

Sebastian Jakub Konefał

"Dźwięki przeszłości" : tradycja i historia w islandzkich dokumentach muzycznych

Panoptikum nr 13 (20), 170-187

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Sebastian Jakub Konefał

(Uniwersytet Gdański)

„Dźwięki przeszłości” – tradycja i historia w islandzkich dokumentach muzycznych

Idealizacja i ideologizacja elementów krajobrazu, za pomocą wpisywania tezy o jego unikalności w struktury dyskursu nacjonalistycznego, oraz zestawianie porządków natury z wizją zagrożenia obcymi wpływami – to strategie retoryczne powracające w historii Islandii w momentach redefiniowania tożsamości narodowej¹. „Ojczyzna sag” była bowiem już w swych początkach krajem kontrolowanym przez zewnętrzne mocarstwa (najpierw przez Norwegię, później zaś przez Danię). Podwaliny retoryki „budowania narodu” odnajdziemy między innymi w zachowanych do dzisiaj pismach islandzkich intelektualistów, nawiązujących w swojej twórczości do tez Johanna Gottfrieda von Herdera i nawołujących do wyswobodzenia ojczyzny spod kurateli duńskiej. XIX-wieczni nacjonaści używali figury tzw. islandzkiej triady narodowej. Jej patriotyczne nacechowanie najpełniej oddają napisane prawie sto lat później wersy z wiersza Snorriego Hjartsona: „ziemia, naród i język, trójca czysta i prawdziwa”². Figury, łączące niezmieniony od czasów wikingów język (którego wciąż żywym w pamięci narodu zabytkiem są sagi) z unikalnym charakterem naturalnego ukształtowania wyspy, powróciły także w przemówieniach polityków 1 kwietnia 1944 roku, kiedy to kraj sag i skaldów zyskał wreszcie status niepodległej republiki³.

¹ Oczywiście strategia ta nie jest niczym wyjątkowym w kulturze europejskiej i była z sukcesem wykorzystywana także w wielu innych krajach, w celu wskrzeszenia lub – odwołując się do głośniejszej koncepcji Ericha Hobsbawna – „wynajdywania tożsamości narodowych” – zob. E. Hobsbawna, T. Ranger, *Tradycja wynaleziona*, tłum. M. Godyń, F. Godyń, Kraków 2008 s. 9-22.

² K. Schram, *Borealism. Folkloristic Perspectives on Transnational Performances and the Exoticism of the North*, Edinburgh 2011 [PhD thesis], s. 104.

³ Więcej na temat związków islandzkiej triady nacjonalistycznej z ideą budowania kinematografii narodowej w: S.J. Konefał, *City, Countryside and Nature as Discursive Devices Used to Strengthen the National Identity in Icelandic Cinematography*, „Studia Humanistyczne AGH” 2014 nr 3.

Wraz ze zwrotem postmodernistycznym figurę powiązanej z historią i tradycją „duszy wyspy” zaczęto także wykorzystywać w przemyśle turystycznym⁴. W wielu islandzkich dziełach z końca XX wieku można odnaleźć struktury łatwo wpisujące się w ramy „spojrzenia turystycznego” (stosownie do pojęcia znanego między innymi z tekstów Johna Urry’ego)⁵. Korzysta z nich nie tylko współczesne kino fabularne, lecz również dokumentalizm. Interesującym studium lokalnych i transnarodowych form prezentowania kultury i historii wydają się zwłaszcza filmy o islandzkiej muzyce popularnej. Są to przede wszystkim przekazy reklamujące twórczość artystów z „krajiny wulkanów” oraz popularyzujące piękno ascetycznych krajobrazów ojczyzny Björk. Odnajdziemy w nich jednak także wymowne przykłady różnych form ukazywania zmian tożsamości nordyckiej oraz ewolucji myślenia o przeszłości i tradycji.

Dokumenty muzyczne – krótka charakterystyka

Dokumenty, starające się oddać klimat występów znanych muzyków i przybliżyć ich poglądy, zaczęto określać w latach sześćdziesiątych XX wieku anglosaskim terminem *rockumentary*⁶. Został on po raz pierwszy użyty w 1969 roku w amerykańskim radiu przez Billa Drake’a, w audycji „Historia Rock’n’Rolla”. W tym samym czasie promowano go także w czasopiśmie „Rolling Stone”⁷. I choć pierwsze produkcje tego typu zaczęły powstawać w USA już w latach pięćdziesiątych XX stulecia (np. *Jazz on a Summer Day* Berta Sterna z 1958 roku), to korzenie rockumentów zwykło się utożsamiać z obrazami orbitującymi wokół idei kina bezpośredniego⁸. Po komercyjnym sukcesie *Woodstock* (1970) przemysł muzyczny zaczął powielać niektóre pomysły z filmu Michaela Wadleigha oraz poprzedzającego go *Monterey Pop* (1968) D.A. Pennebaker’a, bardzo szybko doprowadzając do konwencjonalizacji tej formy kina niefikcjonalnego. Beata Kosińska-Knipper podkreśla, że współczesne „rockumenty to tania i łatwo dostosowująca się do promocyjnych potrzeb przemysłu płytowego forma dokumentu. Filmy te starają się pokazać skalę talentu muzycznego artystów, stosunkowo bezkrytycznie ukazać ich występy i sposób, w jaki są odbierani przez publiczność”⁹. Z kolei Mirosław Przyłipiak słusznie

⁴ Strategie wykorzystywania figur dyskursu nacjonalistycznego w reklamie analizuje m.in. Gísli Sigurðsson w: idem, *Icelandic National Identity. From Romanticism to Tourism*, [w:] *Making Europe in Nordic Contexts*, red. P.J. Anttonen, Turku 1996.

⁵ J. Urry, J. Larsen, *The Tourist Gaze 3.0*, London i in. 2011, s. 2-4.

⁶ O cechach gatunkowych i ewolucji konwencji *rockumentaries* (a także zasadności używania tego terminu) pisze Michael Saffle: *Retrospective Compilations. (Re)defining the Music Documentary*, [w:] *Music Documentary: Acid Rock to Electropop*, red. B. Halligan, R. Edgar, K. Fairclough-Isaacs, London – New York 2013, s. 42-43. Z kolei na temat trudności związanych z nazewnictwem rozwodzi się Thomas F. Cohen w: *Playing to the Camera. Musicians and Musical Performance in Documentary Cinema*, London – New York 2012, s. 10-21.

