

O lisach, wilkach, książętach i księżniczkach. Najkrótsze wprowadzenie do literatury islandzkiej

Od jakiego miejsca należałoby rozpocząć prezentację islandzkiej literatury? Są tylko dwie możliwości: zacząć od książek wydanych w ciągu ostatniego roku lub od samego początku, czyli od średniowiecza, *circa Anno Domini* 1000, gwoli dokładności. W tym czasie, według profesora Sigurðura Nordala, powstał najślawniejszy fragment mitologiczny *Eddy starszej*, tj. *Völuspá* („Wieszczba Wólwy”). Około dwustu lat później pojawiły się islandzkie sagi, które z czasem zaczęły się rozwijać i ostatecznie dojrzały w wieku XIII. Islandzkie sagi były układane w rodzimym języku, co zasadniczo różni je od średniowiecznej literatury europejskiej, tworzonej przede wszystkim po łacinie. Sagi powstawały jako powieści, nie jako kroniki bądź dokumenty historyczne. Przez wieki były powtarzane ustnie przez Islandczyków i czytane na głos podczas ciemnych wieczorów, gdy ludzie, ażeby prząść wełnę, zbierali się wokół świecy.

W oryginalnym, prowokacyjnym dziele zatytułowanym *Hetjan og höfundurinn* (Bohater i autor, 1998) literaturoznawca Jón Karl Helgason rozpatruje wyjątkową rolę sag w kształtowaniu świadomości narodowej Islandczyków, występującą podczas walki o niepodległość w XIX wieku. Przedtem, przez długie stulecia, dla społeczeństwa dysponującego niewielką liczbą tekstów pisanych, ale zarazem bogatą tradycją ustną, opowiadanie i utrwalanie sag tworzyło najbardziej popularną formę rozrywki. Przy tym sądzono powszechnie, że sagi są dokumentami historycznymi

lub tekstami przynajmniej zawierającymi odniesienia do wydarzeń historycznych¹.

Bergþórshvöll jest w *Sadze o Njalu* sceną przedstawiającą rzeź. Rodzinę mieszkającą na farmie zaatakowali wodzowie ze wschodniej części Islandii. Kobiety i dzieci puścili wolno, a gospodarstwo spalili. Około dwustu metrów od starego domu chłopskiego w Bergþórshvöll znajduje się niewielkie zapadlisko. W *Sadze o Njalu* mówi się, że w tej niecce w ziemi ukryło się przed wzrokiem farmerów i przyczyniło do ataku wojsko liczące między sto a stu dwudziestu mężczyzn. Wielu starszych Islandczyków podważa wiarygodność tego zdarzenia. Inni jednak przyjmują, że skoro taka właśnie historia została uwieczniona w sadze, musi być ona zgodna z prawdą, chociaż trudno sobie to wszystko wyobrazić i uznać opowieść za realistyczną. Jedyntym wytłumaczeniem powstania zapadliska wydaje się trzęsienie ziemi lub inne zjawisko natury, które oddziaływało na rzeźbę terenu. Słowem, jeżeli treść *Sagi o Njalu* i bardziej racjonalna interpretacja będą stać w sprzeczności, Islandczykom zdecydowanie łatwiej przyjdzie wierzyć w przekaz sagi!

Uczeni już w XVII wieku podkreślali szczególną wartość islandzkiej literatury średniowiecznej. Także politycy odkryli później, że właściwości starodawnej literatury mogą posłużyć obranym przez nich celom. W dziewiętnastym wieku prowadzący walkę o niepodległość nawiązywali do sag jako utrwalonego w piśmie dowodu na świetność suwerennej Islandii, trwającą do 1264 roku, w którym kraj dostał się pod panowanie króla Norwegii. Życie na wyspie przed tym wydarzeniem uchodziło za prawie idealne: mężczyźni

1. Zob.: Jón Karl Helgason, *Hetjan og höfundurinn. Brot úr íslenskri menningarsögu*, Heimskringla, Reykjavík 1998; tenże, *Continuity? The Icelandic Sagas in Post-medieval Times*, [w:] Rory McTurk, *A Companion to Old Norse-Icelandic Literature and Culture*, Blackwell, Oxford 2005; *The Rewriting of Njáls saga. Translation, Ideology and Icelandic Sagas* (Topics in Translation 16), Multilingual Matters, Clevedon Hall 1999.

byli skromni i dzielni, kobiety dumne i piękne, a słońce świeciło mocno i bezustannie. Na gorsze wszystko miało się zmienić dopiero po 1264 roku, a definitywny upadek nastąpił w latach 1380–1944, gdy wyspa znajdowała się pod panowaniem Danii.

W ostatnich dziesięcioleciach XIX wieku historycy islandzcy nieraz prowadzili spory wokół „prawd historycznych” związanych z ówczesnymi ruchami politycznymi. Jeszcze w pierwszej połowie XX wieku dyskusje tego rodzaju były niezbędne ze względu na ciągle toczącą się walkę o niepodległość. Z biegiem czasu coraz trudniej było jednak uwierzyć we wspaniałą przeszłość Islandii. Opinie w tej kwestii ulegały podziałom po uzyskaniu autonomii w 1918 roku i wreszcie wraz z odzyskaniem niepodległości w roku 1944. Młoda republika potrzebowała już innych bohaterów. Popularny przestał być typ wielkiego woja, który potrafił niewinnemu farmerowi odciąć głowę tylko dlatego, że ten, jak powiada saga, „stał tak, jakby sam się o to prosił” (*hann stóð svo vel til höggsins*). Nowoczesna Islandia nie potrzebowała brutalni, ale intelektualistów, przywódców nowonarodzonego narodu. Takiej ikony, wzoru do naśladowania, szukano nie wśród bohaterów sag, lecz w ich autorach.

Ale kim byli autorzy sag? Sagi to dzieła anonimowe, stworzone na długi przed powstaniem idei praw autorskich i marketingowych strategii opracowywanych przez oficyny wydawnicze. Wówczas nawet samo pojęcie „autorstwa” nie miało zastosowania. Badacze literatury staroislandzkiej w pierwszych dekadach XX wieku poświęcili wiele czasu i wysiłku na odnalezienie twórców sag, porównując dane zebrane w terenie z umiejętnościami i cechami stylu znanych autorów. Starania badaczy nie pozwoliły jednak odmienić smutnego stanu rzeczy, że znamy (niemal na pewno) tylko jednego autora. Jest nim Snorri Sturluson (1179–1241), który wedle wszelkiego prawdopodobieństwa napisał *Sagę o Egilu*.

Nawet układ ulic Reykjavíku, młodej stolicy kraju, odzwierciedla, jak trafnie pokazał to Jón Karl Helgason, kluźcową, ideologiczną rolę literatury w kulturze islandzkiej. Aleja zwana Hringbraut (od *hringur* – „koło”) została zaprojektowana jako obwodnica miasta. W miejscu, w którym z powrotem zmierza ku oceanowi, zataczając koło, zmienia nazwę na Snorrabraut (aleję Snorriego). W planie symbolicznym, jak również alegorycznym, jest to w pełni logiczne, ponieważ autor, który zamyka historię miasta lub kończy sagę, ma prawo do ostatniego słowa. Tuż przy obwodnicy można napotkać dzielnice z nazwami ulic zaczerpniętymi z *Eddy*: Óðinsgata (ulica Odyna), Þórsngata (ulica Thora) – i tak dalej. Nazwy dwu równoległych ulic, Grettisgata i Njálsgata, pochodzą od głównych bohaterów dwu najslawniejszych sag. Obok Njálsgata biegnie mniejsza i nieco skromniejsza Bergþórugata, nazwana tak od żony Njala.



Mimo że w kierunku wschodnim Reykjavík rozwinął się jeszcze przed ukończeniem budowy Snorrabraut, w następnej dzielnicy ulicom także nadano nazwy pochodzące od imion postaci występujących w sagach, wprawdzie już drugorzędnych, ale wciąż rozpoznawalnych. Komisja planowania miasta odstąpiła od wykonania projektu zapożyczenia nazewnictwa z literatury staronordyckiej dopiero wtedy, gdy stolica zaczęła przerastać zasób sag. Komisja wyraźnie spuściła z tonu i zaczęła dobrać nazwy odnoszące się do elementów krajobrazu, takich jak wzgórze (*hlíðar*), wrzosowisko (*mýri*), cieśnina (*sund*) itp.

Sagi odegrały wprawdzie ważną rolę w historii Islandii i kształtowaniu się jej społeczeństwa, jednak już w połowie XX wieku zaczęto się im sprzeciwiać, krytykując nacjonalistyczne nadużycia wobec tej części kulturalnego dziedzictwa i głosząc, że sagi nie są aż tak swoiste i przepełnione islandzkim duchem, jak tego dowodzili dawni uczeni. Podkreślano, że sagi były tworzone pod wpływem kultury chrześcijańskiej i w łączności ze średniowieczną literaturą europejską. Sagi są więc nie tylko klasycznymi pomnikami kultury, lecz także wielką literaturą, która może i powinna być inspiracją dla współczesnych islandzkich pisarzy.

Literatura islandzka po wojnie opowiedziała się przeciwko psychologizmowi i porzuciła dawne iluzje. Bardzo modny stał się obiektywizujący, surowy styl prozy Ernesta Hemingwaya; te same określenia można by z powodzeniem odnieść do estetyki sag. Jednym z największych entuzjastów, a zarazem kontrowersyjnych twórców uwspółcześionych wersji sag był Halldór Laxness (1902–1998). Jón Karl Helgason wykazuje, że jednym z powodów, dla których Laxness tak zaciekle walczył o uratowanie sag z rąk nacjonalistów, był prestiż kulturalnego dziedzictwa, które mogłoby uświetnić jego nazwisko wśród międzynarodowych elit literackich. Laxness bardzo pragnął zdobyć międzynarodową sławę. Jak to wyraził już jako młody człowiek: „Zdobędę

świat lub zginę” (miał około dwudziestu lat, gdy wygłosił tak śmiałą deklarację)².

Zdobyć świat i przywrócić blask sagom – te dwa cele okazały się zbieżne, gdy w 1952 roku Halldór Laxness wydał sagę własnego autorstwa. Zatytułował ją *Gerpla* (Radośni wojownicy). Jest to opowieść o żyjących pod koniec X wieku dwóch przyjaciołach, poecie i wojowniku, którzy marzą o tym, aby zostać rycerzami nobilitowanymi na dworze norweskiego króla Olafa. Pierwszemu udaje się zostać najemnikiem króla Anglii, doświadcza okropieństw wojny, które przekonują go, że życie wojownika jest o wiele mniej godne i bohaterskie, aniżeli to pokazują poematy *Eddy*, które służyły mu za wzór. Drugi bohater poświęca wszystko, co kocha i ceni, by dotrzeć do króla Olafa i zaprezentować mu swoje najcenniejsze dzieło – epos, który gloryfikuje osiągnięcia i triumfy władcy. Kiedy wreszcie udaje mu się spotkać z królem, doznaje rozczarowania; wersy ulatują z jego pamięci, gdy staje przed słuchaczami. Powieść ta zawiera także ostrą krytykę militarystyki i totalitaryzmu Stalina i Hitlera. Jest przejmującym studium głęboko ukrytego w człowieku strachu oraz fascynacji agresją i okrucieństwem, które łatwo można wywołać w żołnierzach i masach społecznych.

