

PAWEŁ BILIŃSKI

Uniwersytet Gdański

<https://orcid.org/0000-0002-4724-4542>

Od *Poitín* do *Cichej dziewczyny* – trzy fazy historii irlandzkojęzycznego filmu fabularnego

From *Poitín* to *A Quiet Girl* – Three Phases of the History of the Irish-language Feature Film

Artykuł recenzowany / Peer-reviewed article

Abstract

The subject of the article is the history of Irish-language feature cinema. Starting from assumptions about the idea of the national cinema and the role of language as an identity-forming factor, the author takes a closer look at the history of this part of Irish cinema, which has rarely been the focus of researchers' attention. According to the author's proposal, the history of this cinema can be divided into three important stages: the premieres of the first features with Irish-speaking characters (Bob Quinn's films of the 1970s), the increased production of short films at the turn of the century, and the "new wave" of recent years, the central link of which is Colm Bairéad's *The Quiet Girl*, the first Irish film nominated for the American Academy Awards in the Best International Film category. In each section of the essay, the author highlights the context of production and the impact of selected films on perceptions of Irish cinema, which for a considerable part of its existence primarily emphasized the production of English-language works.

Keywords: Ireland; national cinema; Irish language; Connemara; *A Quiet Girl*

Abstrakt

Tematem artykułu jest historia kina irlandzkojęzycznego kina fabularnego. Wychodząc od założeń dotyczących idei kina narodowego oraz roli języka jako czynnika tożsamościotwórczego, autor przybliżył dzieje tej części kinematografii Zielonej Wyspy, które rzadko znajdowały się w centrum zainteresowania badaczy. Wedle propozycji autora historię tego kina można podzielić na trzy istotne etapy: premiery pierwszych fabuł z bohaterami mówiącymi po irlandzku (filmy Boba Quinna z lat 70.), wzmożoną produkcję filmów krótkometrażowych na przełomie wieków, oraz „nową falę” z ostatnich lat, której centralnym ogniwem jest *Cicha dziewczyna* Colma Bairéada, pierwszy irlandzki film nominowany do nagród Amerykańskiej Akademii Filmowej w kategorii filmu międzynarodowego. W każdej części szkicu autor zwraca uwagę na kontekst produkcji i wpływ poszczególnych filmów na postrzeganie kinematografii Irlandii, która przez dłuższą część swego istnienia przede wszystkim kładła nacisk na realizację dzieł anglojęzycznych.

Słowa kluczowe: Irlandia; kino narodowe; język irlandzki; Connemara; *Cicha dziewczyna*

O autorze

Paweł Biliński – adiunkt w Zakładzie Filmu i Mediów na Uniwersytecie Gdańskim. Autor książki *Kinematograf o sobie. Autotematyzm w polskim filmie fabularnym* (2021). W latach 2012–2019 zajmował się edukacją filmową w klubie Żak. Był jednym z pomysłodawców i redaktorów internetowego programu o kinie *Amatorzy TV*. Jest stałym współpracownikiem magazynu „Ekrany”. Współredagował książkę *Orson Welles. Twórczość – recepcja – dziedzictwo* (2016). Publikował między innymi na łamach „Kwartalnika Filmowego”, „Studiów Filmoznawczych”, „Panoptikum”, „Blizy”, portalu EdukacjaFilmowa.pl oraz w tomach zbiorowych.

Ogłoszenie nominacji do Oscarów w 2023 roku musiało spotkać się z bardzo pozytywnym odzewem w Irlandii. W najważniejszych kategoriach uznanie zyskały znakomicie przyjęte *Duchy Inisherin* (*The Banshees of Inisherin*, 2022, reż. M. McDonagh), a *Irlandzkie pożegnanie* (*An Irish Goodbye*, 2022, reż. T. Berkeley, R. White) znalazło się w stawce najlepszych filmów krótkometrażowych. Za historyczne wydarzenie należy jednak uznać przyznanie nominacji *Cichej dziewczynie* (*An Cailín Ciúin*, 2022, reż. C. Bairéad) w kategorii filmu międzynarodowego – skromny dramat o nieśmiałym dziecku przebywającym u krewnych na wsi jest pierwszym w historii irlandzkiego kina dziełem nominowanym w tej kategorii¹. Co jednak ważniejsze, to film, w którym większość dialogów jest w języku irlandzkim. Tak powszechne docenienie filmu irlandzkojęzycznego pozostaje bezprecedensowe². Warto dodać, że sukces *Cichej dziewczyny*, potwierdzony entuzjastycznymi opiniami krytyków³, odbił się szerokim echem – film prezentowano na kilkudziesięciu międzynarodowych festiwalach, a jego regularna kinowa dystrybucja miała miejsce w ponad dwudziestu państwach. Zauważenie *Cichej dziewczyny* można uznać za znaczący zwrot⁴ – okazało się, że w ramach niewielkiej kinematografii, w której gros produkcji to filmy z anglojęzycznymi dialogami, jest nie tylko miejsce na utwory niejako „eksponujące” język irlandzki, ale też audiowizualne teksty mogące brać aktywnie udział w promowaniu narodowej kultury poza granicami państwa.