⁷ Zob. np. J. Hopkins, „Rockumentary” *Radio Milestone*, „Rolling Stone” 1969, nr 30, s. 9.

⁸ M. Przyłipiak, *Kino bezpośrednie 1963–1970. Między obserwacją a ideologią*, Gdańsk 2013, s. 117–119.

⁹ B. Kosińska-Knipper, *Mock-documentary a dokumentalne fałszerstwa*, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 54-55, s. 210, przyp. 41.

zauważa uwikłanie tej odmiany filmowej ekspresji w mniej lub bardziej rozpoznawalne formy ideologicznego zaangażowania¹⁰. „Modelowy dokument muzyczny” charakteryzuje się zaś między innymi przeplataniem scen prezentujących występy znanych artystów oraz ich wypowiedzi, które urozmaica się niekiedy komentarzem z *offu*, refleksjami fanów oraz archiwaliami. Istnieją oczywiście różne odstępstwa od tej reguły. Niektóre rockumenty mogą być bezpośrednią prezentacją występu z koncertu lub festiwalu, relacją ze specjalnie zaaranżowanego na potrzeby filmu *show* (*Pink Floyd: Live at the Pompeii* Adriana Mabena z 1972 roku), bądź też przenikliwym psychologicznym studium jednej osoby, jak to się dzieje w przypadku obrazu *Dont Look Back* (1967) Pennebaker¹¹. Konwencjonalizacja tej formy filmowej wypowiedzi doprowadziła także do licznych prób ironicznego wyśmiewania ich powtarzalnej struktury i związanych z nią ideologicznych treści¹². Strategia ta jest wykorzystywana między innymi w tzw. rock mockumentach – sfingowanych przekazach niefikcyjalnych pokroju *All You Need Is Cash* (1978) Erica Idle’a i Gary’ego Weisa, *The Great Rock’n’Roll Swindle* (1980) Juliana Temple’a czy *This Is Spinal Tap* (1984) Roba Reintera.

Z wymienionych tu wzorców korzystać będą również twórcy islandzkich dokumentów o muzyce. W swych analizach wątków związanych ze stosunkiem Islandczyków do tradycji, przeszłości oraz mityzowanych figur pamięci zbiorowej przyjrzą się także próbom naśladowania oraz twórczej reinterpretacji tego transnarodowego modelu kina dokumentalnego.

Rock w Reykjavíku: bunt wobec tradycji oraz odurzający smak kolonizacji kulturowej

Pierwszym kinowym obrazem niefikcyjnym o muzyce rockowej z ojczyzny sag jest pełnometrażowy debiut Friðrika Þóra Friðrikssona pt. *Rock w Reykjavíku* (*Rokk í Reykjavík*, 1982), będący portretem rodzącej się na wyspie w latach osiemdziesiątych XX wieku niezależnej sceny muzycznej. Obok występów egzotycznie brzmiących i ekscentrycznie prezentujących się zespołów, takich jak legendarny nowofalowy Peyr czy grupy Purrkur Pillnikk, Grýlurnar, Egó, Fræbblarnir i Q4U, widzowie mogą również obejrzeć szalejącą na scenie i śpiewającą w rodzimym języku w formacji Tappi Tíkarrass młodzieńką Björk. Pełen fascynacji i przerażenia dynamiką zmian społecznych obraz Friðrikssona dokumentuje moment kulturowego chaosu, wynikającego z zafascynowania młodej generacji Islandczyków zewnętr-

¹⁰ M. Przyłipiak, *Kino bezpośrednio 1963–1970...*, s. 97-121.

¹¹ Paradoksalnie badacze przekazów niefikcyjalnych chętniej piszą o strategiach parodystycznych, związanych z wyśmiewaniem konwencji rockumentów, niż o samych cechach gatunkowych dokumentów muzycznych – zob. np. J. Roessner, *The Circus Is in Town. Rock Mockumentaries and Carnavalesque*, [w:] *The Music Documentary...*, s. 162.

¹² Kosińska-Knipper również wylicza charakterystyczne cechy dokumentów muzycznych: „gadające głowy”, fragmenty archiwaliów, zabiegi znane z *cinéma vérité*, takie jak podążanie kamery za głównym bohaterem, wypowiedzi ekspertów, komentujący głos z *offu*, zdjęcia artykułów i nagłówków, napisy informacyjne – B. Kosińska-Knipper, *Mock-documentary...*, s. 195.



nymi wzorcami, oraz powiązanej z tym zjawiskiem postawy sprzeciwu wobec wielkich narracji przeszłości (takich jak *Edda Poetycka* oraz literatura pastoralna).

Już na początku filmu tradycje islandzkie sugestywnie skontrastowano z obcymi kulturowo wpływami. Pierwszym artystą, którego występ utrwalono w *Rocku w Reykjavíku*, jest bowiem stary pieśniarz, intonujący podniosłym głosem klasyczny utwór należący do tzw. *rímurów*¹³. To zmarły w 1992 roku Sveinbjörn Beinteinsson – badacz pogańskich rytuałów, niestrudzony kolekcjoner ludowych pieśni i podań oraz założyciel Kościoła Asów, którego członkowie czczą bóstwa ze skandynawskich sag. Niestety, poetycki występ XX-wiecznego skalda bardzo szybko



¹³ *Rímur* (w isl. *ríma* – polski „rym”) to stare islandzkie pieśni. Ich melodeklamatorów określa się zaś rzeczownikiem *kvaðamenn*.

zostaje przerwany za pomocą przejścia montażowego, po czym widzowie zostają przeniesieni do prezentacji koncertu młodej grupy punkowej, której przepelniony szaleńczą pasją wokalista wykrzykuje swoją niechęć do życia w stolicy. Ów obrazoburczy gest montażowej manipulacji ma zapewne zasugerować widzom, że strategia ciągłego czerpania z zasobów tradycji staje się w klubowych przestrzeniach stolicy pieśnią nikomu niepotrzebnej przeszłości. *Rock w Reykjavíku* jest bowiem także intrygującym portretem rodzącej się w Islandii kultury miejskiej, z założenia odchodzącym od popularnych w tym czasie prezentacji piękna nieskażonych islandzkich krajobrazów, które miały podkreślać wyjątkowość zamieszkujących północną wyspę ludzi.