Radośni wojownicy to również krytyka romantycznego nacjonalizmu, który zredukował dążenia islandzkich artystów i uczonych do nostalgicznej obsesji na punkcie gloryfikowanej tradycji. Nadszedł czas, by rozpocząć wiek XX i myśleć w kategoriach przyszłości, pisać nowoczesne książki dla nowoczesnych Islandczyków. Na tle literatury islandzkiej Halldór Laxness jawi się więc jako wybitny pi-

2. Zob.: Gunnar Karlsson, *Iceland's 1100 Years: The History of a Marginal Society*, Mál og menning, Reykjavík 2001; Ástráður Eysteinnsson, Eysteinn Þorvaldsson, *Modern Literature*, [w:] *Iceland. The Republic*, red. Jóhannes Nordal, Valdimar Kristinnsson, Seðlabanki Íslands, Reykjavík 1996.

sarz. Ciekawe jest porównanie napisanych przez dwóch zupełnie od siebie różnych humanistów historii dramatycznego i nieraz obfitującego w trudności życia tego jedyne Islandczyka, który otrzymał Nagrodę Nobla. Za biografię Laxnessa przyznano Halldórowi Gu_mundssonowi w 2005 roku prestiżową islandzką nagrodę literacką. Książka została przełożona na kilka języków: duński, niemiecki, szwedzki i angielski³.

Zróbmy teraz skok przez kilka dekad do epoki postmodernizmu. Czy zapomniano dziś o sagach? Sagom powodzi się jak nigdy dotąd. Powieść Thora Vilhjálmssona (ur. 1925) pod tytułem *Morgunpula í stráum* (Poranna piosenka w trawie, 1998) przenosi nas do XIII wieku. Autor pisze o dziwnych losach Sturli Sighvatssona, bratanka Snorriego Sturlusona. Ten młody mężczyzna, który został wybrany na następcę wodza klanu Sturlunga, urodził się, by rządzić. Ojciec wychował go tak, by stał się głową rodziny, a więc przywódcą wielkiego kraju. Z niebывałym okrucieństwem torturował i zabijał nie tylko wrogów, ale również bliskich, gdy tylko wyczuwał jakąkolwiek chęć rywalizacji z ich strony. Po wygnaniu przez biskupa z Hólar udał się na pielgrzymkę do Rzymu, by otrzymać przebaczenie i łaskę papieża. Thor Vilhjálmsson przedstawia Sturlę jako pielgrzyma, który wędruje pieszo przez nękaną wojnami i rozdartą religijnymi waśniami Europę. Sturla Sighvatsson zostaje zmuszony do życia wśród ludzi cierpiących, ofiar żądzy władzy wodza. Poznaje na swojej drodze nauki Franciszka z Asyżu, dzięki czemu zmuszony jest spojrzeć w zwierciadło, które przedstawia mu jego własną osobę w trudnym do zaakceptowania świetle. Kiedy znajdzie się z powrotem na Islandii, musi wziąć udział w decydującej bitwie przeciwko swojemu największemu wrogowi. Gdy staje naprzeciw armii wroga, ku powszechnemu zaskoczeniu popełnia błąd

3. Halldór Guðmundsson, *Halldór Laxness. Leben und Werk*, Steidl, Göttingen 2004.

w taktyce, który doprowadza do śmierci jego samego i większości wojów.

Thor Vilhjálmsson stworzył bardzo skomplikowaną, piękna opowieść filozoficzną, która nie ma żadnego związku z islandzkimi mitami ani legendami. Tematyka i sposób jej potraktowania w książce nie zawiera wymowy nacjonalistycznej. Nie jest to typowa powieść historyczna, jakkolwiek przejawia epicki i krytyczno-polityczny rys, z jakim mamy do czynienia w *Dzwonie Islandii* (*Íslandsklukkan*, 1942–1946) Halldóra Laxnessa⁴. Opowieść Thora Vilhjálmssona porusza problem konfliktów tragicznych dotyczących człowieka w walce z „wrogami wewnętrznymi”. Dla Sturli najbardziej zapiekłymi „wrogami wewnętrznymi” okazują się miłość, religia i przyjaźnie, które nawiązuje podczas wędrówki przez Europę – sentymentalne uczucia i emocje nie dające się pogodzić z przyrodzoną rolą przywódcy. Czy Vilhjálmsson w swojej powieści porusza modernistyczny temat wewnętrznego rozdarcia? Przenosi współczesną mentalność w wiek XIII czy też przyświeca mu całkiem inny zamiar? Ármann Jakobsson, badacz tradycji średniowiecznych, w tym miejscu wyjaśniłby, że współczesne wątpliwości co do zanadto sentymentalnego odczytywania sag i przypisywania im naszych własnych nadziei bądź lęków często prowadzą do odwrotnego zjawiska, mianowicie usilnego czynienia protoplastów „bardzo innymi”, przy założeniu, że nie podzielali oni naszej potrzeby miłości i wiary⁵. Pierwszoplanową rolę w powieści Vilhjálmssona odgrywa również surowa islandzka przyroda, którą wprost kocha Sturla. Opisy natury w całej jej okazałości są więc liczne i sugestywne.

4. Halldór Laxness, *Dzwon Islandii*, przeł. Edmund Misiótek i Maria Szypowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1957 (drugie wydanie ukazało się w 1975 roku).

5. Zob.: Ármann Jakobsson, *The Specter of Old Age. Nasty Old Men in the Sagas of Icelanders*, „Journal of English and Germanic Philology” 2005, nr 104; tenże, *Masculinity and Politics in Njáls Saga*, „Viator” 2007, nr 38.

Wieki średnie stanowią ważny temat we współczesnej literaturze islandzkiej, ale w ujęciu krytycznym, jak to ma miejsce w twórczości Thora Vilhjálmssona, Einara Kárasona (ur. 1955) czy Pétura Gunnarssona (ur. 1947). Þórarinn Eldjárn (ur. 1949) od lat zajmuje się gatunkami literackimi i periodyzacją w historii literatury. W 2004 roku wydał książkę pod tytułem *Baróninn* (Baron), która odniosła wielki sukces. Opowiada ona przedziwną historię francuskiego arystokraty Charlesa Gauldrée Boilleau. Przybył on na Islandię w roku 1898 w towarzystwie młodego, wychudzonego mężczyzny, który twierdził, że jest jego krewnym. Nigdy się ze sobą nie rozstawali. Boilleau, zwany baronem, za sumę, która była równa sześcioletniej pensji normalnego robotnika, kupił kawał ziemi i farmę w Borgarfjörður. Zamierzał otworzyć mleczarnię, dlatego w Reykjavíku przy uliczce zwanej dzisiaj Barónstígur (Ścieżka barona) założył dużą hodowlę krów. Obora nadal stoi w tym samym miejscu, ale zamiast pięćdziesięciu dumnych krów mieści dwudziestoczterogodzinny supermarket. Boilleau miał utopijne marzenie, aby wprowadzić prymitywne społeczeństwo islandzkie w nowoczesność. Dlaczego? Grał na wiolonczeli, był człowiekiem nieśmiałym, introwertykiem, dżentelmenem oraz najprawdopodobniej homoseksualistą. Na temat kultury islandzkiej nie miał prawie żadnej wiedzy, a jeszcze mniej na temat zarządzania. Pozostał na Islandii przez trzy i pół roku, a krótko po swoim wyjeździe popełnił samobójstwo.

Konstrukcja powieści Þórarinna Eldjárna przypomina mozaikę, obraz stworzony przez zespolenie fragmentów listów i innych dostępnych źródeł, autentycznych lub fikcyjnych. Autor korzysta z nich, by ukazać życie dziwnego samotnego człowieka. Krytycy nie potrafią jednoznacznie orzec, czy książka Eldjárna jest powieścią, zgodnie z zapowiedzią na okładce, dokumentalną fikcją czy może fikcyjnym dokumentem, czy raczej i tym, i tym.

Na początku lat osiemdziesiątych liderem nowego pokolenia pisarzy przeciwstawiających się socrealizmowi

i prozie islandzkiej lat siedemdziesiątych stał się Einar Már Guðmundsson (ur. 1954). Pierwsze jego utwory miały charakter humorystyczny i uważane były za prowokacje poetyckie, czerpiące inspirację z subkultury punkowej, przeplatanej w interesujący sposób socrealizmem. W latach dziewięćdziesiątych Guðmundsson wydał trylogię poświęconą życiu dzieci i młodzieży z nowo wybudowanej w latach sześćdziesiątych dzielnicy Reykjavíku. Za pierwszą część trylogii *Riddarar hringstigans* (Rycerze krętych schodów, 1982) autor otrzymał nagrodę literacką. Książka została doceniona za metaforyczność i liryzm narracji z charakterystycznymi krótkimi zdaniami i wyrazistą rytmicznością. Narratorem jest siedmioletni Jóhann Pétursson – „staro-młode” dziecko, które bawiąc się zabawkami, w swoich metaforycznych komentarzach czyni jednocześnie aluzje do dzieł Homera i Organizacji Narodów Zjednoczonych. Pod koniec opowieści Jóhann przekonuje się, że „nawet mali chłopcy mogą umrzeć”. W drugiej części trylogii, *Vængjasláttur í þakrennum* (Trzepot gołębich skrzydeł o rynny, 1983), Jóhann i inni chłopcy z sąsiedztwa zaczynają handlować gołębiami, budują społeczność, w której panują odrębne prawa. W trzeciej części, *Eftirmáli regndropanna* (Epilog kropli deszczu, 1986), ich świat chyli się ku końcowi – zatapia go deszcz, a scena ta zostaje pokazana groteskowo.

Zakończywszy trylogię, Guðmundsson napisał powieść *Englar alheimsins* (Anioły wszechświata), która przyniosła mu literacką nagrodę Rady Nordyckiej w 1995 roku. Páll, bohater opowieści, jest młodym człowiekiem cierpiącym na schizofrenię. Książka opowiada o jego talentach artystycznych, miłościach i nadziejach, a także o ich przemijaniu wskutek ataku choroby. Rodzina Páll'a stoi obok, bezsilna, smutna i przerażona, obserwując pogarszanie się stanu zdrowia chłopaka. W zakładzie psychiatrycznym Páll przyjmuje leki, ale odbierają mu one miłość do życia, doprowadzając w ostateczności do samobójstwa. Język książ-

ki Guðmundsona tak postrzega krytyk literacki _röstur Helgason:

Sposób narracji jest wyrazisty ze względu na niezwykłą pozycję narratora. Głos z oddali (w pierwszej osobie, w czasie przeszłym) opowiada historię o życiu we własnym świecie wytworzonym wewnątrz naszej rzeczywistości. W istocie głos narratora ulega jednak podwojeniu, ponieważ nieustannie ustępuje miejsca narracji Pálla, który o swoim życiu snuje oddzielną opowieść (także w pierwszej osobie, choć w czasie teraźniejszym). Współbrzmiające i nakładające się na siebie dwa głosy (a *de facto* wiele głosów), pierwszy zachowujący zdrowy rozsądek, a drugi (pozostałe) dotknięty szaleństwem, dzielą tekst na połowę, rzucając dwuznaczne światło na jego zasadniczy problem. Dla pewnego uproszczenia, opowieść można by uznać za schizofreniczną. Ciągłe przechodzenie od narracji realistycznej (racjonalnej) do poetyckiej (irracjonalnej) uwydatnia to pęknięcie, przy czym niektóre zdania wydają się najczystszą poezją [...]. Nadzwyczajną poczytność książka bez wątpienia zawdzięcza zręcznemu spleceniui różnych głosów w jedną opowieść, ale zarazem obecnej w niej przekonującej i zabawnej refleksji na temat losów i miejsca w społeczeństwie człowieka psychicznie chorego⁶.