Cicha dziewczyna nie jest pierwszym dziełem, którego realizatorzy zdecydowali się sportretować bohaterów mówiących po irlandzku, jednakże jego wyprodukowanie wydaje się zarówno symptomem zmian w zakresie myślenia o narodowym języku, jak i częścią szerszego i coraz bardziej widocznego fenomenu kina w Irlandii. Warto więc zastanowić się nad historią tej części kinematografii Zielonej Wyspy – historii, dodajmy, zwykle marginalizowanej, także przez badaczy kina irlandzkiego, wskazujących na fakt nikłego (z kilkoma wyjątkami, o czym niżej) znaczenia tego typu filmów. Odnosząc się do idei kinematografii narodowej, należałoby zastanowić się nad miejscem fabularnych filmów z bohaterami mówiącymi po irlandzku w kontekście dziejów kina Irlandii⁵.

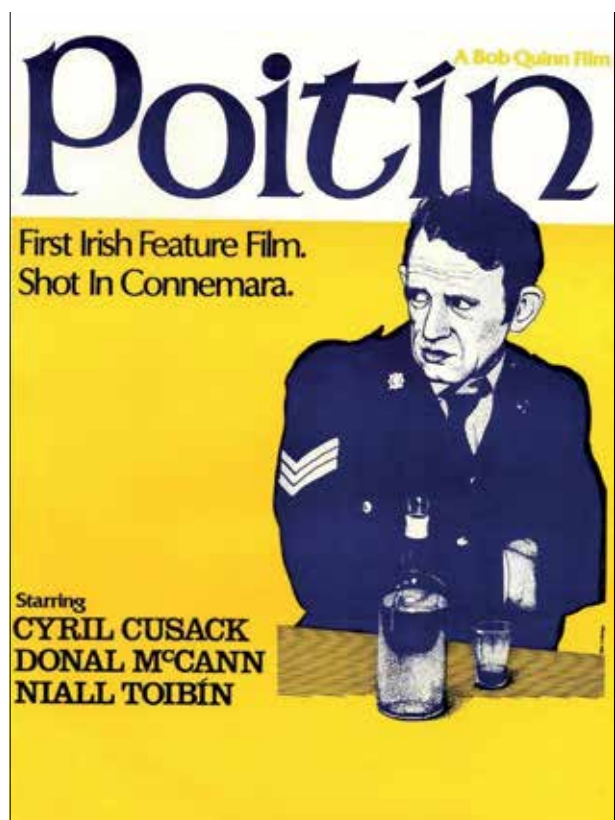
W stronę refleksji o kinie narodowym

W komentarzu otwierającym książkę *Kino polskie jako kino narodowe* Tadeusz Lubelski wskazywał na dwie tendencje rozwoju w światowej kinematografii. Z jednej strony realizowane filmy, niezależnie od kraju produkcji, są do siebie nawzajem coraz bardziej podobne (uwypatnia to między innymi język angielski, którym posługują się portretowane postacie – rzecz szczególnie znamienita w kontekście tematyki niniejszego szkicu), z drugiej zaś nietrudno przeoczyć fakt, że chętnie podkreśla się odmienną kulturą charakterystyczną dla danego regionu, w jakim film powstawał, lub też dla bohaterów, którym jego twórcy się przyglądali⁶. Z perspektywy czasu widać, że zainteresowanie eksponowaniem narodowości stało się jeszcze wyraźniejsze. Na kolejnych fe-

Od *Poitín* do *Cichej dziewczyny* – trzy fazy historii irlandzkojęzycznego filmu fabularnego

stiwalach – niezależnie od ich tematyki czy zorientowania na określone formy audiowizualnych wypowiedzi – coraz częściej można zobaczyć dzieła reprezentujące najbardziej peryferyjne kinematografie. Z kolei uwypuklanie lokalności przez reżyserów, nawet w przypadku większych przemysłów filmowych, pozwalało na wskazanie różnorodności w obrębie danych kinematografii i oddanie głosu tym, którzy dotychczas byli pomijani w powszechnym dyskursie.

Pojęcie kina narodowego niejednokrotnie brano pod lupę, wskazując przy tym i na przydatność tego terminu, i na jego ograniczenia. Zwłaszcza Andrew Higson wracał do tego problemu, konsekwentnie kładąc nacisk na złożony charakter zagadnienia. Jeszcze w latach 90. zaznaczał, że kino narodowe da się definiować przy uwzględnieniu kategorii ekonomicznych (przyglądając się dynamice



Plakat reklamujący film *Poitín*, 1978.

krajowego przemysłu filmowego) lub tematycznych (analizując warstwę treściową poszczególnych dzieł)⁷. Dla drugiego podejścia kluczowe są kwestie prezentacji tego, co może być typowe dla danej narodowości (co samo w sobie grozi ograniczeniem perspektywy). Wreszcie, pisał Higson, badanie kina narodowego niejednokrotnie uwzględnia charakterystykę preferencji i zainteresowań widzów⁸, co z kolei nie będzie korespondować z podejściem tych, którzy utożsamiają filmy narodowe z kinem *stricte* artystycznym (jakkolwiek pojemne bywa to pojęcie).