W tym zamierzeniu brak jednak niekiedy konsekwencji, bo na przykład już chwilę później w strukturze filmu powrócono do analizy związków współczesności z historią. Kolejna scena prezentuje bowiem kulisy nagrywania audycji radiowej dla stacjonujących w Keflavíku amerykańskich żołnierzy. Sceny ze studia dopełniono komentarzem z *offu*, odnoszącym się do procesów kolonizacji wyspy za pomocą wojskowego radia i telewizji:

W tamtych czasach, kiedy wykonawcy muzyki pop poznawali muzykę za pośrednictwem radia z bazy amerykańskiej, mieliśmy pełne ręce roboty. Pamiętam jak grało się po trzydzieści, czterdzieści koncertów miesięcznie. Wiele kapel z tego żyło. Stąd widzę wyraźne związki islandzkiego popu i radia amerykańskiego i wpływ tego medium¹⁴.

Pomijając logikę i poprawność językową zacytowanej tu wypowiedzi, trzeba zauważyć, że jej autor słusznie podkreśla kolonizacyjny charakter amerykańskiej popkultury, rozpropagowanej w Islandii przez rezydującą w Keflavíku przez pół wieku armię USA, która w 1944 roku założyła na wyspie swoją bazę. Jednak nienawidzący przeszłości i niewierzący w przyszłość muzycy z filmu nie dostrzegają tego faktu i wzorem swoich zagranicznych idoli zapalczywie atakują ideały starszego pokolenia. Kontrkulturową potęgę młodego ducha i niechęć wobec tradycyjnych wartości podkreśla między innymi czupurny punk z charakterystyczną fryzurą na Irokeza, uważający się za głos swojej generacji:

Wydaje mi się, że dzieciaki to najlepiej czują. [...] No wiesz, dorośli mają łepetyny tak przesiąknięte poglądami, że mają w nich tylko spis treści. Natomiast dzieciaki zdają się wiedzieć, co to jest swobodny umysł. Same wyrażają sobie poglądy. A tamci czerpią je z książek.

I choć większość punkowców swoim poważnym tonem oraz zaangażowaniem w „anty-ideologię” wzbudza dziś śmiech lub konsternację (jednym z bohaterów filmu jest na przykład obdarzony twarzą pacholecia wokalista, który bez skrępowania opowiada o różnych sposobach odurzania się klejem), to zaprezentowane w dokumencie wypowiedzi poruszają również ważny problem. Określenie grupy

¹⁴ W tym miejscu chciałbym podziękować p. Jackowi Godkowi za przetłumaczenie filmu i zgodę na wykorzystanie jego pracy w czasie projekcji dokumentu w ramach festiwalu Gdańsk DocFilm Festival. Właśnie z tej wersji tłumaczenia korzystam w swoim artykule.

dorostłych mianem osób „czerpiących poglądy z książek” dotyczy bowiem popularnego w islandzkich tekstach kultury motywu konfliktu generacji i związanej z nim negacji życia miejskiego oraz utopizacji wątków pastoralnych. Figury te odnajdziemy między innymi w twórczości filmowców z ojczyzny sag. Reżyserzy związani z ideą *heritage cinema* budowali w latach osiemdziesiątych podwaliny kinematografii narodowej, adaptując klasyczne powieści i skupiając się na sporze pomiędzy starym, przywiązanym do ziemi i tradycji pokoleniem a marzącą o nowoczesnym, miejskim życiu młodzieżą. Natomiast poglądy gardzących przeszłością i tradycją punków z rockumentu antycypują już transnarodowy zwrot w islandzkiej kulturze z ostatniej dekady XX wieku¹⁵.

Wróćmy jednak do anarchizujących poglądów fanów głośnej muzyki, przemian społecznych na wyspie oraz zagranicznych zapożyczeń w strukturze filmu Friðrikssona. Po każdym występie przedstawianego zespołu następuje krótka wypowiedź lidera lub wywiad z wszystkimi członkami grupy. W wielu fragmentach twórca obrazu stara się udowodnić, że dla młodego pokolenia przekaz jest ważniejszy od wykonywanej muzyki. Nienajlepsze umiejętności techniczne artystów są jedynie tłem dla wykrzykiwanych tekstów oraz nadekspresywnych (często wręcz teatralnych) zachowań, podkreślanych za pomocą znanych z klasycznych już dziś rockumentów zabiegów, takich jak najazdy kamery na korpusy gitar czy nietypowe sposoby kadrowania prezentowanych na ekranie grup. W filmie odnajdziemy także wypowiedzi osób zafascynowanych innymi „nowościami ideologicznymi” ze świata Zachodu, między innymi feminizmem i anarchizmem oraz nader dwuznacznie zaprezentowanym neonazizmem.

W tym miejscu należy także zwrócić uwagę na fakt, że oprócz ciekawych ujęć oparte głównie na schemacie „występ – gadająca głowa” dzieło Friðrikssona (prywatnie reżysera-samouka) zawiera również mnóstwo błędów montażowych i amatorskich niedopatrzeń. Najbardziej irytującą dla widza spoza Islandii kwestią wydaje się brak informacji, kim są niektóre z wypowiadających się w filmie postaci. Pomyłki te, obok „brudnej warstwy wizualnej”, będącej efektem użycia słabej jakości celuloиду, mogą być jednak potraktowane jako przykład tzw. „punkowego stylu” w kinematografii, który analizuje w swoim artykule Michael Goddard¹⁶. Autor ten twierdzi, że filmy przepełnione komentarzami z *offu* i opiniami ekspertów nie są w stanie do końca odtworzyć i przeniknąć fenomenowi oddziaływania punk rocka. Za wzorcowe pozycje Goddard uznaje zaś dokumenty o grupie Sex Pistols, które są jego zdaniem „surowe i bałaganiarskie” (w oryginale: „raw and messy”), dzięki czemu znakomicie „chwytają ducha czasu”. I właśnie takim elektryzującym portretem kulturowego zamieszania jest *Rock w Reykjavíku* – niespójna ideowo „audiowizualna pocztówka z Islandii” początku lat osiemdziesiątych XX wieku, pozostająca do dziś świetnym dokumentem ścierania się ze sobą tradycji i nowoczesności.

