo fyllstu nákvæmni sé gætt er rétt að nefna að Sólveig Anspach leikstýrði *Queen of Montreuil* (*Drottning Montreuil*, 2012), en þar er um franska framleiðslu að ræða, og Eyrún Ósk Jónsdóttir og Helgi Sverrisson leikstýrðu saman barnamyndinni *L7: Hrafnar, Sóleyjar og Myrra* (2011), sem gerð var án stuðnings Kvikmyndasjóðs. Nokkur stór hópur karlleikstjóra hefur einnig gert kvikmyndir þannig á eigin vegum. Lækkandi framleiðslukostnaður með tilkomu stafrænnar upptökutækni hefur eflaust mikið með það að gera, og eru þar glæpamyndir enn og aftur áberandi.

kynhvöt og kynhneigð sína. Þannig hefur sjónarhorn íslenskra kvikmynda hvað varðar kynferði, kynþátt og kynhneigð breyst talsvert á síðustu árum.

Að endingu er vert að geta mikilvægrar nýjungar í íslenskri kvikmyndagerð samtímans. Í stuttu máli má greina í þremur myndum áratugarins að íslensk kvikmyndagerð sé loksins að eignast eigin hefð; að kvikmyndagerðarmenn sækji í og vinni úr eigin sögu fremur en að leita viðmiða alfarið út fyrir landsteinana. Líkt og rætt var hér að framan var Friðrik Þór Friðriksson í fararbroddi þeirra leikstjóra sem leituðu fyrirmynda til evrópsku listamyndarinnar, en í *Mömmu Gógó* fjallar hann um eigin kvikmyndagerð og ekki síst *Börn náttúrunnar*. Slík naflaskoðun leikstjóra segir kannski ekki mikið ein og sér en þegar tveir hæfileikaríkir leikstjórar vinna náið úr sömu kvikmynd með afar ólíkum hætti telst það til tíðinda í íslenskri kvikmyndagerð. Í *Eldfjalli* (Rúnar Rúnarsson, 2011) eru þemu og fagurfræði *Barna náttúrunnar* endurvakin í raunsæisdrama á meðan í *Á annan veg* (Hafsteinn G. Sigurðsson, 2011) er þeim umbreytt á gamansaman hátt.⁴⁰ Myndirnar staðfesta einnig nokkuð sterka stöðu listrænu hátíðarmyndarinnar í íslenskri kvikmyndagerð, þótt hún geti átt erfitt uppdráttar í miðasölu hérlendis. Markverð í þessu samhengi þó er velgengni *Fúsa* (2015) eftir Dag Kára, *Hrúta* (2015) Gríms Hákonarsonar, *Hjartasteins* Guðmundar Arnars, *Undir trénu* (2017) í leikstjórn Hafsteins Gunnars Sigurðssonar auk mynda Benedikts Erlingssonar *Hross í oss* (2013) og *Kona fer í stríð* (2018) á erlendum kvikmyndahátíðum samfara nokkuð góðri aðsókn í íslenskum kvikmyndahúsum.⁴¹ Það er við hæfi að enda þessa yfirferð á orðum sem Benedikt lét falla eftir að mynd hans *Hross í oss* vann til verðlauna á kvikmyndahátíðinni í San Sebastian á Spáni: „Lögmálið er að því meira lókal sem maður er, því meira glóbal. Og það virkar.“⁴² Ekki skal fullyrt að Benedikt hafi hér fundið hina fullkomnu formúlu, en velgengni þessara mynda gefa til kynna að þau átök hins þjóðlega og alþjóðlega sem hafa mótað íslenska kvikmyndagerð á aðra öld geti verið skapandi ekki síður en hamlandi.

⁴⁰ Ég greini þessar myndir og tengsl þeirra við *Börn náttúrunnar* ítarlega í bókarkafli þess „The Emergence of a Tradition in Icelandic Cinema: From *Children of Nature* to *Volcano*“, *A Companion to Nordic Cinema*, ritstj. Mette Hjort og Ursula Lindquist, New York: Wiley-Blackwell, 2016, bls. 529-546.