Poczynienie podstawowych ustaleń dotyczących kina danego kraju pozwala nie tylko na zestawianie kinematografii narodowych i wskazywanie różnic między nimi, ale też na zbadanie kina „w relacji do innych procesów kulturowych i ekonomicznych istniejących już w danym państwie”⁹. W jednym ze swych późniejszych szkiców Higson zresztą zaznaczał, że choć z czasem znacznie „subtelniejszym narzędziem opisu kulturowych i ekonomicznych formacji” może być raczej koncepcja transnarodowości¹⁰, to optowanie za kinem narodowym warto potraktować jako formę promowania różnicy kulturowej¹¹.

Podkreślanie niepowtarzalności i rozpatrywanie specyfiki danej kinematografii pozwala nie tylko na szukanie elementów wspólnych, ale też czynników hegemonizujących, zdolnych wyrugować „niepasujące” dyskursy. Przypadek Irlandii jest o tyle interesujący, że przy jego opisie można brać pod uwagę zarówno zależności wewnętrzne (wsparcie dla realizacji filmów irlandzkich o określonej problematyce), jak i czynniki zewnętrzne (wskazanie na relację z Wielką Brytanią jako podmiotem wywierającym wpływ na płaszczyzny tematyczne, polityczne i estetyczne). Decyzja o realizacji filmów irlandzkojęzycznych tym bardziej więc winna być traktowana jako część strategii wzmocnienia poczucia przynależności kulturowej i akt o charakterze politycznym. „Narodowość nie jest dana – pisał w 1978 roku Stephen Heath – bo zawsze jest czymś do zdobycia”, a „polityczne kino narodowe musi brać pod uwagę swoją historię właśnie w tym boju”¹². W tym kontekście szczególnego znaczenia nabiera kino irlandzkojęzyczne, które niejako od początku oglądane było jako „dyskurs w boju” – tyle tylko, że do niedawna pozostawał on na z rzadka wspomnianym marginesie. Od kilku lat mamy więc do czynienia z dostrzeżeniem i krytycznym docenieniem tej płaszczyzny kinematografii narodowej, która mogłaby wysunąć na pierwszy plan jej wyjątkowość.

Fabularne kino irlandzkojęzyczne jako część kina narodowego

Jeden z historyków nie bez ironii odnotowywał, że „najlepsze, co można powiedzieć o kinie Irlandii, to to, że ono faktycznie istnieje”¹³. Bo choć o kinie Irlandii napisano już stosunkowo dużo, to pytania (niekiedy pozostawione bez rozbudowanej odpowiedzi) o jego najbardziej wyraziste cechy stale powracały w kolejnych publikacjach. Jego tożsamość „jest [...] zagubiona – by nie powiedzieć ukryta – gdzieś pomiędzy licznymi dziełami o Zielonej

Wyspie kręconymi przez cudzoziemców, obrazami życia Irlandczyków mieszkających poza granicami ojczyzny, a twarzami irlandzkich aktorów robiących międzynarodowe kariery”¹⁴. W książce traktującej o kinie Irlandii w XXI wieku Ruth Barton wskazywała, że sformułowanie „kino irlandzkie” może mimowolnie uruchomić kilka skojarzeń, na czele z portretami migrantów szukających szczęścia w Ameryce, wizją burzliwych napięć w Irlandii Północnej czy obrazami urokliwej prowincji¹⁵, niegdyś mitologizowanej przez Johna Forda, amerykańskiego reżysera o irlandzkich korzeniach (zob. zwłaszcza *Spokojny człowiek* [*The Quiet Man*, 1952]).

Według Díóg O’Connell po 1998 roku „kino irlandzkie zdominowały kolorowe, przebojowe, współczesne filmy gatunkowe, przedstawiające Irlandię jako kraj wielkomiejskiego szyku, a więc także podkreślające [...] rozbudowaną przestrzeń miasta”¹⁶. Jednak ani O’Connell, ani Barton nie wskazują języka irlandzkiego jako ważnego komponentu przywoływanych dzieł, co tylko potwierdza fakt, że filmy z rozbudowanymi sekwencjami, w których można ten język usłyszeć, znajdowały się na marginesie produkcji. Irlandczyzna często pełniła funkcję wtrętu sygnalizującego, że bohaterowie nie poruszają się po Wielkiej Brytanii – dobrym przykładem jest scena z *Gliniarza* (*The Guard*, 2011, reż. J.M. McDonagh), w której wysłany ze stolicy agent FBI w trakcie śledztwa natrafia na osoby posługujące się nieznanym mu językiem: „To Irlandia. Jedź do Anglii, jeśli chcesz rozmawiać po angielsku” – słyszy wymowną odpowiedź na swoją prośbę.