¹⁵ Zob. np. B. Norðfjörð, *Icelandic Cinema: A National Practice in a Global Context*, Iowa 2005 [PhD dissertation], s. 266-276.

¹⁶ Zob. M. Goddard, *No Wave Film and the Music Documentary. From No Wave Cinema „Documents” to Retrospective Documentaries*, [w:] *The Music Documentary...*, s. 110-116.



ROKK Í REYKJAVÍK

BARAFLOKKURINN SJÁLFSFRÓUN BRUNI B. B. GÓ
TAPPI TÍKARRASS JONEE JONEE FRÆBBLARNIR
START FRÍÐRYK VONBRIGÐI BODIES PEYR
SPILAFÍFL GRÝLURNAR PUBBKUR PILLNIKK Q4U
PURSAR SVEINBJÖRN BEINTEINSSON MOGO HOMO

STJÓRNUNDIR FRÍÐRIK ÞÓR FRÍÐRIKSSON
KVÍMTRÖÐUR ABI KRISTÍNSSON
HJÓTTAKA & TÓNLIST: PURSABIT

FRAMLEIÐI JÓN KARL HELGASON
FRAMLEIÐI PÓRGEIR GUNNARSSON
FRAMLEIÐI HUGRENNINGUR SF.

DD DOLBY STEREO

Co ciekawe, lokalny sukces pierwszego islandzkiego kinowego rockumentu umożliwił Friðrikssonowi realizację kolejnego filmu o muzyce. Nakręceniu w 1984 roku *Islandzcy kowboje* (*Kúrekar norðursins*) to pełna humoru oraz wnikliwych spostrzeżeń prezentacja wielbicieli świata Dzikiego Zachodu, przybyłych na festiwal muzyki country w małej miejscowości Skagaströnd. W filmie powracają znów podobne kwestie – stosunek zafascynowanych ponowoczesnością potomków wikingów do własnej tradycji i historii oraz medytacje na temat ich zmieniającej się, coraz bardziej zglobalizowanej, tożsamości. Te same motywy kreatywnie zainfekują także wyobraźnię kolejnych twórców rockumentów z „wyspy sag i wulkanów”.

Między lokalnością i transnarodowością – strategie „sprzedawania tradycji i historii”

Oprócz dwóch prekursorskich filmów Friðrikssona z lat osiemdziesiątych oraz produkcji kontynuujących poetykę jego dzieł, takich jak *Pop in Reykjavík* (*Popp í Reykjavík*, 1998) Ágústa Jakobssona czy *Electronica Reykjavík* (*Rafmögnuð Reykjavík*, 2008) Arnara Jónassona, najbardziej znanym utworem prezentującym panoramę artystów z „krajiny wulkanów” są *Mistrzowie wrzasku* (*Gargandi snilld*, 2005) Ariego Alexandra Ergisa Magnússona. Obraz ten dokumentuje życie muzyczne kraju z perspektywy ponad trzech dekad, choć w podtytule brzmiącym *Tysiąc lat islandzkiej muzyki* sugeruje okres o wiele dłuższy.

Fenomen popularności islandzkiej muzyki wpisano w filmie w narrację podkreślającą „egzotyczny i wyjątkowy” charakter północnej wyspy¹⁷, co jest znaczącym przesunięciem dyskursywnym w porównaniu z *Rockiem w Reykjavíku*. W dziele Magnússona wielokrotnie użyto konserwatywnych, XIX-wiecznych figur dyskursu nacjonalistycznego, łączących islandzką tożsamość z kulturą nordycką oraz światem przyrody. Już na początku pojawiają się tu ujęcia „z lotu ptaka” skutej lodami ziemi oraz zaprezentowany na tym tle enigmatyczny cytat, powiązany z historią:

Mają własny alfabet i wielkie opowieści o swoich triumfach. Wciąż zapisują swoją historię w pieśniach i poematach lub wykuwają słowa w skale, by uwiecznić te opowieści, chyba że brutalne siły przyrody je wymarzą.

Pochodzenie nietypowej sentencji zostaje wyjaśnione w momencie końca sceny „lotu”. Jest to fragment zaczerpnięty z XII-wiecznego tekstu *Saxo Grammatici*

¹⁷ Magnússon, wykształcony w Paryżu artysta multimedialny, podjął się również niełatwego i bardziej niszowego w odbiorze dzieła tworzenia audiowizualnych portretów kompozytorów islandzkiej muzyki poważnej i awangardowej. Reżyser dotychczas poświęcił im dwa filmy. Pierwszy z nich prezentuje sylwetkę wykształconej przed II wojną światową w Niemczech kompozytorki Jórunn Vidar. Jest ona autorką wielu utworów wykorzystujących elementy muzyki ludowej oraz „matką” pierwszej profesjonalnej ścieżki dźwiękowej do islandzkiego filmu z 1950 r. *Ostatnia farma w dolinie* Óskara Gíslasona, w którym możemy podziwiać wymyślony przez nią balet górskich elfów. Drugi dokument łączy natomiast formułę wywiadu-rzeki z wizualizacjami, odzwierciedlającymi przestrzeń awangardowej muzyki poważnej Magnúsa Blöndala Jóhannssona.

cus, opisującego między innymi życie mieszkańców dawnej Islandii. Znamienne, że w momencie ujawnienia źródła cytatu następuje zmiana ścieżki dźwiękowej (w której słyszeliśmy tradycyjną pieśń w wykonaniu artysty ludowego – Steindóra Andersena) i jej łagodny, podniosły ton zostaje zastąpiony charakterystycznym falsetem wokalisty grupy Sigur Rós, będącej, obok związanej z Björk formacji Sugarcubes, najbardziej znanym islandzkim zespołem rockowym. Taka konstrukcja wprowadzenia do filmu jest peryfrazą początku najstarszego islandzkiego dokumentu muzycznego. Jednak, pomimo podobnej struktury oraz zamieszczenia fragmentów z dzieła Friðrikssona¹⁸, *Mistrzowie wrzasku* starają się udowodnić tezę zgoła przeciwną. W *Rocku w Reykjavíku* zawarto przecież (charakterystyczną dla całej twórczości autora filmu) „wybuchową mieszankę” fascynacji i przerażenia zmieniającym się charakterem kultury islandzkiej po zetknięciu z kulturą popularną. Natomiast Magnússon próbuje dokonać rzeczy wyraźnie niespójnej logicznie. Odwołując się do korzeni swojej ojczyzny, stara się udowodnić, że to w Islandii powstają jedyne w swym rodzaju „dźwięki północy”. Problem z tego typu argumentacją polega na tym, że większość ukazanych w filmie artystów korzysta z gatunków, które „wynaleziono” i rozpropagowano poza ojczyznę sag. Bez względu na to, czy jest to korzystająca z bluesa i country twórczość Mugisona, czy oparta na nowoczesnej elektronice i nietypowych wokalizach muzyka Björk, czy wreszcie oniryczne, korzystające z brzmień lansowanych w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych w Wielkiej Brytanii, przestrzenie dźwięków grup Sigur Rós i Múm – udowadnianie ich oryginalności wydaje się nieco ryzykowne.