Kolejnym pomysłem Guðmundssona było napisanie książki o własnej rodzinie – trylogii zaczynającej się od pokolenia pradziadków żyjących na początku XX wieku. Historię otwiera scena, w której prababcia jest świadkiem przymusowej migracji ludzi ubogich do innej osady na wyspie. Widok ten staje się alegorią urbanizacji Islandii, która dokonała się w okresie krótszym, niż to miało miejsce w pozostałych krajach nordyckich. Statystyka zaludnienia obszarów wiejskich na wyspie została właściwie wywrócona na opak: z 80 proc. w 1900 roku do 6,5 proc. w roku 2000.

6. Þröstur Helgason, *Confusion of the Dominant. On Einar Már Guðmundsson*, przeł. na angielski Jóhann Thorarensen. Artykuł udostępniony na stronie poświęconej Einarowi Márowi Guðmundssonowi w bazie internetowej „Icelandic Literature”. Zob.: www.bokmenntir.is.

Spośród trzystutysięcznej populacji Islandii 75 proc. ludzi mieszka teraz w Reykjavíku i okolicach⁷.

Proces urbanizacji nabrał tempa wraz z wybuchem drugiej wojny światowej. W 1940 roku Islandię zajęli Brytyjczycy; usytuowanie wyspy na samym środku wód Oceanu Atlantyckiego dawało aliantom cenny strategiczny przyczółek. W 1941 roku okupację przejęli Amerykanie. Obliczono, że na terenie Islandii w czasie wojny stacjonowało ogółem około 60 tys. żołnierzy, podczas gdy liczba stałych mieszkańców wyspy wynosiła wtedy 120 tys. Jeśli sama urbanizacja wywołała zmiany, spowodowała tendencję do przekształcania się stagnacyjnej społeczności agrarnej w społeczność miejską, to okupacja tylko wzmocniła ten proces. Okupacja miała potężne konsekwencje ekonomiczne, społeczne i kulturowe, zauważalne podczas wojny, a nawet w okresie powojennym. Zmiany te z kolei w ogromnym stopniu wpłynęły na powojenną literaturę islandzką, która charakteryzowała się bądź to nostalgiczną tęsknotą za prędko znikającą społecznością tradycyjną, bądź to typową dla współczesności świadomością zagubienia i dezintegracji w połączeniu z kryzysem zarówno w wymiarze społecznym, jak też jednostkowym.

Po zakończeniu wojny większość sił amerykańskich opuściła wyspę, zostawiając po sobie inflację, problemy społeczne, pięć kin i sporo koszarowej zabudowy w Reykjavíku. Literatura powojenna była tworzona przez autorów urodzonych na przełomie wieków i w dwóch pierwszych dekadach wieku XX. Nie zajmę się tu szczegółowo ich osiągnięciami. Skoncentruję się natomiast na pokoleniu pisarzy urodzonych po drugiej wojnie światowej, w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Krytycznie postrzegają oni historię i współczesność, w ideologię nie wchodzą tak głęboko jak przedstawiciele starszego pokolenia, niemniej

7. Więcej informacji podaje Stefán Ólafsson: [www.borg.hi.is/Rejkjav%EDk-Little-Big%20City.ppt#307,14,Slide 14](http://www.borg.hi.is/Rejkjav%EDk-Little-Big%20City.ppt#307,14,Slide%2014).

jednak w różny sposób wykazują społeczne zaangażowanie.

Pojęcie komizmu – bądź, jeszcze lepiej, tragicomizmu – najlepiej określa charakter pisarstwa Steinunn Sigurðardóttir (ur. 1950). Zaczynała jako poetka, ale od wydania powieści *Tímabjófurinn* (Złodziej czasu, 1987), za którą otrzymała nominację do paru nagród literackich i zebrała wiele pochwał, znana jest bardziej jako powieściopisarka. Nie wiele islandzkich powieści wydanych w ciągu ostatnich dziesięcioleci było tak intensywnie analizowanych i dyskutowanych jak ta. Powieść odniosła wielki sukces zarówno wśród uczonych humanistów, jak zwykłych czytelników. Bohaterką *Złodzieja czasu* jest trzydziestoosmioletnia nauczycielka gramatyki, Alda Oddsdóttir Iversen. Jest ona inteligentną, piękną, seksowną, elegancką, czytana i dowcipną kobietą, z cokolwiek jednak zjadliwym poczuciem ironii. Mieszka sama, ponieważ nie odpowiadało jej małżeństwo z żadnym mężczyzną z koleжки wielbicieli. Na samym początku powieści zakochuje się, a romans trwa sto dni. Po tylu dniach kochanek Aldę opuszcza, a ona tęskni za nim do końca życia. Ta banalna krótkka historia staje się w rękach Steinunn Sigurðardóttir melancholijną elegią złożoną z wielu gatunków i rodzajów literackich: relacji z podróży, pamiętników, listów i wierszy.

Po wydaniu *Złodzieja czasu* Sigurðardóttir napisała wiele dobrych i budzących uznanie książek, w których często powraca temat trudnej miłości we współczesnych czasach. *Hundrað dyr í golunni* (Sto drzwi na wietrze, 2003) opowiada historię Brynhildy, zamężnej Islandki, która spędza wakacje w Paryżu. Nie jest to jej pierwszy pobyt w tym mieście. Studiowała tam i od trzech lat jest zakochana w swoim profesorze greki. Przez cały ten czas podąża za jego cieniem, a gdy wreszcie go chwyta, natychmiast traci. Jest to typowy kryzys w rozumieniu Lacanowskim: nikt nie dostaje tego, czego pragnie najbardziej, w życiu ludzi otwiera się i zamyka sto drzwi. W narracji u Sigurðardóttir pojawiają się efekty *red herring* (zwodzenia uwagi czytelnici-

ka), maski i przesłony. Brynhilda, ojciec Brynhildy, a także jej mąż Islandczyk dzielą głęboką i prawdziwą miłość do islandzkiej przyrody, ale miłość ta przeradza się w ów rodzaj poczucia winy, które spowodowało niepowodzenie na związki uczuciowe i inne relacje międzyludzkie.

Przyroda odgrywa dużą rolę w literaturze tworzonej obecnie przez młodych pisarzy islandzkich. Przejawia się to oczywiście wyrażaną obawą przed zniszczeniem warstwy ozonowej, nieprawidłowym wykorzystywaniem surowców naturalnych i zmianami klimatycznymi o zasięgu globalnym. W Islandii niedawno rozgorzała dyskusja na temat wybudowania we wschodniej części wyspy elektrowni wodnej, wykorzystującej rzeki i górskie wodospady do pozyskiwania energii potrzebnej zakładowi przemysłowemu zaprojektowanemu dla Reyðarfjörður. Niektórzy Islandczycy w zalanym wodą obszarze widzą tylko brzydki skrawek kamienistej ziemi. Inni kierują się korzyściami ekonomicznymi dla regionu i większym znaczeniem wykorzystania naturalnych islandzkich źródeł energii aniżeli nieuniknionego w tym przypadku niszczenia ziemi. Są jednak i tacy, którzy podnoszą protesty i zawzięcie walczą z planami rządu. Wśród tych ostatnich znajduje się wielu islandzkich artystów, którzy istniejącym różnicom poglądów dają wyraz w swoich pracach artystycznych i literackich. Natura w nich prezentowana nie jest powtórzeniem przyrody sublimowanej przez romantycznych poetów, nie jest też przyrodą w przedstawieniu realistów, odzwierciedlającą uczucia ludzi i ich nastroje. Za to ma charakter mityczny oraz mistyczny. Jest to natura kojarząca się z „innością” – współistniejąca z ludźmi żyjącymi na wyspie, ale niebędąca ich prostym odbiciem, działająca już to wspólnie z nimi, już przeciwko nim, podług własnych praw i wzorów.

Poeta Gyrðir Elíasson (ur. 1961) upodobał sobie wrzosowiska i wybrzeże, krajobraz z liniami poziomymi, jaki tworzy fiord z noweli *Bréfbátarigningin* (Deszcz w papierowej łódce, 1991). Fiord otwiera się po horyzont dopóty, do-

półki ziemia, morze i niebo nie zdają się być melancholijnie wessane w pustkę. Natomiast w pisarstwie Sjóna (ur. 1962) natura nie tyle współlistnieje z mieszkańcami wyspy, ile tworzy egzystencjalną oprawę dla mitów i magii, którym ludzie są podporządkowani. Już w pierwszej powieści *Stálnótt* (Żelazna noc, 1987) ocean pełni rolę podstawową, daje i odbiera życie, jest pełen nic nieznaczącego, przypadkowego, surrealistycznego i srogiego piękna. W powieści *Skugga Baldur*, która przyniosła Sjónowi literacką nagrodę Rady Nordyckiej za rok 2005, natura i ludzkość znajdują się we wzajemnym związku na wielu poziomach. Krytyk Soffía Auður Birgisdóttir tak tłumaczy tytuł tej powieści: „Tytuł jest niejednoznaczny. Z jednej strony odnosi się do fenomenu popularności legend (motyw potomstwa kota i lisa), a zarazem oznacza złego ducha (lub bardzo podejrzaną osobę). Powieść Sjóna gra oboma znaczeniami: proboszcz Baldur Skuggason, jeden z jej bohaterów, jest postacią podejrzaną i złą, jednak w miarę rozwoju opowieści przechodzi osobliwe metamorfozy”⁸.

Historia rozpoczyna się w chwili, kiedy zły pastor Baldur – Skugga Baldur – poluje na lisy w górach, podczas gdy drugi główny bohater, Friðrik, grzebie swoją ukochaną, piękną Abbę, dziewczynę z syndromem Downa, którą wychował i pokochał, a ona w zamian sprawiła, że nauczył się znowu kochać życie. Trzeci wątek dotyczy zatonięcia statku u wybrzeża Islandii wiosną 1868 roku. Wszystkie wątki splatają się w elegancki i nieraz zaskakujący sposób; losy Friðrika, Abby i Baldura łączy więcej, niż czytelnik mógłby przypuszczać.