Powyższy problem winien być rozpatrywany w szerszym kontekście związanym nie tylko z ideą kina narodowego, lecz także z rolą języka jako czynnika tworzącego tożsamość. Trudno te sprawy oddzielić, na co zresztą wskazywał Martin McLoone, szukając cech szczególnie wyróżniających kinematografię irlandzką:

Choć w Irlandii językiem ojczystym (gaelickim irlandzkim) ludzie wciąż posługują się na niewielkich obszarach kraju, to sama Irlandia wypukła swój status byłej kolonii Wielkiej Brytanii kładąc nacisk na anglojęzyczną kulturę i kino. Funkcjonuje co prawda telewizyjny kanał (TG4) wyświetlający programy śniadaniowe w języku irlandzkim [...], a programy finansujące wspierają realizację irlandzkojęzycznych krótkometrażówek, ale większość produkcji z Irlandii jest po angielsku¹⁷.

Jednocześnie dominacja filmów w języku angielskim pozwalała rozpowszechnić w Irlandii przekonanie, że tylko produkując takie dzieła, można liczyć na osiągnięcie międzynarodowego sukcesu¹⁸ – co zresztą, dzięki entuzjastycznie przyjmowanym (i nagradzanym statuetkami Oscara) filmom Jima Sheridana czy Neila Jordana, znajdowało swoje potwierdzenie. Te okazjonalne triumfy z jednej strony skazywały realizację interesujących nas filmów na zepchnięcie na margines, z drugiej zaś były krokiem w stronę ewentualnego dostrzeżenia niewielkiej kinematografii, w dużym stopniu



1 i 2. *Kneecap. Hip-hopowa rewolucja (Kneecap)*, 2024. Gutek Film, materiały dystrybutora.
3. Kadr z filmu *Nazywam się Yu Ming (Yu Ming Is Ainm Dom)*, 2003.
4. *Cicha dziewczyna (An Cailín Ciúin)*, 2022. Nowe Horyzonty, materiały dystrybutora.

uzależnionej od wpływu potężniejszych przemysłów, w których naczelnym językiem pozostawał angielski. Rezygnacja z nacisku na irlandczyznę okazała się z wielu względów słuszną. Utrudniło to niejako proces kształtowania tożsamości na płaszczyźnie filmowej – zepchnięcie na peryferia istotnej części narodowej kultury nie zawsze pozwalało na zaznaczenie autonomii wobec Hollywoodu. To o tyle istotne, że zgodnie z koncepcją Higsona odnalezienie komponentów wspólnych i jednoczących w kinematografii narodowej pozwala wzmocnić strategię oporu kulturowego i ekonomicznego wobec dominujących zewnętrznych podmiotów (w tym wypadku: brytyjskiego i amerykańskiego)¹⁹ – wyrugowanie języka irlandzkiego ów proces osłabiło, ale wynikało też z chęci zaznaczenia swej obecności na filmowej mapie świata.

Mimo że w Irlandii funkcjonują dwa języki urzędowe, nie ma wątpliwości, że większość obywateli porozumiewa się po angielsku, zaś irlandczyzna latami uznawana była za część historii, a nie za funkcjonalny język²⁰. Choć przywracanie jej do roli podstawowego środka komunikacji byłoby uznane za akt daremny²¹, historia kina zna przypadki filmów kontestujących dominujący dyskurs w zakresie podejścia do narodowej mowy.

Faza pierwsza: manifesty Boba Quinna

Znamienne, że choć pierwsza instytucja zajmująca się finansowaniem produkcji irlandzkich filmów, The Film Company of Ireland (FCOI), powstała już w 1916 roku²², to na pionierską pełnometrażową fabułę z dialogami nagrany w interesującym nas języku trzeba było czekać aż do drugiej połowy lat 70. To wówczas mieliśmy do czynienia z rozkwitem rdzennego kina, czego dowodem okazała się między innymi premiera *Elegii dla Arta O'Leary'ego* (*Caoineadh Airt Uí Laoire*, 1975, reż. B. Quinn)²³, zainspirowanej poetyckim utworem autorstwa Eibhlín Dubh Ní Chonaill. Ów średnometrażowy film był częścią nowofalowego fermentu, którego reprezentanci „koncentrowali się na poszukiwaniu specyficznie ojczystej estetyki, a jednocześnie kwestionowali naturę irlandzkości”²⁴. Narodziny tego kina, jak wskazywano, zbiegły się z czasem socjologicznej i politycznej zmiany w kraju, a jednym z pamiętnych gestów tego czasu było odejście Boba Quinna z RTE (Raidió Teilifís Eireann)²⁵, który swym działaniem chciał zwrócić uwagę na komercjalizację tej instytucji. To właśnie Quinn, chętnie oprostowujący społeczno-polityczną bierność wobec Wielkiej Brytanii, uznawany jest za prekursora irlandzkojęzycznego kina. Prekursora krytycznego wobec narodowej kinematografii, o której miał niegdyś powiedzieć, że jest ona zdominowana przez „reklamy, wideoklipy i irytujące bzdury”²⁶.