Magnússon, kręcąc swój film ponad dwadzieścia lat po premierze obrazu Friðrikssona, rozumie już standardy transnarodowego odbioru, dlatego też stara się urozmaicić konwencję „występ – gadająca głowa”. Wpisuje jednak swoje dzieło w uniwersalne (ale i boleśnie skonwencjonalizowane) struktury, charakteryzujące większość współczesnych rockumentów, często odgórnie „dostosowywanych do potrzeb promocyjnych przemysłu płytowego”¹⁹. Po pierwsze, w przeciwieństwie do *Rocka w Reykjavíku* każda z występujących tu postaci otrzymuje „cyfrowy podpis” określający jej personalia. Po drugie, w wielu momentach filmu konwencja montażowego przeplatania pogadanek i prezentacji utworów muzycznych zostaje przełamana wstawkami informacyjnymi, które zintegrowano z ujęciami islandzkiej przyrody oraz innych atrakcyjnych dla zagranicznego turysty historycznych artefaktów (takich jak np. zabytkowy budynek islandzkiego parlamentu).

Przed wszystkim jednak *Mistrzowie wrzasku* próbują połączyć w swojej formule nowoczesność z tradycją i transnarodowość przekazu z lokalnym charakterem islandzkiej tożsamości. Sama zaś strategia wpisywania fenomenu islandzkiej muzyki popularnej w procesy pielęgnowania pamięci historycznej będzie obecna w całej strukturze dokumentu Magnússona. Już w kolejnych minutach filmu widzimy przetworzoną elektronicznie krótką sekwencję ukazującą ocean, płynnie przecho-

¹⁸ Taki tytuł nadali filmowi polscy dystrybutorzy obrazu Magnússona.

¹⁹ B. Kosińska-Knipper, op.cit., s. 195.



dzącą w prezentację fragmentu ekspresywnego występu grupy Mínus. Ukazani w nim długowłosi muzycy z obnażonymi torsami grają na różnych instrumentach perkusyjnych. Ich występ zostaje w chwilę później zestawiony ze statyczną wypowiedzią Hilmara Örna Hilmarssona – muzyka folkowego, który piastuje obecnie stanowiska „papieża” Kościoła Asów. Nic więc zatem dziwnego, że wypowiedź lidera Ásatrúarfélag nawiązuje do tekstu zaprezentowanego w czołówce filmu: „Według mnie korzenie muzyki islandzkiej sięgają czasów wikingów. W tle za mną widać miejsce, skąd pochodzi dawna tradycja, która wciąż jest żywa, gdyż ma silne związki z rytmiczną strukturą poezji”²⁰.

Geograficzna wskazówka Hilmarssona jest nader znacząca, bo Islandczycy traktują wiele elementów swojego krajobrazu jako pomniki pamięci narodu. Najbardziej nacechowanym symbolicznymi znaczeniami miejscem w Islandii jest położona na pęknięciu dwóch płyt kontynentalnych dolina Þingvellir (z isl. *þing* – „parlament”, *vellir* – „równina”), pełniąca przez setki lat rolę protoparlamentu, gdzie spotykali się przedstawiciele wikingów klanów. W tym miejscu ogłoszono także, 17 czerwca 1944 roku, niepodległość kraju. Premier Islandii Davíð Oddsson, po upływie pół wieku od tego wydarzenia, określił dolinę miejscem, w którym „bije serce islandzkiego narodu”, a Björk owo stwierdzenie twórczo zreinterpretowała w wideoklipie do swojej piosenki *Jóga* (1997), wyreżyserowanym przez Michela Gondry’ego.

Strategia łączenia ducha nowoczesności i przeszłości jest również kontynuowana w kolejnej scenie filmu. Wypowiedź „papieża” Kościoła Asów zostaje w niej zestawiona z ujęciami „z nieba”, prezentującymi nocną panoramę oświetlonych

²⁰ Zob. G. Hálfðanarson, *Þingvellir: An Icelandic „lieu de mémoire”*, [w:] „History and Memory” 2000, nr 21, s. 29 – cyt. za: N. Dibben, *Nature and Nation. National Identity and Environmentalism in Icelandic Popular Music Video and Music Documentary*, „Ethnomusicology Forum” 2009, t. 18, nr 1, s. 137.

ulic Reykjavíku. Cała sekwencja jest zaś próbą wizualnego konotowania związków nowoczesności z tradycją. Na cyfrowo ocieplone ujęcia „z lotu ptaka” ponownie nałożono bowiem napisy dotyczące przybycia wikingów na Islandię, tym razem wychwalające ich miłość do pięknych kobiet i poezji. Podpieraniu tezy o historycznej ciągłości kultury islandzkiej służy także następne przejście montażowe, ukazujące muzyków grupy Múm, którzy grają na starych instrumentach. Podkreślanie fuzji tradycji i nowoczesności powraca również w innych scenach i wypowiedziach. Podobny zamysł odnajdziemy między innymi we fragmentach filmu przedstawiających dokonania pieśniarzy ludowych. Jednym z nich jest współpracujący z formacją Sigur Rós skald Steindór Andersen, którego tym razem widzimy w trakcie opracowywania wokalnego wykonania liczącego sobie ponad 800 lat islandzkiego wiersza „Czarodziejski kruk Odyna”. Reprezentujący młodsze pokolenie członkowie Sigur Rós przyjechali odwiedzić „starszego kolegę” na jego farmie na wsi. W pracowni Andersena odgrywają wymyślony podkład muzyczny na starych, zbudowanych z naturalnych materiałów instrumentach, ubrani w tradycyjne islandzkie swetry i czapki z owczej wełny. W kolejnych scenach Magnússon za pomocą montażu stopniuje przechodzenie od lokalnego aspektu spotkania dwóch pokoleń, przez prezentację ich wspólnego przedsięwzięcia na skromnie przedstawionym występie podczas festiwalu poezji i sztuki pogańskiej, aż po występ Andersena z zespołem oraz chórem na wielkiej scenie przed setkami widzów.