Powieść w podtytule ma „historię ludową”, co zwraca uwagę na związki islandzkiej kultury ludowej z mitami i legendami z całego świata. Poza wspomnianymi literackimi nawiązaniem do niemieckiego romantyzmu (Hoffmann, Tieck), angloamerykańskiego gotyku oraz folkloru islandz-

8. Zob.: www.norden.org/nr/pris/lit_pris/2005/uk/sjon.asp.

kiego, historia ta nawiązuje do mistycznych systemów religijnych opartych na fundamentalnym dualizmie świata, takich jak manicheizm i kabała. Sjón bawi się tymi wielkimi przeciwieństwami: walką dobra ze złem, światła z ciemnością, człowieka z niebezpieczeństwem i groźbą dehumanizacji. Humor jest stale obecny na kartach powieści. Na przykład, gdy pastor Baldur zostaje zaskoczony przez lawinę, czyni, by zacytować Sjóna, „to, co zawsze robi Islandczyk, kiedy znajdzie się w tarapatkach – naraz deklamuje poetyckie wersy, śpiewa *rímury* (islandzkie ballady epickie) i przypomina sobie poematy skaldów, które znał kiedyś na pamięć”.

Powieść jest melodramatyczna w dosłownym znaczeniu, to znaczy odwołuje się do pierwotnego związku dramatu z muzyką. Kompozycja historii może być porównana z mocno brzmiącym kwartetem, a konkretniej z kwartetem Schuberta. Jest melodramatyczna także dlatego, że skupia się na dylematach etycznych. Losy Abby rodzą pytanie, czy niepełnosprawni mają prawo do istnienia w świecie, w którym medycyna i technologia dały możliwość usuwania zawczasu dzieci takich jak Abba, w świecie, w którym zmierzają do tego, ażeby w ciągu najbliższych dekad zespół Downa w ogóle zniknął ze świata. Postawiona kwestia dotyczy tego, czy ludzie powracają do wrogiego klimatu opinii i nietolerancji panującej czasach, w jakich została osadzona fabuła powieści.

Prasa w Skandynawii nie mogła się powstrzymać przed porównaniem nagrodzonej przez Radę Nordycką powieści z filmami Larsa von Triera *Przełamując fale* i *Tańcząc w ciemnościach*. W tym drugim główną rolę zagrała Björk, przyjaciółka Sjóna; skomponowała także muzykę, do której on napisał słowa. Pewna skandynawska krytyk literatury, Ane Farsethås, nazwała troje artystów, Sjóna, Björk i von Triera, „nordycką trójcą”, która „patos i melodramat przywraca do rangi sztuki, przedstawia wzór artysty, który stanowi zaprzeczenie dozgonnego zadufania w sobie, zabawny

styl godzący wszystko, co nie było dostatecznie przekonujące dla realizmu, a dla modernizmu wystarczająco czyste”. Jak powiada redaktorka norweskiej gazety „Dagens Næringsliv”: „taki brak szacunku zasługuje na szacunek”⁹.

Inny pisarz, który zawzięcie walczy przeciwko elekrowni na wschodzie Islandii, to Andri Snær Magnason (ur. 1973). Przed dwoma laty przewodził wielu protestom, a jego szokująca książka *Draumalandið* (Ziemia obiecana, 2005) na temat szkód wyrządzonych środowisku naturalnemu odbiła się szerokim echem i wywołała kolejne ożywione debaty. Przez to, że wypadało ją przeczytać, stała się w Islandii bestsellerem. Andri Snær Magnason jest pisarzem żartobliwym, obdarzonym poczuciem humoru podobnie jak Sjóń. Jego książka adresowana do dzieci *Sagan af bláa hnettinum* (Opowieść o błękitnej planecie, 1999) otrzymała islandzką nagrodę literacką. Przyznano ją dotąd tylko jednej, tej właśnie książce dla dzieci, co wiele osób uważa za skandaliczne posunięcie¹⁰.

Opowieść o błękitnej planecie przedstawia historię dzieci żyjących bez troski we własnym świecie, gdzie nie istnieją dorośli i żadne dziecko za nimi nie tęskni. Są to dzieci natury, nieucywilizowane, jedzą i śpią, kiedy zechcą. Pewnego dnia w ich raju zjawia się dziwny człowiek i natychmiast zaczyna zmieniać dzieci we współczesnych konsumentów. Uczy ich latać za pomocą pyłu ze skrzydeł motyli, lecz czary działają tylko wtedy, gdy świeci słońce; dzieci jednak chcą latać również nocą, dlatego są skłonne za to zapłacić. Tak więc dziwny przybysz przybija słońce do nieba, dzieci zaś nie zastanawiają się nad losami swoich rówieśników, żyjących w tych stronach świata, gdzie na zawsze za-

9. Ane Farsethås, *Upretensios vinner*, „DagensNæringsliv”, 26 lutego 2005.

10. Co więcej, za tę książkę w 2000 roku Magnason otrzymał Honorowe Wyróżnienie Jury Międzynarodowej Nagrody Literackiej im. Janusza Korczaka.

panuje ciemność. Wyjście z powstałej sytuacji wymaga wspólnego wysiłku i dużo odwagi. Ta niewielka opowieść odznacza się pięknem, a ilustracje wykonane przez Áslaug Jónsdóttir są nie tylko dodatkiem do tekstu, ale także jego interpretacją. Gdy potrzeba, wyolbrzymiając lub umniejszając fabułę, ukazują agresję i strach. Czasem obrazy wkraczają nawet w sam tekst. Kolejna powieść Magnasona to już książka *science-fiction* dla dorosłych, nosząca tytuł *LoveStar* (Gwiazda miłości, 2002).

LoveStar otrzymała etykietkę „postmodernistycznej antyutopii”. Opisuje Islandię przyszłości, kiedy to międzynarodowa korporacja LoveStar sprawuje całkowitą kontrolę nad życiem, śmiercią i miłością. Żądze każdego człowieka mogą być zaspakajane dzięki dokładnym wyliczeniom. Park rozrywki LoveStar jest światowym centrum Miłości i Śmierci. Jedną z głównych atrakcji parku stanowi LoveDeath, która polega na nowym rodzaju praktyki pogrzebowej. Gdy człowiek umiera, jego ciało zostaje wystrzelone w przestrzeń kosmiczną, a gdy zawraca na ziemię, płonie jak spadająca gwiazda, co stanowi wielką atrakcję i wprawia w podziw zakochanych. Staje się to tak tanie i popularne, że niemal każde zwłoki są przekazywane parkowi rozrywki LoveStar, aby zostać wystrzelone na orbitę i spaść na ziemię w postaci świecącej gwiazdy. Ostali się jednak Indriði i Sigríður (Romeo i Julia z Islandii), młoda para, która nie pasuje do reguł wysoce zaawansowanych technologii – w tym punkcie opowieść ulega zagęszczeniu.

LoveStar to romans *science-fiction* uwielbiany przez czytelników; sprzedał się w tysiącach egzemplarzy. Powieść zawiera ostrą krytykę informatycznej i technologicznej obsesji naszych czasów, prowadzącej do opisywanej antyutopii. Dostrzeżono w tej opowieści mnóstwo kontekstów religijnych, choćby motyw stworzenia świata, zbawienia i apokalipsy, a przy tym wiele nawiązań do mitologii nordyckiej. Jest wśród nich „zmiernych bogów” (*ragnarök*) – zagłada świata podczas ostatecznej bitwy, bestia zamieszkująca

ocean, opływająca świat dookoła i zagrażająca wszystkim żywym istotom, wreszcie słynny mitologiczny wilk Fenrir, który zabije Odyń w kończącej istnienie świata rozprawie bogów z potworami.

Pisałam w tym artykule o wilkach, lisach i baronie (a nie księciu), niczego jednak nie napisałam o księżnej. Jeśli bowiem Alda, bohaterka *Złodzieja czasu* Steinunn Sigurðardóttir, księżną nie została, to nie dzieje się tak wyłącznie dlatego, że nie pasowałaby do takiej roli. Jeśli nie myli mnie moja wiedza, to współczesne powieści islandzkie, które przełożono na język w polski w ostatnich latach, można by zliczyć na palcach jednej ręki. Nie przetłumaczono, poza Laxnessem, ani jednego utworu pisarzy, których przedstawiłam. Czyż nie jest na tym polu wiele do zrobienia?

Przeł. Natalie Radomski

Wokół muzyki islandzkiej

Znajomość islandzkiej muzyki klasycznej jest w Polsce niewielka. Jednym z nielicznych miejsc dającym polskiemu słuchaczowi możliwość zapoznania się z muzyką islandzką pozostaje festiwal Warszawska Jesień [Atli Heimir Sveinsson: *Bizzareries* (1978), *Fantastic Rondos* (1980), *Icelandic Rap* (1998), Haukur Tómasson: *Storka* (1998), *Koncert na skrzypce i zespół kameralny* (1998) i inne]¹.

Wśród powodów, z których wynika ta niewiedza, wymienić można: niedostępność materiałów nutowych, określone zainteresowania, brak prywatnych i zawodowych kontaktów z Islandią, ale także być może brak wystarczająco skutecznych działań prowadzonych przez instytucje kulturalne Islandii w celu promocji rodzimej kultury. Jednakże znajomość islandzkiej kultury muzycznej powinna osiągnąć przynajmniej poziom podstawowy, tak jak w przypadku muzyki innych państw kontynentu (Hiszpania, Czechy, Holandia), których muzyczna tradycja pozostaje w cieniu w stosunku do dominacji na przykład Niemiec i Francji.

Muzyka islandzka od zawsze była ściśle powiązana z potrzebami społeczeństwa. Szczególne miejsce wśród Islandczyków zajmowała muzyka wokalna. Wiązało się to zapewne z głęboko osadzoną tradycją śpiewu i wspólnego muzykowania (a więc także muzyką kameralną) w odosobnionym i zamkniętym społeczeństwie. Większa popularność muzyki wokalne mogła też wynikać ze szczątkowej obec-

1. W artykule wykorzystałam obszernie fragmenty mojej rozprawy doktorskiej. Praca nosi tytuł *Twórczość na flet kompozytorów nordyckich* i została obroniona w 2006 roku w Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach (promotor – prof. A. Łęgowski, recenzenci – prof. S. Michalik, prof. Z. Kamionka).

ności na wyspie instrumentów muzycznych. Muzyka wokalna i kameralistyka są dominującymi formami także we współczesnej twórczości artystów islandzkich.