W *Elegii dla Arta O'Leary'ego* reżyser przyglądał się procesowi powstawania intermedialnego przedstawienia teatralnego, realizowanego na kanwach historii, która zainspirowała autorkę wspomnianego utworu poetyckiego. Sportretował on grupę rozrywaną konfliktami wynikającymi między innymi ze swego rodzaju różnic kulturowych – podczas gdy filmowy reżyser posługiwał się językiem angielskim, jego aktorzy konsekwentnie obstawali przy mówieniu

irlandczyzną, co tym samym ujawniało skalę nieporozumień. Użycie brechtowskiej narracji (sceny powtórnego odzwierciedlenia nagranych wcześniej przedstawień stapały się tu z sekwencjami prezentującymi aktorów w trakcie prób), rozmywającej granice między płaszczyznami opowieści, miało być sygnałem chęci wprowadzenia formy wypowiedzi kontrpunktującej klasyczne formuły opowiadania²⁷.

Jeszcze ważniejszą rolę odegrał kolejny film Quinna, *Poitín* (1978), który zapisał się w historii jako pierwsza fabuła z wyłącznie irlandzkimi dialogami²⁸. Opowieść o żyjącym na odludziu i nielegalnie działającym bimbrowniku została przedstawiona linearnie, a lokacje Connemary mogły przypomnieć odbiorcom o innych dziełach z akcją osadzoną w zachodniej Irlandii. O ile jednak decyzja o ukazaniu tych terenów nie musiała wydać się nowatorska, o tyle charakterystyczne obrazowanie stało w kontrze do wizji sielskich i pełnych zieleni części kraju. U Quinna ponura Connemara jest krainą odpychającą, w której trudno spotkać osoby godne zaufania. Tu nawet główny bohater – z początku przedstawiony jako ofiara nękania – zdolny jest do nieuzasadnionej przemocy wobec psa, czym mocno komplikuje swój status w oczach odbiorcy.

Poitín na wielu płaszczyznach mogło kojarzyć się z formułą dokumentu etnograficznego²⁹, tym bardziej że Quinnowi (później skoncentrowanemu na realizacji filmów niefikcyjnych) zależało na pracy z naturszczykami i plenerowych zdjęciach. Reżyser od początku naciskał, by *Poitín* powstało w wersji z angielskimi napisami³⁰, dzięki czemu udało się i dotrzeć z filmem do większej widowni, i w wyrazisty sposób uwypuklić fakt, że oto w Irlandii mogą powstawać dzieła będące istotną częścią narodowej kultury, a przy tym pomijając bohaterów posługujących się angielszczyzną.

Nowofalowe filmy Quinna można też uznać za manifesty, których celem było wywołanie dyskusji na temat statusu kinematografii Zielonej Wyspy. Szczególnie głośno było o *Poitín* – jego telewizyjna premiera wywołała spory o sposób portretowania Gaeltacht³¹, który nie miał nic wspólnego z romantyzowaniem tych miejsc, a raczej związany był z potrzebą dekonstruowania obrazu Irlandii³². Pionierskie projekty artystyczne Quinna nie okazały się jednak tak wpływowe, jak można by oczekiwać (nawet jeśli twórca rozwijał swe artystyczne fascynacje w takich filmach jak *Historia biskupa* [*The Bishop's Story*, 1994]³³), a irlandczyzna nie była częściej słyszana w audiowizualnych tekstach.

Faza druga: filmy krótkometrażowe przełomu wieków

Znamienne, że do 2004 roku jedyną szerzej znaną produkcją nakręconą z bohaterami posługującymi się głównie językiem irlandzkim była popularna opera mydlana *Ros na Rún*³⁴ (zresztą konsekwentnie realizowana od kilkudziesięciu lat). Jeśli gaelicki stawał się centralnym tematem filmów, to przede wszystkim widać to było w dziełach krótkometrażowych³⁵. Zintensyfikowanie ich produkcji możliwe było ze względu na wsparcie finansowe, zorganizowane przez telewizję TG4 (skądinąd odpowiedzialną za

Ros na Rún). Działające od końca lat 90. programy Oscar (ir. otwarcie) oraz Lasair (ir. płomień) powstały z myślą o otwarciu możliwości twórcom zdolnym realizować filmy po irlandzku lub też mogących zaproponować oryginalne spojrzenie na Irlandię³⁶. Choć w oparciu o program udało się wyprodukować wiele filmów (w ciągu niecałej dekady powstało 35 krótkometrażówek³⁷), to ledwie kilka z nich zapisało się w historii.