Zestawienie owocnej współpracy „młodości z tradycją” powraca także w bloku prezentującym zainteresowanie Islandczyków muzyką punk. Ta część dokumentu Magnússona prezentuje zupełnie inne spojrzenie na punkową rewolucję lat osiemdziesiątych XX wieku. Ponownie pojawia się tutaj występ znanego z *Rocka w Reykjavíku* Sveinbjórna Beinteinssona – badacza pogańskich kultów i założyciela kościoła Ásatrúarfélag, którego obowiązki przejął później, pojawiający się kilkakrotnie w dokumencie, Hilmar Örn Hilmarsson. Zakochany w tradycji i piszący od szesnastego roku życia poematy religijne Beinteinsson w latach osiemdziesiątych występował z punkowym zespołem Parrkur Pillnikk i był bardzo dobrze przyjmowany przez niełatwą, undergroundową publiczność. Ten fakt nie został jednak poruszony w filmie Friðrikssona, bo zapewne nie pasował do propagowanej w nim tezy o antyhistorycznym buncie islandzkich subkultur. Do historii kraju i jego zmieniającej się tożsamości nawiązywać będzie także zamieszczona nieco później wypowiedź Björk, która również zadaje kłam obserwacjom z *Rocka w Reykjavíku*:

Według mnie Islandia po uzyskaniu niepodległości w roku 1944 potrzebowała jeszcze dwóch pokoleń, by nabrać prawdziwej pewności siebie. Moi rodzice urodzili się pod koniec lat czterdziestych, ale dopiero moje pokolenie zaczęło zadawać sobie pytania, co to znaczy być Islandczykiem i jak być z tego dumnym, zamiast cały czas czuć się winnym. Byliśmy niczym zwierzopodobne stwory, kolonizowane przez Duńczyków przez 600 lat, żeby w końcu poczuć się jak prawdziwi ludzie. Nie było to łatwe, ale po tym, jak pod koniec lat siedemdziesiątych w Anglii pojawił się punk, zaraziliśmy

się nim i zdaliśmy sobie sprawę, że liczy się nie to, co mógłbyś zrobić, ale to, co rzeczywiście robisz. I my wykorzystujemy tę siłę, by głosić muzyczną deklarację niepodległości.

Jak widać, ten sam okres w dziejach islandzkiej kultury może zostać zinterpretowany na zupełnie różne sposoby. Znamienne, że wykorzystana w dziele Magnússona strategia celebrowania figur pamięci historycznej oraz kreatywnego czerpania z rezerwuarów tradycji jest także wyraźnym zaprzeczeniem dominanty tematycznej, która cechuje większość islandzkich filmów fabularnych powstałych w XXI wieku. Młodsze generacje tamtejszych filmowców krytykują bowiem w swoich dziełach system państwa opiekuńczego, a także wadzą się z konserwatywnym wielbieniem historii i tradycji oraz celebrowaniem nacjonalistycznych figur pamięci zbiorowej.

W stronę lokalności: wspólnota, naród, ojczyzna jako elementy „codziennego patriotyzmu”

Lokalno-patriotyczny charakter narracji oraz odwołujące się do historii i mitów narodowych „spojrzenie turystyczne” wykorzystuje również obraz dokumentujący trasę koncertową zespołu Sigur Rós po Islandii. *Heima*²¹ (2007) to międzynarodowa koprodukcja²², będącą audiowizualnym podziękowaniem, które muzycy składają swojej ojczyźnie. Wracając z wyczerpującego tournée, członkowie grupy



²¹ Tytuł produkcji po islandzku oznacza „dom”.

²² Członkowie zespołu nie chcieli jednak, aby reżyserią zajęła się osoba związana z amerykańskim lub europejskim przemysłem filmowym. W ich założeniu taka perspektywa sprzyja stereotypowemu ukazywaniu ich kraju. Ostatecznie wybrali więc kanadyjskiego reżysera Deana DeBlois, który ich zdaniem potrafił stworzyć obraz mniej konwencjonalny – zob. A. Giampoura, *Manifestation of Icelandic-ness in the Music Documentary Film „Heima“ of the Popular Icelandic Band Sigur Rós*, Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für Musikwissenschaft, s. 8.

postanawiają latem 2006 roku wyruszyć w podróż po rodzimej wyspie. Odwiedzają małe miasteczka, występując w wiejskich „domach kultury”, angażując do współpracy miejscowych artystów (takich, jak na przykład członkowie orkiestry dętej) i biorąc aktywny udział w lokalnym życiu kulturalno-obyczajowym. Wizualnym łącznikiem pomiędzy scenami wspólnego muzykowania jest zaś motyw malowania na papierze islandzkich nazw miejsc odwiedzanych przez ekipę filmową i zespół. Nicola Dibben słusznie zauważa, że taka strategia wiąże się z metaforycznym tworzeniem mapy wyspy, podkreślającym jej geograficzne i kulturalne oderwanie od Europy oraz akcentującym cenioną przez jej mieszkańców ciągłość tradycji. Motyw ten zostaje zresztą bezpośrednio wykorzystany w audiowizualnej reklamie zamieszczonej na płycie DVD z filmem. Pojawia się w niej stara mapa Islandii z X wieku, na którą naniesiono punkty, ukazujące miejsca koncertów Sigur Rós²³. Dibben podkreśla także, że w wielu wypowiedziach muzyków oraz kilku fragmentach dokumentu użyto również odwołań do idei wspólnego, oddolnego celebrowania więzi społecznych:

Koncerty odbyły się w całej Islandii, zarówno we wnętrzach, jak i na świeżym powietrzu. Były za darmo, więc przyciągnęły publiczność, która zazwyczaj nie bierze udziału w alternatywnych imprezach rockowych. Integracja przejawia się także w formalnych aspektach filmu: nietypowe dla formuły filmów koncertowych ujęcia prezentują publiczność, kamera jest zazwyczaj statyczna, a ludzie wchodzą i wychodzą poza obszar jej spojrzenia. Ludzie są także ukazywani [...] w lokalizacjach niezwiązanych z miejscami występów, co kładzie nacisk na ich codzienne życie, zamiast podkreślania ich tożsamości fanowskiej. Tego typu techniki pomagają skonstruować wizję islandzkiego społeczeństwa zjednoczonego pokrewieństwem, położeniem i historią²⁴.