Pierwsze ślady muzyki

Najdawniejszą tradycją muzyczną Islandii jest muzyka wokalna (z isl. *söngur* – piosenka, *rödd* – głos). W średniowieczu istniały jej trzy główne formy: *rimur* (pieśń jedno-głosowa), *tvísöngur* (dwa głosy prowadzone w kwintach czystych) oraz *hymny*. *Rimur* był rodzajem recytacji, mającym swe literackie źródło zbliżone do francuskich *chansons de geste*. Jego stroną muzyczną cechują wielokrotne repetycje tego samego motywu (*ríma*) do zmieniającego się tekstu. Ten rodzaj pieśni śpiewany był głównie w domach. Istniała specjalna nazwa na określenie takich spotkań, mianowicie *kvöldvaka* („wieczorne zebranie”). Recytacja śpiewaka miała pomóc innym mieszkańcom w należytym wykonywaniu ich domowych obowiązków. *Tvísöngur* był gatunkiem bliższym muzycznemu aniżeli *rimur*. Była to technika śpiewu wielogłosowego, polegająca na prowadzeniu dwóch głosów jednocześnie, najczęściej w kwintach czystych. Powszechnie stosowana była na Islandii już od końca XIII wieku. Dowód na jej popularność znajdziemy w sadze o biskupie Laurencjuszu z Hólar (pierwsza połowa XIX wieku). Technikę śpiewu dwugłosowego wykorzystywano zarówno do tekstów sakralnych, jak i w życiu codziennym (przy wypasie owiec, podczas prac na farmie czy wieczornych spotkań towarzyskich). Forma *tvísöngur* szczególnie silnie rozwinęła się na Północy (Húnavatnssýsla). *Hymny* były najbardziej uporządkowanym gatunkiem spośród wymienionych, ponieważ śpiewano je każdej niedzieli, w każdym kościele, a czasem także w domach podczas *kvöldvaka*.

Średniowieczna sztuka muzyczna Islandii rozwijała się więc dwoma torami: muzyka ludowa oraz kościelna. Ta druga miała szersze znaczenie edukacyjne, stymulowała bo-

wiem do powstawania i działania szkół przykościelnych, w których uczono między innymi elementów muzyki sakralnej. Z XII–XIII wieku pochodzą najstarsze zachowane przykłady notacji muzycznej, lecz nie ma pewności, czy rzeczywiście zostały one napisane na Islandii, gdyż zawierają wyłącznie śpiew gregoriański. Z tego powodu sądzi się, że mogły powstać w północnych Niemczech albo Irlandii i stamtąd trafiły na Islandię.

Największa liczba oryginalnych islandzkich manuskryptów powstała między XIV i XVI stuleciem, spośród nich do dnia dzisiejszego zachowały się tylko krótkie fragmenty. Należy tu wymienić *Śpiewnik Muzyki Kościelnej* Jóna Thorlákssona (około 1473), *Hólabók* (Hólar, 1589), *Grallari*, zawierającej pieśni w technice graduale (1589). Zwłaszcza dwie ostatnie pozycje stworzyły podwaliny do rozkwitu muzyki liturgicznej zreformowanego Kościoła luterkańskiego i obie zostały wydane staraniami biskupa Guðbrandura Þorlákssona.

Muzyka wokalna w dawnej Islandii służyła także jako akompaniament do średniowiecznych zabaw tanecznych (potwierdzenie tej informacji pojawia się na przykład w *Sadze o Sturlungach*), co zdecydowanie wyróżnia ją na tle tradycji innych kultur europejskich, w których ta rola przypadała muzyce instrumentalnej. Wiemy natomiast o istnieniu dwóch instrumentów strunowych używanych na Islandii w dawnych wiekach – *fiðla*, czy inaczej *gigja* (rodzaj dwustrunowej harfy) oraz *langspil*. Spośród wymienionych silniejszą tradycję miał *langspil*, spokrewniony z norweskim *langeleikiem*. Jego trzystrunowa konstrukcja opierała się na długim, cienkim pudle rezonansowym. Przy pociągnięciu smyczkiem jednej ze strun odzywały się dwie pozostałe. Najstarszy egzemplarz *langeleiku* z wygrawerowaną datą 1624 znaleziono niedawno w Vardalsåsen (Norwegia). Pierwsze wzmianki o nim pochodzą z dokumentów siedemnastowiecznych (powstałych około 1622 roku), gdy instrument nazywano *langspil*. Nie wiemy, kiedy i dlaczego

zmieniono nazwę na *langeleik*. Jednym z powodów mogło być zwiększenie liczby strun – z trzech do ośmiu, a w konsekwencji zmiana nazwy. Możemy przypuszczać, że na Islandię trafił właśnie najstarszy, trzystrunowy typ instrumentu, gdzie funkcjonował pod pierwotną nazwą. Na Islandii spotykano ponadto pojedyncze egzemplarze innych instrumentów muzycznych, takich jak bęben, róg, czy harfa, prawdopodobnie przywiezione z innych państw skandynawskich.

Kształtowanie się środowiska muzycznego Islandii

Rozwój islandzkiego środowiska muzycznego pozostawał pod silnym wpływem wydarzeń politycznych na Islandii drugiej połowy XIX wieku i pierwszej połowy wieku XX. Muzyka rozwinęła się jako naturalna odpowiedź na aktualne nastroje społeczne i była ważnym środkiem rozbudzania poczucia i potrzeby posiadania tożsamości narodowej. Sygnały o tym, że znaczenie muzyki wzrasta, pojawiły się na Islandii w połowie XIX wieku. Ożywienie patriotyzmu i romantyczne zrywy dokonujące się w Europie nie ominęły również Islandii, której mieszkańcy domagali się uzyskania od Danii szerszej autonomii. Od lat czterdziestych do dziewięćdziesiątych obserwujemy na Islandii silny rozwój sztuki muzycznej, a zwłaszcza chóralistyki, która tworzyła oprawę muzyczną do podniosłych wydarzeń politycznych. W roku 1840 zamontowano pierwsze organy w katedrze w Reykjavíku. Około roku 1880 zawiązało się w Reykjavíku pierwsze islandzkie towarzystwo chóralne Harfa. Wzrosło zainteresowanie muzyką, co spowodowało liczniejsze wyjazdy studentów do zagranicznych uczelni, głównie do Kopenhagi, i w konsekwencji przyczyniło się do wyraźnej aktywizacji życia muzycznego Islandii.

Z okazji ustanowienia autonomii Islandii w ramach państwa duńskiego (w roku 1903) powstał wiersz napisany przez Matthíasa Jochumssona, zaczynający się od słów

„Ó, guð vors lands! Ó, lands vors guð!” (w przekładzie profesora Stanisława Hellsztyńskiego: „Islandii Boże, ziemi naszej Boże”), do którego muzykę skomponował Sveinbjorn Sveinbjörnsson (utwór stał się w późniejszych latach hymnem narodowym Islandii – *Lofsöngur*). Dwudziestosiedmioletni wówczas Sveinbjörnsson był animatorem islandzkiej sztuki kompozytorskiej i jednocześnie pierwszym islandzkim kompozytorem (nie żył jednak w Islandii, tylko w Szkocji), który kształcił się za granicą, w Lipsku, między innymi u jednego z największych przedstawicieli romantyzmu niemieckiego, Carla Reinecke. Pierwszym islandzkim zawodowym i wykształconym muzykiem (skrzypkiem, kompozytorem) był Þórarinn Guðmundsson (1896–1979). Żył i działał w swym ojczystym kraju.

Wraz z intensyfikacją rozwoju muzyki wyraźnie wzrosło zainteresowanie muzyką ludową, w wyniku czego wszczęto poszukiwania śladów folkloru (Pjetru Gudjohnsen i Jónas Helgason). Około roku 1892 staraniami Ólafura Davidssona wydano w Kopenhadze zbiór 36 islandzkich melodii, głównie pochodzenia ludowego. W 1894 roku Związek Studentów Islandii opublikował w Reykjavíku zbiór *Söngbók hins Íslenska Stúdentafélags*, zawierający narodowe pieśni patriotyczne. Reformę przeszła także muzyka kościelna – za sprawą organisty katedry w Reykjavíku, Pétura Guðjónssona, elementy folkloru ludowego przeniknęły do melodii sakralnych.

Dla stworzenia podwalin do rozwoju islandzkiej muzyki instrumentalnej ważny był rok 1876, w którym odbył się na Islandii pierwszy publiczny koncert w dzisiejszym tego słowa znaczeniu. Grupa kilku instrumentalistów dętych, kierowana przez Helgi Helgasona (1848–1922), zebrała się pod wodospadem rzeki Óxara w dolinie Thingvellir i zagrała kilka autorskich utworów. Było to wydarzenie nietypowe do tego stopnia, że lokalna gazeta „Þjóðólfur” poświęciła mu cały artykuł. Reporter, czy też pierwszy islandzki „krytyk muzyczny”, poinformował, iż „dżentelmeni muzycy

śpiewali do swoich instrumentów”². Oceniał wydarzenie jako oryginalne, jednak wyraził opinię, iż w porównaniu z muzyką wokalną ta „muzyka śpiewana do instrumentów nie ma żadnej przyszłości w kraju”³.

Zasługi dla budowania islandzkiej tożsamości narodowej w drugiej połowie XIX wieku odniósł Bjarni Thorsteinsson, ksiądz, bliski współpracownik Muzeum Etnograficznego w Reykjavíku, badacz kultury staroislandzkiej oraz muzyki ludowej. W ciągu ponad dwudziestopięcioletniej pracy nad folklorem Thorsteinsson gromadził i spisywał ze słuchu melodie, które zawarł w pracy *Íslensk þjóðlög* (wydanej w 1905 roku w Kopenhadze). Publikacja zawiera przykłady ponad pięciuset melodii chóralnych i stanowi współcześnie ważne źródło wiedzy o folklorze islandzkim. Intensywność badań folklorystycznych, zainicjowanych przez Thorsteinssona, zwiększyło z pewnością założenie w 1911 roku pierwszego na Islandii uniwersytetu – Uniwersytetu Islandzkiego (Háskóli Íslands) w Reykjavíku. Powstanie placówki edukacyjnej o randze odpowiadającej standardom światowym miało korzystny wpływ na szkoły kształcące na poziomie niższego szczebla. Co ważne dla rozwoju muzyki, nauczyciele szkół elementarnych i średnich domagali się wprowadzenia jej do planu zajęć. Ich zdaniem muzyka rozwijała wartości estetyczne wśród dzieci i młodzieży oraz sprzyjała wychowywaniu w duchu patriotycznym. Działo to się w okresie, w którym Islandia w sferze polityki wkraczała na drogę stopniowego odzyskiwania niepodległości, stąd tak silny nacisk położono na kształtowanie świadomości narodowej.

W roku 1930 powstała w Reykjavíku pierwsza w Islandii szkoła muzyczna – Tónlistarskólinn í Reykjavík, która ze względu na kwalifikacje kadry i umiejscowienie

2. Göran Bergendal, *New Music in Iceland*, Íslensk tónverkamíðstöð, Reykjavík 1991, s. 16.

3. Tamże.

w stolicy była określana mianem „college”, mimo że nie miała uprawnień do kształcenia muzyków na poziomie akademickim (dopiero utworzenie Listaháskóli Íslands w 2000 roku, a w nim wydziału muzycznego, zapoczątkowało edukację muzyków na tym szczeblu). Działalność szkoły spowodowała napływ zagranicznych muzyków, którzy zaczęli osiedlać się na Islandii. Współcześnie do ponad 80 szkół muzycznych na Islandii uczęszcza ponad 30 proc. uczniów poniżej 15 lat, przy populacji Islandii wynoszącej około 300 tys. mieszkańców. W szkołach muzycznych uczy się nie tylko młodzież, lecz także dorośli. Przyniesione statystyki pozytywnie świadczą o poziomie kulturalnym i ekonomicznym narodu islandzkiego (szkoły muzyczne są płatne).