Przede wszystkim reżyserzy tych dzieł – w przeciwieństwie do Quinna – decydowali się na korzystanie z konwencjonalnych narracji i czytelnej prezentacji ekranowych wydarzeń. Z tego względu fabuły filmów były nieskomplikowane, sylwetki bohaterów niespecjalnie złożone pod względem psychologicznym, a eksplicytnie wyłożony przekaz scenariuszy raził swoją oczywistością. Zauważalne były także tendencja do korzystania z gatunkowych klisz i łatwo identyfikowanych konwencji oraz poruszanie najróżniejszych tematów, przez co nie sposób tu mówić o spójnej grupie dzieł. Trudno bowiem porównywać *Clare w niebie* (*Clare sa Spéir*, 2001, reż. A. O'Reilly), naiwną komedię familijną, ze *Słodkim ciastem* (*Cáca Mílis*, 2001, reż. J. Keegan), dramatem o kobiecie umyślnie prowadzącej do śmierci współpasażera pociągu, *Éireville* (2002, reż. J. Finlan), fantastycznonaukowym kryminałem, czy osadzonym w historycznych czasach *Strażnikiem* (*An Ranger*, 2008, reż. P.J. Dillon) – łączy je tylko język, jakim posługują się bohaterowie. W przypadku kilku filmów krótkometrażowych stawał się on na tyle istotny, że umożliwiał skomentowanie statusu irlandczyzny.

Przykładem takiego dzieła jest *Ultra Irish* (*Na Fíorghael*, 2005, reż. M. Valley), w którym sportretowano sekretarkę psychologa natrętnie oceniającą wygląd klientów pracodawcy w trakcie telefonicznych rozmów w języku irlandzkim. Ci zaś, zaintrygowani zachowaniem kobiety, ale też zawstyżeni nieznaną mową narodowej mowy, decydują się na naukę języka, dzięki czemu po czasie są w stanie zrozumieć inwektywy bohaterki, która, jak się okazuje, w rzeczywistości jest agentką organizacji wyspecjalizowanej w nieszablonowym nakłanianiu do nauki irlandzkiego.

Na procesie poznawania irlandczyzny skupia się także *Nazywam się Yu Ming* (*Yu Ming Is Ainm Dom*, 2003, reż. D. O'Hara), którego tytułowy bohater, przygotowując się na migrację z Chin do Irlandii, sumiennie poznaje urzędowy język Zielonej Wyspy. W Irlandii nikt Yu Minga nie rozumie – kolejne osoby reagują zdziwieniem na jego próby nawiązania kontaktu i dopiero starszy mężczyzna w pubie, uśmiechając się na dźwięk ojczystej mowy, radzi mu pojechać na zachód kraju, gdzie spotka więcej osób posługujących się językiem irlandzkim. Film O'Hary swoją strategią ujawniania paradoksów podejścia do powszechnie nieznanego irlandczyzny usiłował zwrócić uwagę na społeczne rozwarstwienie i problem stopniowego zanikania części narodowej kultury³⁸.

Podobnie wyglądało to w kolejnej krótkometrażówce O'Hary. *Płynna dysfajza* (*Fluent Dysphasia*, 2004) to por-

tret czterdziestoparoletniego mężczyzny, który po pijackiej nocy, za sprawą tajemniczych okoliczności budzi się niezdolny do komunikowania się po angielsku – wszystko, co mówi, jest w języku irlandzkim, którego dotychczas nie znał. Skonfundowany nie może liczyć na pomoc przyjaciela – ten bowiem uznaje, że jego znajomy najpewniej został nawiedzony przez diabła. Absurdalna intryga filmu tylko unaocznia, z jakim problemem mierzono się na przełomie wieków, gdy w dużych miastach niewiele znało irlandzki.

To, co zwraca uwagę w kontekście wspomnianych krótkometrażówek, to stopniowo rosnąca potrzeba problematyzowania kwestii językowych i mówienia o nich w przystępnej formie gatunkowej. Z każdym rokiem jakość produkcyjna filmów była wyższa, a portretowanie postaci mówiących po irlandzku nie było już zarezerwowane wyłącznie dla niskobudżetowych produkcji realizowanych na prowincji. To zaś szło w parze z osadzeniem problematyki w kontekście międzykulturowości³⁹, co silnie korespondowało z trendami kina artystycznego początku XXI wieku.

Faza trzecia: nowa fala irlandzkojęzycznego kina

Wspomniane wyżej tendencje produkcyjne w kolejnych dekadach niewątpliwie wywarły wpływ na irlandzkie kino. Nietrudno zauważyć, że coraz prężniejsza działalność instytucji wspierających produkcję filmową zaowocowała także pojawieniem się dzieł manifestujących odrębność językową. O ile więc jeszcze w 2007 roku takie filmy jak *Królowie* (*Kings*, reż. T. Collins), współczesny dramat o mężczyznach, którzy za młodu zdecydowali się na wyjazd z Connemary i w stolicy Anglii porozumiewali się po irlandzku⁴⁰, mogły być uznane za ewenement, o tyle ostatnie lata to czas wzmożonego zainteresowania realizacją dzieł uwypuklających irlandczyznę na płaszczyźnie audialnej.