W celu podkreślenia takich relacji kamera w rękach Magniego Ágústssona i Alana Calzattiego przygląda się islandzkim obyczajom, skupiając uwagę na „drobnych wyznacznikach” odmienności. W niespiesznych ujęciach odnajdziemy sceny zdejmowania butów w miejscach publicznych oraz dołączymy do wielopokoleniowego, zbiorowego ucztowania, w czasie którego spożywa się tradycyjne dania, takie jak słynna wędzona owcza szczęka czy niesławny *hákarl* – kulinarne kuriozum, oznaczające po islandzku „zgniłe mięso rekina”.

Troska o zdrowe relacje społeczne łączy się także z wrażliwością na stan otaczającej wyspiarzy przyrody. W ostatniej części filmu członkowie Sigur Rós włączają się w działania proekologiczne, między innymi grając w miejscu, gdzie planowana jest budowa wielkiej zapory wodnej, związana z zalaniem szeregu dziewiczych terenów. Znamienne, że w tym fragmencie filmu pada najczęściej deklaracji patriotycznych, których muzycy nie wstydzą się wygłaszać wprost do kamery. Artyści używają w nich ponownie figur znanych z XIX-wiecznego dyskursu nacjonal-

²³ N. Dibben, *Nature and Nation...*, s. 135-136.

²⁴ *Ibidem*, s. 138.



stycznego. Argumenty dotyczące „czystości i unikalności” islandzkiej przyrody oraz deklaracje chęci ratowania matki-ojczyzny zostają przeciwstawione wrogim, obcym siłom, które chcą wykorzystać Islandię i zniszczyć jej wyjątkowość²⁵. Tym samym przedstawiciele najmłodszej generacji twórców niespodziewanie przywołują w swoich wypowiedziach tezy konserwatywnego pokolenia lat osiemdziesiątych, które wyrugowano ze współczesnej kinematografii islandzkiej, lecz (paradoksal-



²⁵ Akcentowanie stałego zagrożenia stabilności państwa przez obce siły w celu umacniania dyskursu nacjonalistycznego wiąże się w naukach społecznych z pojęciem tożsamości negatywnej. Tego typu tożsamość buduje się najczęściej na tworzeniu opozycji do państwa, które dokonuje kolonizacji danej społeczności (w tym przypadku Duńczyków). Co ciekawe, obecna w wypowiedziach członków zespołu niechęć do „sprzedawania obcym siłom Islandii” pojawiała się w Islandii w wielu momentach jej historii. Zjawisko to dowcipnie reinterpretował już Halldór Laxness w książce *Sprzedana wyspa. Powieść satyryczna* z 1948 r.

nie!) przyjęto z otwartymi ramionami w proekologicznym i alterglobalistycznym islandzkim dokumentalizmie, inspirowanym poczytną książką *Draumalandið* (2006) Andriego Snæra Magnasona.

Warto również zwrócić uwagę na fakt, że w *Heimie*, oprócz promocji ekologii, powraca także strategia eksponowania „spojrzenia turystycznego”. Twórcy filmu zapewniają bowiem widzom nie tylko przyjemność słuchania i oglądania scenicznych występów Sigur Rós, lecz również dają im możliwość kontemplowania uroków wyspiarskiej natury. Jak słusznie zauważa Dibben, w dokumencie zastosowano „minimalną ilość cięć montażowych i wiele statycznych ujęć, z których większość powiązano z krajobrazem a nie ludzką działalnością; ludzie i obiekty raczej przepływają przez pole widzenia kamery, niż są przez nią śledzone. Konsekwencją takiego działania jest implikowanie przez kamerę pasywności a nie aktywności, bo statyczne ujęcia sugerują, że krajobraz jest rozszerzeniem ludzkiej percepcji”²⁶. Dzięki takim zabiegom człowiek wydaje się w świecie *Heimy* idealnie zharmonizowanym z przyrodą elementem krajobrazu. Przyroda zaś jest międzypokoleniowym łącznikiem przeszłości z codziennością oraz nośnikiem figur zbiorowej pamięci. Jeden z fragmentów filmu prezentuje na przykład islandzkich muzyków, ubranych w popularne na wyspie czapki i tradycyjne, noszone od wieków, swetry z owczej wełny, w czasie wykonywania utworu w scenerii opuszczonej farmy. W innej scenie obserwujemy natomiast żyjącego z dala od zgiełku miasta mężczyznę, który własnoręcznie wykonuje instrumenty ze znalezionych i hodowanych przez siebie roślin.

Szacunek dla tradycji i przyrody wiąże się również z odmiennym stylem życia promowanym w *Heimie*. Film o powrocie do ojczyzny zmęczonych sławą muzyków i o ich miłości do natury staje się bowiem również manifestem idei tzw. *slow life* oraz „antygwiazdorskiego” podejścia do kariery. Wyciszony, dający często dojść do głosu samym obrazom i dźwiękom audiowizualny majstersztyk zainspirował także innych reżyserów do tworzenia dokumentów, próbujących ukazać fenomen artystycznego ducha Reykjavíku, za wyznaczniki jego oryginalności obierających nie uniwersalność i transnarodowość formy, lecz właśnie tytułową „domowość”, brak chęci robienia wielkich karier i przyjacielskie stosunki.

Po kryzysie: reinterpretowanie tradycji czy odejście od patriotycznych deklaracji?