Szczególne znaczenie dla rozwoju kultury islandzkiej i jej emancypacji w świecie miały niewątpliwie wydarzenia z drugiej połowy XX wieku, a zwłaszcza powstanie w roku 1950 filharmonii i teatru. Jednym z pierwszych dyrygentów islandzkiej orkiestry symfonicznej był Polak, Bohdan Wodiczko (1912–1985), od roku 1960 przez kilkanaście lat związany z kształtującym się środowiskiem muzycznym Islandii. Wodiczko zapoczątkował współpracę z kompozytorami islandzkimi, których stymulował do pisania muzyki symfonicznej; regularnie ją także sam wykonywał. Warto nadmienić, że dzięki olbrzymiej roli, jaką Wodiczko odegrał w islandzkim środowisku muzycznym, współcześnie muzycy z Polski są cenieni na Islandii⁴.

4. Do grupy polskich muzyków mieszkających na Islandii (na stałe lub przez dłuższy czas) należą: Marek Podhajski (do 2005), Anna Podhajska (do 2005), Szymon Kuran (do 2005), Andrzej Klejna, Aleksandra Pytak, Alina Dubik, Jerzy Tosik-Warszawiak (do 2002), Patrycja Szałowicz, Lesław Szyszko. Osiągnięciami pedagogicznymi mogą się pochwalić zwłaszcza prof. Marek Podhajski oraz prof. Anna Podhajska, która przez wiele lat była prezesem islandzkiego Oddziału Suzuki. Uczniowie tych pedagogów zdobywali wielokrotnie najwyższe laury na konkursach wykonawczych w Islandii.

W roku 1974 Islandia przystąpiła do *Ung Nordisk Musik* (Young Nordic Music), związku założonego pod koniec drugiej wojny światowej przez studentów nordyckich konserwatoriów muzycznych. Do jego głównych działań należy organizacja seminariów muzyki dziewiętnasto- i dwudziestowiecznej oraz Tygodnia Muzyki Współczesnej, na którym prezentowana jest twórczość młodych kompozytorów (do trzydziestego roku życia). Wśród kompozytorów islandzkich, którzy po raz pierwszy z ramienia *Ung Nordisk Musik* wzięli udział w koncercie w Framnäs (Szwecja), byli: Jónas Tómasson, Karólína Eiríksdóttir, Áskell Másson, Þorsteinn Hauksson, Snorri Sigfús Birgisson, Þorsteinn Hannesson i Bergljót Jónsdóttir.

W tym samym roku (1974) powstał *Kammersveit Reykjavíkur* (The Reykjavík Chamber Orchestra), natomiast w roku 1968 zawiązało się *Íslensk Tónverkamiðöð* (Iceland Music Information Centre) w Reykjavíku; w roku 1987 powstaje zespół kameralny *Caput Ensemble*, popularyzujący współczesną muzykę islandzką, a także odbywa się pierwsza edycja festiwalu muzyki chóralnej. W roku 1993, między innymi dzięki inicjatywom muzyków skupionych wokół Tónlistarskólinn w Akureyri, zawiązała się druga orkiestra symfoniczna na Islandii – The North Iceland Symphony Orchestra.

Twórcy życia muzycznego dwudziestowiecznej Islandii

W rozważaniach nad współczesną muzyką islandzką pomocny jest chronologiczny podział kompozytorów islandzkich tego okresu zaproponowany przez Marka Podhajskiego⁵ w *The Dictionary of Icelandic Composers*, wyda-

5. Marek Podhajski (ur. 1938) – absolwent Akademii Muzycznej w Gdańsku w zakresie teorii muzyki (1961) i kompozycji (1966). Doktor teorii muzyki (Akademia Muzyczna w Warszawie, 1972), doktor habilitowany muzykologii (Katolicka Akademia Teologiczna w War-

nym nie na Islandii, lecz sumptem własnym Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie w 1997 roku. Jest to pierwsza tego typu publikacja w historii islandzkiej muzykologii.

Słownik sprawnie ujmuje życie artystyczne dwudziestowiecznej Islandii. Autor dokonał podziału kompozytorów islandzkich na sześć grup, biorąc pod uwagę między innymi kryterium daty urodzin oraz lat twórczej aktywności. Publikacja w sposób czytelny i odpowiedni do realiów islandzkich wyjaśnia także definicję słowa „kompozytor”. Typowym zjawiskiem, które zachodzi w życiu muzycznym Islandii, jest bowiem wszechstronność jego aktywnych działaczy, co oznacza, że tamtejsze środowisko kompozytorskie skupia zarówno wyedukowanych kompozytorów, jak i amatorów (w kręgu ich zainteresowań twórczych oraz, co zrozumiałe, ograniczonych możliwości warsztatowych, znajdują się głównie pieśni). Współcześni kompozytorzy rzadko ograniczają się do komponowania, a częściej są także muzykami, nauczycielami czy producentami filmów edukacyjnych. Z tego powodu 81 nazwisk kompozytorów, o których w *Słowniku* pisze profesor Podhajski, opatrzonych jest opisem typu: „kompozytor i nauczyciel” (Haukur Tómasson), „kompozytor, śpiewak barytonowy i nauczyciel” (John Speight), „gitarzysta, kompozytor i nauczyciel” (Björn Thoroddsen), „flecista, kompozytor” (Martial Nardeau). Ale także: „muzyk, malarz i kompozytor” (Sigfús Hal-

szawie, 1993), profesor sztuki (1982). Założyciel Instytutu Teorii Muzycznej (1973) w Akademii Muzycznej w Gdańsku. Od 1994 roku profesor Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie. W latach 1990–2005 zawodowo związany z Islandią jako nauczyciel muzyki w *Tónlistarskólinn* w Akureyri. Był organizatorem I Festiwalu Islandzkiej Muzyki Fortepianowej (Akureyri 1992). Pozostaje wielkim entuzjastą promowania muzyki polskiej w Islandii, jak i islandzkiej w Polsce. Źródło informacji biograficznych: Marek Podhajski, *The Dictionary of Icelandic Composers*, Akademia Muzyczna im. F. Chopina, Warszawa 1997.

ldórsson), „saksofonista, muzyk jazzowy, kompozytor i nauczyciel” (Sigurður Hjörtur Florason), a nawet „emerytowany policjant, autor pieśni” (Bjarni Júlíus Gíslason) czy „fryzjer, autor pieśni, zatrudniony obecnie w Reykjavík Bus Service (Matthías Karelsson).

Grupa pierwsza kompozytorów islandzkich obejmuje artystów urodzonych jeszcze w XIX wieku, których aktywność artystyczna przypada na pierwsze lata wieku XX. Są to: Árne Thorsteinsson (1870–1961), Áskell Snorrason (1888–1970), Björgrin Guðmundsson (1891–1961), Halldór Jónsson frá Reynivöllum (1873–1952), Helgi Pálsson (1899–1964), Jón Leifs (1899–1968), Jónas Tómasson Sr (1881–1967), Karl Otto Runnólfsson (1900–1970), Páll Ísólsson (1893–1974), Ragnar H. Ragnar (1898–1987), Sigurður Þórðarson (1895–1968), Sigvaldi Stefánsson Kalsdalóns (1881–1946), Þórarinn Guðmundsson (1896–1979), Þórarinn Jónsson (1900–1974). Z wymienionych artystów, jeśli chodzi o walory kompozycji, jedynie symfoniczna twórczość Jóna Leifsa zasługuje na uwagę.

Grupa druga obejmuje kompozytorów urodzonych w pierwszych latach XX wieku, przed zakończeniem pierwszej wojny światowej. Są wśród nich: Árne Björnsson (1905–1995), Björn Franzson (1906–1974), Hallgrímur Helgason (1914–1994), Jón Þórarinnsson (1917), Jónatan Ólafsson (1914), Jórunn Viðar (1918), Sigursveinn Davið Kristinsson (1911–1900) oraz Skúli Halldórsson (1914). Dwie pierwsze grupy cechuje intensywna działalność na rzecz rozwoju życia muzycznego wyspy, przy czym druga grupa kompozytorów w sposób wyraźniejszy dążyła do nowoczesnych i światowych standardów kompozytorskich.

Kompozytorzy Fjölur Stefánsson (1930), Gunnar Reynir Sveinsson (1933), Herbert H. Áugústsson (1926), Jón Ásgeirsson (1933), Jón Nordal (1926), Jón Sigurðsson (1932), Leifur Þórarinnsson (1934–1998), Magnús Blöndal Jóhannsson (1925), Páll Pampichler Pálsson (1928) oraz Sigfús Halldórsson (1920–1996) tworzą trzecią grupę artystów islandz-

kich XX wieku. Z perspektywy znaczenia w procesie rozwoju islandzkiej sztuki fletowej szczególnie twórczość Leifura Þórarinssona wybija się ponad inne.

Czwarta grupa obejmuje kompozytorów urodzonych w czasie drugiej wojny światowej. Należą do niej między innymi Árne Egilsson (1939), Elías Davíðsson (1941), Atli Heimir Sveinsson, Þorkell Sigurbjörnsson (1938) oraz Halfiði Hallgrímsson (1941). Ten ostatni pracuje i mieszka w Szkocji. Natomiast Sveinsson i Sigurbjörnsson są współcześnie autorytetami artystycznymi Islandii; wieloletni organizatorzy życia muzycznego wyspy, docenieni w kraju i poza granicami, wykształcili najmłodszą generację kompozytorów islandzkich.

Piąta grupa kompozytorów islandzkich zrzesza twórców urodzonych około roku 1950–1960, są to: Árni Harðarson (1956), Áskell Másson (1953), Bára Grímsdóttir (1960), Haukur Tómasson (1960), Hjálmar Helgi Ragnason (1952), Jón Tómasson Jr (1946), Karólína Eiríksdóttir (1951), Lárus H. Grímsson (1954), Snorri Sigfús Birgisson (1954).

Szósta grupa obejmuje najmłodszą generację kompozytorów islandzkich. Należą do niej Atli Ingólfsson (1962), Gunnsteinn Ólafsson (1962), Guðni Franzson (1961), Hildigunnur Rúnarsdóttir (1964) i Tryggvi M. Baldvinsson (1965).

Kilka słów o poszczególnych pokoleniach muzyków. Kompozytorzy z pierwszej grupy należą do animatorów islandzkiego życia muzycznego. Wyróżniała ich aktywność organizatorska, która przyczyniła się do stworzenia placówek i zespołów muzycznych zajmujących znaczące miejsce w dwudziestowiecznej historii muzyki islandzkiej (m.in. rok 1930 – Páll Ísólfsson zakłada szkołę muzyczną w Reykjavíku, rok 1945 – Jón Leifs powołuje Związek Kompozytorów Islandzkich). Na tle pierwszych animatorów życia muzycznego Islandii wszechstronna działalność wyróżnia zwłaszcza Jóna Leifsa (1899–1968), nazywanego „ojcem muzyki islandzkiej”.