Renesans irlandzkojęzycznego kina w dużym stopniu jest wynikiem działań Cine4, powołanej w 2017 roku jednostki, której zadaniem jest finansowanie filmów z dialogami w języku irlandzkim⁴¹. Od tamtej pory udało się wyprodukować kilka tytułów, spośród których za najważniejsze uchodzą *Monster* (*Arracht*, 2019, reż. T. O'Suilleabhain), *Schron* (*Foscadh*, 2021, reż. S. Breathnach), *Cicha dziewczyna* oraz *Fréwaka* (*Fréamhacha*, 2024, reż. A. Clarke). Symptomy nadchodzących zmian widoczne były już wcześniej – choćby za sprawą eksponujących irlandczyznę filmów Pata Collinsa. Ten w 2012 roku zrealizował *Ciszę* (*Silence*) – pełnometrażowy film o outsiderze poszukującym najbardziej odludnych miejsc na peryferiach kraju – a po kilku latach *Pieśń z granitu* (*Song of Granite*, 2017) – nakręcony w czerni i bieli portret Joe Heaneya, poety i muzyka, który w XX wieku uchodził za jedną z najważniejszych postaci „promujących” narodową mowę. Oba filmy niekonwencjonalnie łączyły minimalistyczną fabułę z dokumentalizmem, koncentrując naszą uwagę na elementach irlandzkiej kultury. Należy przy tym dodać, że poetyka tych dzieł (*vide* wykorzystanie długich ujęć czy dedramatyzacja) zbliżała

je do kręgu europejskiego kina artystycznego. Warto także odnotować powstawanie thrillera *Dar* (*An Bromntanas*, 2014, reż. T. Collins) – realizacja filmu *stricte* gatunkowego wskazywała na chęć produkowania także takich irlandzkojęzycznych dzieł, których dystrybucja mogłaby zainteresować odbiorców szukających przede wszystkim rozrywki. Nietrudno tego typu ruch interpretować inaczej niż jako chęć upowszechnienia lokalności.

Kilka lat później wsparcie dla filmów irlandzkojęzycznych zintensyfikowano. Triumf *Cichej dziewczyny* wydaje się zarówno ukoronowaniem obranej ścieżki, jak i wydarzeniem, które po latach może zostać uznane za punkt zwrotny w rozwoju narodowej kinematografii. Kilka z wyprodukowanych po 2017 roku filmów da się także odczytywać jako dzieła, za sprawą których twórcy ujawniają chęć „narodowej autoanalizy” – i na jej bazie można raz jeszcze spojrzeć zarówno na historię kraju, jak i na dzieje danej kinematografii⁴².

Bodaj najbardziej widać to po *Kneecap. Hip-hopowej rewolucji* (*Kneecap*, 2024, reż. R. Peppiatt) – komedii o grupie wykonującej muzykę rap w języku irlandzkim. Film, będący nie tylko kandydatem Irlandii w walce o Oscara w kategorii „najlepszy film międzynarodowy”, ale też pierwszym pełnometrażowym dziełem w języku irlandzkim, które zaprezentowano na międzynarodowym festiwalu Sundance, w niemal każdej sekwencji uwypukla kwestię narodowości i odrębności językowej. Nie bez znaczenia jest tu miejsce akcji – *Kneecap* w tematycznym centrum sytuuje młodych bohaterów z Gaeltacht Quarter w Belfaście, gdzie na co dzień można usłyszeć oba języki, co samo w sobie wydaje się katalizatorem konfliktów. Z tymi ostatnimi Belfast bywał mocno kojarzony – dlatego też Naoise „Móglai Bap” Ó Cairealláin, narrator opowieści i jeden z protagonistów, swój prowadzony z offu wywód zaczyna od spostrzeżenia, że przez lata stolicę Irlandii Północnej łączono z obrazami zamieszek, eksplozji i demonstracji (taki wizerunek utrzymywało konsekwentnie kino, zob. choćby *Belfast* Kennetha Branagha z 2021 roku). Trio z grupy *Kneecap*, funkcjonującego od kilku lat zespołu, w którego członków wcielili się sami muzycy, widzi siebie w roli następców osób, które przez lata walczyły o niezależność względem brytyjskiego ciemniźciela. Szukając pomysłów na życie, szybko dochodzą do wniosku, że rapowanie w języku irlandzkim może stać się swego rodzaju orężem w batalii o autonomię. Z czasem – co nietrudno ustalić przy znajomości podobnie opowiedzianych historii o muzykach – utwory *Kneecap* zyskują coraz większą popularność, co niekoniecznie podoba się reprezentantom imperium (taką postacią jest choćby detektyw Ellis, krytycznie nastawiona do irlandzkich bojowników) oraz osobom starającym się wyperswadować oficjelom zalety uznania irlandzkiej mowy w mniej konfrontacyjny sposób.