Lokalny charakter islandzkiej sceny muzycznej wykorzystuje też Árni Sveinsson w obrazie *Podwórko* (*Backyard*, 2010), podkreślając zarazem ciepły, intymny styl zwolnionego tempa życia w „krajnie ognia i lodu”. Árni Rúnar Hlöðversson, pomysłodawca filmu, zaprosił do występów na swoim „patio” twórców z takich grup, jak Múm, FM Belfast, Hjaltalín czy Sin Fang Bous. Są to osoby specjalizujące się w różnych stylach ekspresji, począwszy od akustycznego grania, poprzez elektro-

²⁶ N. Dibben, *Nature and Nation...*, s. 138.

nikę, aż po funk i reggae. W dokumencie ponownie zobaczymy bardzo młodych muzyków oraz artystów, wykorzystujących brzmienia inspirowane folklorem oraz tworzących teksty nawiązujące do kulturowej tradycji ich ojczyzny. Jednak nikt z nich nie wygłasza tutaj przemów dotyczących polityki ani pochwał szczególnego charakteru tożsamości islandzkiej, nikt też nie lokuje korzeni oryginalności swojej twórczości w odległych dźwiękach przeszłości. Zamiast takich koncepcji autorzy dokumentu starają się pokazać widzom, że prezentowani w ich dziele twórcy po prostu lubią ze sobą przebywać. Ceniący ideę życia we wspólnocie muzycy z dokumentu nie prezentują widzom „natchnionych narracji”. Wolą żartować i śmiać się z samych siebie, zając przy tym przygotowane przez organizatora imprezy kanapki. Również ukazana w filmie publiczność nie stanowi typowej grupy fanów. To w większości zaproszeni znajomi reżysera oraz przechodnie i turyści, którzy zabłąkali się w okolicy domu Hlöðverssona. Wśród nich odnajdziemy między innymi wesoło bawiące się dzieci, wchodzących w kadr (i psujących ujęcia) amatorów przygotowanych przekąsek oraz osoby starsze, zainteresowane nietypowym hałasem na swojej ulicy.

Sportretowane z wdziękiem w *Podwórku* przyjacielskie stosunki i docenianie bezstresowej egzystencji są również społeczną reakcją na finansową katastrofę, która dotkliwie wstrząsnęła gospodarką wyspy. Wielu Islandczyków zrozumiało po kryzysie roku 2008, że zachłyśnięcie się szybko zdobytym dobrobytem było konsumpcyjną iluzją, a prawdy o życiu należy szukać w drugim człowieku. Mitotwórca charakter figur związanych z historią i tradycją wyspy, tak chętnie wykorzystywanych przez polityków chwalebnych finansowy sukces wyspiarzy, zatracił swój uwodzicielski czar w czasie finansowej katastrofy systemu bankowego. Za to, po spektakularnym fiasku „wikingów finansjery”²⁷, w islandzkim dokumentalimie doceniono poczucie humoru, mogące być skutecznym panaceum na społeczne traumy związane z kryzysem. Przesłanie *Podwórka* dobrze podsumowują słowa





Hlynura Helgasona, dotyczące charakterystycznego zwrotu w islandzkiej kulturze:

Jesteśmy świadkami narodzin nowego pokolenia artystów, chcących podejmować zarówno w sztuce, jak i w działaniu kwestie społeczne i polityczne. [...] Ich aktywność koncentruje się na komunikacji, budowie grup i sieci oraz pozytywnej praktyce społecznej. Jednocześnie podejmują oni w sposób krytyczny najważniejsze problemy społeczne, polityczne oraz globalne. Uogólniając, artyści demonstrują potrzebę poszukiwania rozwiązań wspólnotowych²⁸.

I być może właśnie w tych działaniach Islandczycy są obecnie najbliżej idei oddolnego wyrażania i rekonstruowania własnej tożsamości narodowej. Ich zachowania dają się przecież wpisać w koncepcję „banalnego nacjonalizmu”, o którym piszą w swoich książkach Tim Edensor i Michael Billing. Ten pierwszy badacz słusznie zauważa, że przywoływane „tradycje nie są skostniałe, lecz ulegają ciągłej reinterpretacji w różnych kontekstach”²⁹ i różnych formach, pomimo faktu, że „elity narodowe tworzą konstrukcję kulturową opartą na starożytnym rodowodzie

²⁸ H. Helgason, *Narodziny i upadek islandzkiej oligarchii*, [w:] *Islandia. Przewodnik nieturystyczny*, Warszawa 2010, s. 80.

²⁹ T. Endensor, *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*, tłum. A. Sadza, Kraków 2004, s. 18.

narodu³⁰. Odbiorcami i współtwórcami tradycji są zaś przede wszystkim osoby spoza kręgów inteligenckich, zajmujące się „codziennym flagowaniem ojczyzny” i biorące udział w różnego rodzaju imprezach masowych, takich jak choćby koncerty rockowe³¹. Wspominany Michael Billing udowadnia wręcz, że „trwanie narodu [...] to codzienny plebiscyt”³², w którym każdy z nas w jakiś sposób dokłada się do procesu rekonstruowania tożsamości narodowej.

Zanalizowane w tekście obrazy prezentują ewolucję podejścia do historii i figur pamięci narodowej. Przez ponad trzydzieści lat swojego istnienia islandzki dokumentalizm muzyczny najpierw atakował tradycję, po czym ją celebrował, aby ostatecznie odnaleźć drogę, którą od końca lat dziewięćdziesiątych podąża tamtejsze kino fabularne. Pamięć zbiorowa, przeszłość i mity narodowe stały się w porządku ponowoczesności elementami demistyfikacyjnej gry lub też reinterpretacyjnej zabawy. Czas pokaże, czy takie podejście do własnego dziedzictwa zaszkodzi, czy też pomoże w popularyzacji islandzkiej kinematografii, która wciąż poszukuje recept na transnarodowy sukces.

The Sounds of the Past – Tradition and History in Icelandic Documentaries

Icelandic music documentaries represent an intriguing evolution of approach to the issues related to the expression of respect for tradition, history and collective memory. National identity for the characters of Friðrik Þór Friðriksson's *Rock in Reykjavik* (1981) is a relic of the past and incomprehensible obsession of the older generation. Directed by Ari Magnússon *Screaming Masterpiece* (2005) presents Icelanders as a nation which is proud of its past and highly inspired by the history and traditions of their homeland. Another rockumentary, *Heima* (2007), emphasizes the social aspects of everyday re-creation of the national community, focusing on the small cultural differences and promoting the idea of local patriotism. Viking heritage, the originality and uniqueness of the Icelandic language and of its nature no longer interest the authors of the latest non-fictional productions that are created after the financial crisis of the year 2008.

³⁰ Ibidem, s. 19.

³¹ M. Billig, *Banalny nacjonalizm*, tłum. M. Sekerdej, Kraków 2008, s.178, 181.

³² Ibidem, s. 179.