Wśród artystów grupy drugiej, posiadających ukończone profesjonalne wykształcenie muzyczne, znajduje się pierwsza w historii muzyki islandzkiej kobieta, Jórunn Viðar. Jest ona pionierką w zakresie muzyki baletowej Islandii (jej balet *Eldurinn* był wystawiony na otwarciu Teatru Narodowego w Reykjavíku w 1950 roku). Do grupy drugiej należy także Hallgrímur Helgason, kompozytor, publicysta, krytyk, edytor, lektor i reprezentant wąskiego kręgu muzykologów islandzkich.

Trzecia grupa obejmuje zarówno artystów zagranicznych, którzy związali się ze środowiskiem muzycznym Islandii (m.in. Páll Pampichler Pálsson), jak i pierwsze pokolenie islandzkich kompozytorów (m.in. Jón Nordal i Leifur Þórarinnsson), których wyedukowali islandzcy nauczyciele. Po raz pierwszy w historii muzyki islandzkiej szkoła muzyczna w Reykjavíku stała się miejscem, które umożliwiło zdobycie wykształcenia muzycznego w ojczystym kraju.

Kluczowymi postaciami czwartej grupy kompozytorów islandzkich są: Atli Heimir Sveinsson, Þorkell Sigurbjörnsson oraz Hafliði Hallgrímsson. Sveinsson i Sigurbjörnsson urodzili się w tym samym roku (1938) i mieście (Reykjavík). Podobnie wyglądała droga artystyczna obu artystów – już w trakcie edukacji muzycznej wykazywali wszechstronność zainteresowań, kształcili się w podobnych ośrodkach zagranicznych i często pod okiem tych samych pedagogów. Na próżno jednak doszukiwać się analogii w ich twórczości: Sveinsson kreował wokół siebie wizerunek artysty niestroniącego od śmiałych eksperymentów, natomiast Sigurbjörnssona cechowała dyscyplina twórcza i jasna koncepcja dzieła. Podzielałam tu opinię wyrażoną przez Görana Bergendala, autora opracowania *New Music in Iceland*.

Aktywność artystyczna kompozytorów grupy czwartej potwierdza konieczność łączenia komponowania muzyki z innym rodzajem działalności. Þorkell Sigurbjörnsson przyznaje:

Nie wierzę, że można przetrwać jako specjalista w naszym małym społeczeństwie. Jeśli chciałbym być kompozytorem akademickim, wyjechałbym do Ameryki, został profesorem na uniwersytecie, uczył jakiś przedmiotów akademickich i pisał muzykę akademicką, która byłaby tylko wykonywana przez moich akademickich kolegów na międzynarodowych koncertach organizowanych przez uniwersytet. Jeśli chciałbym specjalizować się w muzyce popularnej, przeprowadziłbym się do Hollywood, pisał łatwe melodie i miałbym nadzieję sprzedać je w milionach kopii. Ale jeśli chce się mieszkać tu, w Islandii, i chce się przetrwać, nie można sobie pozwolić na taką specjalizację. Trzeba pisać muzykę, która jest potrzebna, muzykę, którą ludzie chcą słuchać i grać⁶.

Grupa piąta kompozytorów islandzkich obejmuje artystów urodzonych po drugiej wojnie światowej (w latach 1946–1960), którzy w większości byli studentami Þorkella Sigurbjörnssona, a następnie kontynuowali naukę za granicą. W kręgu ich twórczych zainteresowań znajduje się muzyka elektroakustyczna (Lárus H. Grímsson). Jednym z czołowych przedstawicieli tej grupy jest Haukur Tómasson (ur. 1960). Tómasson studiował kompozycję w Reykjavíku, Kolonii i Amsterdamie. Trzykrotnie nominowany do nagrody Nordic Music Prize został jej laureatem w roku 2004, za muzykę do opery kameralnej *Guðrun's 4th Song*, której libretto jest oparte na ludowej islandzkiej legendzie pochodzącej z Eddy.

Ostatnia grupa skupia kompozytorów najmłodszej generacji, urodzonych w latach 1961–1970, takich jak Atli Ingólfsson (1962), Gunnsteinn Ólafsson (1962) czy Hildigunur Rúnarsdóttir (1964).

Muzyka fletowa

Powstanie i rozwój islandzkiej muzyki fletowej przypadły na drugą połowę XX wieku. W odróżnieniu od innych państw nordyckich flet nie był używany w tradycyj-

6. Cyt. za: Göran Bergendal, *New Music in Iceland*, s. 93.

nej muzyce ludowej. Należy więc sobie uświadomić, jak młoda jest tradycja związana z grą na flecie w Islandii. Pierwsi fleciści, którzy mieli bezpośredni wpływ na kształtowanie się islandzkiej muzyki fletowej, dzisiaj nadal są koncertującymi artystami (Aitken). Także kompozytorzy, których utwory fletowe znajdują szczególne miejsce w islandzkiej muzyce fletowej (Sveinsson, Sigurbjörnsson), wciąż pozostają czynni.

Nie mamy dokładnych wiadomości, kiedy i w jakich okolicznościach flet pojawił się na Islandii. Nie znamy także wielu nazwisk ani sylwetek flecistów, którzy mogliby działać jeszcze w dziewiętnastowiecznej Islandii. Skąpa wiedza dotycząca informacji potrzebnych do ustalenia losów fletu na wyspie jest przede wszystkim wynikiem braku islandzkich tradycji muzykologicznych. Wiemy na pewno, że flet nie był używany w muzyce ludowej dawnej Islandii i przynajmniej ta wiedza usuwa pewne wątpliwości – podobnie jak w przypadku muzyki instrumentalnej, mówiąc o profesjonalnej muzyce fletowej Islandii, oceniamy wiek XX i XXI.

Najstarszy islandzki utwór fletowy pochodzi z drugiej połowy XX wieku. Jest nim prawdopodobnie *Fjögur íslensk þjóðlög* (Four icelandic folk songs) na flet i fortepian, skomponowany około 1950 roku przez Árni Björnssona (1905–1995), kompozytora, nauczyciela i flecistę Iceland Symphony Orchestra. Czteroczęściowy utwór (*Allegretto, Andante, Andante, Allegretto grazioso*) charakteryzuje prostota i wdzięk, sielski charakter oraz interesujące rozwiązania harmoniczne w partii fortepianu. Utwór zawiera podstawowe cechy zindywidualizowanego stylu Björnssona, określanego jako elegancki, „starannie równoważący chłodny romantyzm, neoklasycyzm i rozrywkę”⁷. Jeśli można podjąć się próby wyznaczenia początków islandzkiej muzyki fletowej, to otwiera ją właśnie twórczość Björnssona. Szczególny rozkwit islandzkiej literatury fletowej doko-

7. Tamże, s. 58.

nał się dzięki kompozytorom zrzeszonym w grupie czwartej (Sveinsson i Sigurbjörnsson), ale przede wszystkim w rezultacie aktywnej postawy zagranicznych flecistów, którzy docenili potrzebę uczestniczenia w procesie tworzenia islandzkiej sztuki gry na flecie.

Największy udział w rozwoju islandzkiej muzyki fletowej mieli fleciści Manuela Wiesler i Robert Aitken. Są to pierwsi artyści w historii islandzkiej muzyki fletowej, którzy rozwijali aktywność artystyczną na wyspie i mieli wielki wpływ na dzisiejszy kształt islandzkiej literatury fletowej. Utwory kompozytorów islandzkich im dedykowane są dzisiaj wymieniane przez artystów islandzkich jako najważniejsze pozycje w islandzkiej literaturze fletowej. Możemy więc uznać, że rola budowania islandzkiej muzyki fletowej przypadła właśnie Wiesler i Aitkenowi. Oboje byli ponadto wieloletnimi ambasadorami muzyki islandzkiej za granicą.

Manuela Wiesler (ur. 1955), z pochodzenia Austriaczka, mieszkała na Islandii w latach 1973–1983. Była wybitną flecistką obdarzoną doskonałą techniką, muzykalnością oraz naturalną charyzmą sceniczną. Dla kompozytorów islandzkich była wyjątkowym partnerem artystycznym, stymulowała ich bowiem do pisania nowej muzyki, a jej wykonania stały zawsze na najwyższym światowym poziomie.

Nie wydaje mi się, żebym to ja – mówi artystka – stała u źródeł fletowej muzyki islandzkiej. Początek islandzkiej muzyki fletowej to przypuszczalnie Ærni Björnsson. Także Robertowi Aitkenowi poświęcono wiele utworów i to dużo wcześniej niż mnie. To prawda, że byłam inspiracją dla niektórych kompozytorów, ale jestem przekonana, że gdyby nie ja, to inni fleciści zainspirowaliby ich w podobny sposób. Uważam, że pewne utwory po prostu czekały, by zostać napisane, i ja jedynie mogłam pomóc przyspieszyć ten proces. To, że kompozytorzy islandzcy pisali dla mnie, wynika zapewne z tego, że zawsze chciałam przekraczać granice swoje i fletu⁸.

8. Rozmowa Manueli Wiesler z Ewą Murawską przeprowadzona 12 marca 2003 roku.

Wiesler zakończyła karierę solową w 2001 roku, poświęcając się psychologii muzycznej, socjologii i pedagogice. W roku 2003 obroniła pracę habilitacyjną *Psychische Probleme bei Instrumentalsolisten: Wie kann Beratung helfen?* i objęła posadę profesora w Zakładzie Interpretacji Muzycznej i kierownika Kształcenia Dyplomowego w Wyższej Szkole Muzycznej przy Uniwersytecie w Göteborgu w Szwecji.

Podobną rolę w procesie rozwoju islandzkiej literatury fletowej, co Manuela Wiesler, odegrał Kanadyjczyk Robert Aitken (ur. 1939), solista, profesor Uniwersytetu w Toronto oraz Hochschule für Musik we Fryburgu Bryzgowijskim. Wpływ Aitkena na rozkwit literatury fletowej Islandii zdaje się być jednak mniejszy niż Manuela Wiesler, jeśli można podjąć się próby tego rodzaju oceny. W przeciwieństwie do Wiesler Aitken w żadnym okresie życia nie mieszkał na Islandii. Nie mógł więc inspirować artystów i stymulować rozwoju literatury fletowej w stopniu takim, jak to czyniła Wiesler. Niemniej jednak przez wiele lat Aitken także był ambasadorem muzyki islandzkiej i kompozytorzy islandzcy również jemu poświęcili wiele utworów fletowych. Poziom wirtuozerii i osobowości artystycznych Wiesler i Aitkena są podobne, różnił ich temperament muzyczny. Wiesler grała wyłącznie na tradycyjnym flecie poprzecznym, Aitken zaś na jego różnych rodzajach. Interesowały go różne techniki gry fletowej oraz sposoby wydobywania dźwięku.