⁴¹ Eftir langa eyðimerkurgöngu féllu kvikmyndaverðlaun Norðurlandaráðs Íslendingum í skaut þrisvar á fimm árum; Dagur Kári fyrir *Fúsa* á milli beggja mynda Benedikts (til samanburðar hafa Norðmenn einungis unnið verðlaunin einu sinni og Finnar tvisvar). Þá vann *Fúsi* einnig aðalverðlaunin á Tribeca hátíðinni í New York og *Hrútar* Un Certain Regard verðlaunin á kvikmyndahátíðinni í Cannes.

⁴² „Verðlaunin styrkja stöðu Benedikts“, *RÚV*, 29. september 2013, sótt 30. apríl 2019 af <http://www.ruv.is/frett/verdlaunin-styrkja-stodu-benedikts>.

Lokaorð

Af þessari yfirferð um íslenska kvikmyndasögu má vera ljóst að hún hefur verið sveiflukennnd með eindæmum þar sem tekist hafa á þjóðlegar og alþjóðlegar áherslur. Hún á sér eðlilega alþjóðlegar rætur í upphafi tuttugustu aldar þegar hingað koma til lands kvikmyndagerðarmenn til að taka bæði upp efni og sýna, en jafnvel hinar svokölluðu Íslandsmyndir eru ekki síður gerðar af erlendum kvikmyndagerðarmönnum og ætlaðar til sýninga erlendis. Þær eru því dæmi um þverþjóðlega kvikmyndagerð líkt og raunar einnig þær leiknu frásagnarmyndir sem danskir og sænskir kvikmyndagerðarmenn gerðu eftir íslenskum bókmenntaverkum á þöglu árunum. Í framhaldi af stofnun Lýðveldisins tóku Íslendingar hins vegar að gera þjóðlegar heimildarmyndir í miklum mæli og svo í framhaldi leiknar kvikmyndir. Þrátt fyrir einstaka norrænt samvinnuverkefni í millitíðinni eru það þessar þjóðlegu áherslur sem einkenna kvikmyndavorið í upphafi níunda áratugarins. Samfara aukinni erlendra fjármögnun á tíunda áratugnum kemur til sögunnar þverþjóðleg kvikmyndagerð, sem mótast mikið til af viðmiðum evrópsku listamyndarinnar, þar sem hvorki kvikmyndagerðin sjálf né frásagnirnar voru bundnar við Ísland líkt og tilfellið var almennt á níunda áratugnum. Í upphafi 21. aldarinnar má greina ígildi átaka á milli þessara þjóðlegu og þverþjóðlegu áherslna en er á líður áratuginn taka Íslendingar að gera staðbundnar myndir sem fylgja aftur á móti hefðum Hollywood-greina. Þannig eru þær vissulega þverþjóðlegar en með allt öðrum hætti en áður – innlendar í tungumáli og efni en erlendar að formi og uppbyggingu. Segja má svo að skrefið til Hollywood hafi verið stigið til fulls á öðrum áratugnum þegar Ísland varð að allsherjar náttúrulegu kvikmyndaveri fyrir Hollywood og aðra erlenda kvikmyndaframleiðendur.

ÚTDRÁTTUR

Ljós í myrkri: Saga kvikmyndunar á Íslandi

Í greininni er stiklað á stóru í sögu íslenskra kvikmynda allt frá upphafi sýninga í byrjun tuttugustu aldar fram til dagsins í dag. Henni er skipt í tvo hluta og varpar sá fyrri ljósi á kvikmyndagerð fyrir daga Kvikmyndasjóðs, sem árið 1980 innleiddi í fyrsta skipti reglubundna kvikmyndaframleiðslu á Íslandi. Fyrir daga Sjóðsins urðu landsmenn að reiða sig á óeigingjarnt starf og fjárútlát einstakra frumherja, sem höfðu allajafna lítt verið skólaðir í kvikmyndagerð, eða erlenda gesti sem einir síns

liðs eða í samstarfi við heimamenn komu að gerð bæði heimildar- og leikinna frá-sagnarmynda. Þær fáu þöglu myndir sem gerðar voru hérlendis voru einmitt aðlag-anir erlendra kvikmyndagerðarmanna á íslenskum bókmenntaverkum þar sem nátt-úra landsins fékk að njóta sín til hins ítrasta. Fyrsta eiginlega íslenska leikna myndin var ekki gerð fyrr en um miðja öld og þótt hún nyti mikillar hylli meðal áhorfenda, líkt og raunar þær myndir sem fylgdu í kjölfar hennar, var þjóðin einfaldlega of smá til að standa undir kvikmyndarekstri án utanaðkomandi stuðnings.