Wynikiem współpracy Manuela Wiesler i Roberta Aitkena z kompozytorami islandzkimi jest wiele kompozycji, które stanowią kamień milowy współczesnej literatury fletowej Islandii. Są to przede wszystkim następujące utwory: Leifur Þórarinnsson – *Sonata per Manuela*, Atli Heimir Sveinsson – *Flautukonsert, Xanties, Tuttugur og ein tónamínúta*, Þorkell Sigurbjörnsson – *Kalaís, Columbine*, a także liczne kompozycje na flet solo.

Jednym z pierwszych kompozytorów islandzkich, który współpracował z Manuellą Wiesler w latach siedemdzie-

siątych XX wieku, był Leifur Þórarinnsson (1934–1998). W ostatnim okresie swojej aktywności twórczej Þórarinnsson poświęcił Wiesler wiele utworów, między innymi *Su-marmál* (1978) na flet i klawesyn, którego tytuł oznacza islandzkie słowo na określenie ostatnich pięciu dni zimy. Utwór ma charakter swobodnej i lekkiej fantazji z typowym dla Þórarinnssona bogactwem obrazów i pomysłów (elementy pieśni ludowych, impresjonistyczna dbałość o dźwięk, rytmika jazzowa). Powstała rok później *Sonata per Manuela* (1979) stanowi z kolei nawiązanie do solowych sonat fletowych Jana Sebastiana Bacha. Budową przypomina formę barokowej *sonaty da chipsa* i jest przykładem utworu neoromantycznego we współczesnej muzyce islandzkiej.

Dla Manueli Wiesler powstał także *Xanties* na flet i fortepian (1975), napisany przez Atli Heimira Sveinssona (ur. 1938). Integracja słowa, użytego jako integralna część dzieła, i dźwięku jest w utworze silna do tego stopnia, iż rodzi się pytanie, które z nich jest ważniejsze. Sam kompozytor określa utwór „muzyką anegdotową”, podkreślając nierozzerwalność dźwięku i słowa, a także nawiązanie do formy sag, gdzie muzyka daje komentarz słowu. Sveinsson zdedykował Wiesler także inny utwór – *Tuttugur og ein tó-namínúta (21 sounding Minutes)* na flet solo. Kompozycja składa się z 21 części o długości około jednej minuty każda, które można dowolnie zestawiać. Kolejne części opatrzone są programowymi tytułami: *Karlatónar (Sound of Men)*, *Safntónar (Sound of Museum)*, *Fiskatónar (Sound of Fish)*, *Blómatónar (Sound of Flowers)*. Utwór stanowi pewien rodzaj antologii możliwości dźwięku fletu. Inne utwory kompozytorów islandzkich dedykowane Manueli Wiesler to chociażby *Til Manuelu, Euridice, Columbine* (Þorkell Sigurbjörnsson, ur. 1938), *Oslóarræll, Two Études – in black and white* (Ragnarsson Hjálmar Helgi, ur. 1952), *Solitude* (Magnús Blöndal Johansson, ur. 1925). Przykładami utworów dedykowanych Robertowi Aitkenowi są natomiast:

Koncert na flet i orkiestrę (1975) Atli Heimira Sveinssona, *Kalaís* (1978) Þ. Sigurbjörnssona oraz *Verse I* (1975) Hafliði Hallgrímssona. Awangardowy *Koncert fletowy* Sveinssona już trzy lata po powstaniu zdobył najwyższe wyróżnienie kompozytorskie, jakie jest możliwe do osiągnięcia w Skandynawii – The Nordic Music Prize⁹.

Warto zauważyć, że żadnemu z innych koncertów na flet i orkiestrę, skomponowanych w XX wieku w pozostałych krajach nordyckich jak dotąd nie udało się powtórzyć sukcesu utworu Sveinssona. Forma koncertu jest jednocześnie z wyraźnie zaznaczonymi trzema fragmentami. „Utwór opiera się na zwyczajnej konstrukcji dramatycznej, z tym że zaczyna się w zenicie”¹⁰ – wyjaśnia kompozytor. U Sveinssona instrument solowy wyraźnie kontrastuje z orkiestrą, której funkcja przestaje się ograniczać do akompaniamentu, a istnieje jako samodzielny byt symfoniczny i nie nawiązuje dialogu z solistą. Partia fletu potraktowana jest tutaj nad wyraz indywidualnie i w miarę trwania utworu separacja stale się pogłębia, by pod koniec tradycyjny flet poprzeczny został zastąpiony czy wręcz wyparty przez japoński flet *bamboo*.

Muzyka Sveinssona jest zarazem romantyczna i surrealistyczna, czego przykład odnajdziemy właśnie w *Koncertcie*. Jeśli chodzi o orkiestrę, zauważamy niezwykle bogactwo pomysłów, w tym interesujące rozwiązania brzmieniowe, oryginalne zestawienia instrumentów, wreszcie różno-

9. The Nordic Music Prize to nagroda przyznawana w Sztokholmie od 1965 roku przez Radę Państw Nordyckich. Od roku 1990 wyróżnienie nadawane jest corocznie (wcześniej – co trzy lata); począwszy od 1997 roku kandydatów wskazują kraje, z których pochodzą twórcy. W kolejnych edycjach zmieniają się kategorie, w których są wręczane nagrody, stąd wśród laureatów pojawiają się obok siebie ekscentryczna wokalistka Björk (Islandia), dyrygent chóralny E. Ericsson ze Szwecji, basista jazzowy N.-H. Ørsted Pedersen z Danii i kompozytorzy muzyki klasycznej.

10. Cyt. za książeczką programową płyty Sveinssona *Portrait*.

rodność barwy, budzącą skojarzenia z muzyką Kazimierza Serockiego. Bogactwo barwy jest wynikiem wielu zabiegów kompozytorskich, w tym powierzenia wyróżniających partii nietypowym instrumentom symfonicznym: organom i saksofonowi. Z perspektywy poszukiwań sonorystycznych we fletowej literaturze współczesnej w partii fletu z koncertu Sveinssona odnajdziemy wiele analogii do pomysłów stosowanych przez innych współczesnych twórców światowych, w tym Toru Takemitsu. Fletowe utwory Sveinssona ukazują miejscami wyraźne związki z twórczością tego uznanego dzisiaj przedstawiciela japońskiej awangardy. Analogię wyznaczają innowacyjne rozwiązania: flażolety, przedęcia, gra w obrębie ćwierćtonów czy wprowadzenie do utworu tekstu mówionego przez solistę jako integralnej części dzieła (*Xanties*). Obszerna twórczość fletowa Sveinssona, oprócz wymienionych kompozycji, obejmuje utwory wokально-instrumentalne, a także liczne kompozycje kameralne z większą obsadą wykonawczą, na przykład *Dansar Dýrðarinnar* (1983). Powstałe w roku 1971 *Intermezzo* na flet i fortepian stanowi udaną próbę połączenia folkloru islandzkiego z nurtem neoromantycznym. *Intermezzo* pochodzi z *Dimmalimm*, islandzkiej bajki autorstwa malarza Muggura, i miało symbolizować cały rok, przez który Dimmalimm czekała na powrót łabędzia.

Literatura fletowa zajmuje ważne miejsce także w twórczości kompozytorów islandzkich młodszego pokolenia (tu: grupy piątej i szóstej). Duża popularność fletu w spuściznie młodych twórców ma zapewne związek z wielkim rozkwitem muzyki fletowej, który dokonał się za sprawą Manueli Wiesler. Również dla kompozytorów Wiesler była źródłem inspiracji twórczej. Prawie każdy z kompozytorów islandzkich młodszej generacji jest autorem przynajmniej jednego utworu na flet solo. Są to między innymi Áskell Máson – *Itys*, *Lament*, Bára Grimsdóttir – *White June*, Hilmar Þórðarson – *Sononymus for Flute*, *Lullaby*, Kjartan Ólafsson – *Calculus*, Ríkharður Friðriksson – *Ísland*

farsælda frón, Þorsteinn Hauksson – *Cho*, Mist Þorkeldsdóttir – *Krummavísa*, Rún, *By the Beside*, Rún & Við Stokkinn, Snorri Birgisson – *Partita*, Atli Ingólfsson – *Berjing*. Muzyka fletowa szczególnie wyróżnia się w twórczości Haukura Tómassona, a także Karólíny Eiríksdóttir. Dwa spośród koncertów Tómassona skomponowanych na instrument solowy z orkiestrą przeznaczone są na flet – *Konsert nr 1* (1997) dedykowany Áshildur Haralsdóttir oraz powstały cztery lata później *Konsert nr 2*, napisany dla flecistki izraelskiej Sharon Bezaly. Kompozycje Tómassona reprezentują najnowsze osiągnięcia współczesnych kierunków w muzyce i na próżno szukać w nich romantycznej melodyjności, którą można znaleźć jeszcze u Sveinssona (*Intermezzo*). Nawet tytułując swoje utwory w sposób przywodzący na myśl odwołania do minionych epok, Tómasson działa wyłącznie w obrębie środków stylistycznych i kompozytorskich typowych dla muzyki współczesnej. Doskonale widoczne jest to w utworze na flet i klawesyn o obrazowym tytule *Ecco del Passato*, w którym zarówno skład instrumentalny, jak i tytuł mogłyby sugerować związki z epoką baroku. Dwuczęściowy utwór można postrzegać jako muzyczny pomost łączący tradycję z nowoczesnością. Z jednej strony nawiązania do historycznych instrumentów muzycznych (klawesyn) mogą być prywatną odpowiedzią kompozytora na brak muzyki barokowej Islandii, z drugiej modernistyczny charakter utworu kieruje ku nowoczesności.

W twórczości fletowej Eiríksdóttir dominuje natomiast forma kameralna – od dwóch do dziesięciu wykonawców, w tym: *IVP* (1977), *Eign*, *Gunnarshólmi*, *Kvöld*, *Í Hrapinu* (1982), *Game* (1993), *Höfuðstafir fyrir Caput* (2002) i inne, jak *Flute Reel* na flet solo (1998), *Spor* na flet altowy czy *Koncert na dwa flety i orkiestrę* (2004). Pozostałe utwory fletowe kompozytorów islandzkich młodszej generacji to Atli Ingólfsson *Three moments* (1986), *Post scriptum* (1998), *Quintette*, Jónas Tómasson – *Grænn snjór* (*Green Snow*) na flet i fortepian, Szymon Kuran – *Square* (1984).

Zakończenie

Aktywność muzyczna w Islandii rozwija się od końca XIX wieku. Intensywna i wysoce profesjonalna działalność artystyczna prowadzona przez kompozytorów i artystów, szacunek dla tradycji ludowej, a także silna obecność amatorskiego ruchu muzycznego budują współcześnie przyjazne środowisko do rozwoju muzyki, w tym fletowej, oraz stanowią ciekawy wkład do europejskiej kultury muzycznej. Zawarte w tym artykule informacje odnoszą się zaledwie do części poruszonego zagadnienia; należy je traktować jako właściwy wstęp do dalszych studiów nad kulturą muzyczną Islandii.