Tilkoma Kvikmyndasjóðs gjörbreytti kvikmyndalandslaginu hvað þetta varðar og til aðgreiningar er nýja landslagið kennt við samtímamann í seinni hluta greinar-innar—aðgreining í tíma vissulega en ekki síður á innviðum íslenskrar kvikmynda-gerðar. Nutu fyrstu myndir níunda áratugarins og mikilla vinsælda en ört dró úr að-sókn er á leið áratuginn. Aftur kom þá aðstoð erlendis frá og nú í formi evrópskra og norræna styrkja, og fylgdu þeim ekki aðeins þverþjóðlegar áherslur í fjármögnun og framleiðslu heldur einnig formi og efni. Koma þessar hræringar skýrast fram í þeim myndum tíunda áratugarins sem vöktu athygli utan landsteinanna og unnu jafnvel til verðlauna á kvikmyndahátíðum. Á fyrsta áratugi nýrrar aldar tóku banda-rískar greinamyndir (einkum glæpamyndir) hins vegar að velta úr sessi evrópsku há-tíðarmyndinni sem helstu fyrirmynd íslenskra kvikmyndagerðarmanna. Ennfremur gerðu skyndilega farfuglar frá Hollywood sig heimakomna á Íslandi (yfir sumar-mánuðina að hætti annarra farfugla) og tóku upp fallegar landslagsmyndir fyrir sín eigin ævintýr. Með þessum hætti er íslensk kvikmyndagerð ekki lengur einungis þjóðleg eða þverþjóðleg heldur einnig alþjóðleg.

Lykilorð: Þjóðarbió, þöglar kvikmyndir, þverþjóðleiki, kvikmyndagreinar, aðlögun

ABSTRACT

Light in the Dark: A Historical Overview of Filmmaking in Iceland

This essay offers a succinct but comprehensive overview of Icelandic cinema from its early 20th-century emergence to the present day. Split into two parts, the first half focusses on filmmaking in Iceland prior to the founding of the Icelandic Film Fund in 1978, which was to establish a continuous local film production for the first time. Prior to that filmmaking in Iceland boiled down to the occasional efforts of local amateurs, albeit often quite skilled ones, and professional filmmakers visiting from abroad. Indeed, the few silent feature films made in the country all stemmed from foreign filmmakers adapting Icelandic literature and taking advantage of its photogenic landscapes. The first Icelandic feature was not made until 1948 and

although immensely popular, like those that followed in its wake, the national audience was simply too small to sustain filmmaking without financial support.

Although this changed fundamentally with the Icelandic Film Fund, which instigated contemporary Icelandic cinema and the subject of the essay's second half, the Fund's support proved insufficient as the novelty of Icelandic cinema began to wear off at the local box office in the late 1980s. The rescue came from outside sources, in the form of Nordic and European film funds, whose support was to transnationalize Icelandic cinema in terms of not only financing and production but also themes and subject material. These changes are most apparent in Icelandic cinema of the 1990s which also began to garner interest at the international film festival circuit. In the first decade of the twenty first century, however, American genre cinema began to replace the European art film as the typical model for Icelandic filmmakers. Hollywood itself also began to show extensive interest in Icelandic landscapes for its runaway productions, as did many other foreign film crews. In this way Icelandic cinema is increasingly characterized by not only national and transnational elements but also international ones.

Keywords: Silent cinema, national cinema, transnational cinema, genre, adaptation

BJÖRN ÆGIR NORÐFJÖRÐ

Dósent í ensku og kvikmyndafræði

Department of English

St. Olaf College

1520 St. Olaf Ave

Northfield, Minnesota

Bandaríkin

nordfjord@stolaf.edu