Przyczyną popularności i docenienia *Kneecap* jest nie tylko dynamicznie poprowadzona narracja, lecz także próba włączenia przez twórców licznych odniesień do kultu-

ry i polityki Irlandii w taki sposób, by wątek społecznego zaangażowania nie zdominował warstwy komediowej, a perypetie bohaterów nie niknęły pod naporem ideologicznych treści. Trzeba jednak zaznaczyć, że większą satysfakcję z odbioru filmu będą mieć ci, którzy rozumieją poszczególne odniesienia do przeszłości. Realizatorzy przywołują bohaterów historii (choćby Bobby’ego Sandsa, członka IRA, który zmarł w więzieniu po strajku głodowym⁴³), przełomowe wydarzenia (proklamację Republiki Irlandii czy zamach bombowy w hotelu Brighton w 1984 roku⁴⁴), a także w ironiczny sposób odnoszą się do rozróżnienia między Irlandią Północną (Northern Ireland) a północą częścią Irlandii (ang. the north of Ireland); za tym drugim określeniem opowiada się osoba promująca w filmie język irlandzki. W kontekście tego ostatniego *Kneecap* wydaje się szczególnie wyrazistym manifestem⁴⁵ – irlandczyzna od początku jest tu ujmowana jako element peryferyjny, niewzbudzający większego zainteresowania, a garstka dbających o promocję ojczystej mowy działaczy nie jest w stanie rozpowszechnić swoich działań na szerszą skalę. Dla głównych bohaterów jeszcze przed rozpoczęciem działalności artystycznej język irlandzki służy jako rodzaj kodu chroniącego przed policją (jej przedstawiciele posługują się tylko angielskim), a także jako łącznik z poprzednim pokoleniem Irlandczyków, które walczyło o swoje prawa. Jeśli więc w pierwszych sekwencjach nauka języka irlandzkiego będzie odbywać się wyłącznie w ramach mało angażujących zajęć lekcyjnych, to pod koniec akcji stanie się już narzędziem kojarzonym z muzyką hiphopową. Znaczenie tej części kultury uwydatniają także slogany i porównania wypowiedziane przez bohaterów („Kraj bez języka tylko w połowie jest narodem”, „irlandzki jest jak ostatni ptak dodo”, „każde słowo wypowiedziane po irlandzku jest pociskiem wystrzelonym za irlandzką wolność”), co zostaje zwieńczone odautorską planszą na końcu filmu, głoszącą, że „historie buduje się za pomocą języka, narody budowane są z historii”.

Jeśli *Kneecap* wyróżnia się na tle pozostałych wymienionych tu filmów, to tym, że jego twórcy w najbardziej transparentny sposób mówią o języku jako takim. Jest to także film, który – poniekąd tak jak sportretowani w nim bohaterowie – przyjmuje postawę wicherzycielską, nie rezygnując przy tym z zadań promocyjnych. To o tyle istotne, że w przypadku pozostałych filmów język irlandzki niejako chowa się za fabułą, pełniąc wobec niej rolę na swój sposób podległą. Za charakterystyczny przykład może posłużyć *Schron* zrealizowany na podstawie powieści Donala Ryana *Taki właśnie jest grudzień* (*The Thing About December*, 2013), portretujący żyjącego na prowincji młodego mężczyznę (w tej roli Dónall Ó Héalai, zaangażowany promotor języka irlandzkiego) mierzącego się z samotnością i stopniowym dojrzewaniem do samodzielności w obliczu śmierci swoich rodziców. Wyprodukowanie tego filmu (i jemu podobnych) niewątpliwie przyczyniło się do promocji lokalności, ale przede wszystkim wynikało z chęci zrealizowania dzieła audiowizualnego w danym

języku, a niekoniecznie – jak ma to miejsce w *Kneecap* – opowiedzenia historii o języku samym w sobie.

Warto dodać, że twórcy powstałych ostatnimi czasy irlandzkojęzycznych filmów nie myślą o sobie jako o zwartej grupie nowofalowców (nie podpisali wspólnie deklaracji, nie kończyli tych samych szkół, nie urodzili się w podobnym czasie). Niemniej jednak w wyreżyserowanych przez nich dziełach da się rozpoznać wspólne cechy pozwalające ująć je w do pewnego stopnia spójną grupę. Akcja tych filmów najczęściej rozgrywa się na prowincji (*Schron, Monster, Róise i Frank* [2022, reż. R. Moriarty, P. Murphy], *Fréwaka*), postacie poświęcają sporo czasu pracy w polu (*Cicha dziewczyna, Monster*), wyraźnie celebrytuje się tu irlandzką kulturę (muzyka ludowa w *Pieśni z granitu i Niebieskich skrzypcach* [Fidil Ghorm, 2024, reż. A. McCabe]) lub sport (hurling w *Róise i Franku*, wyścigi na charakterystycznych irlandzkich łodziach w *Tarrac* [2022, reż. D. Recks]), a twórcy często portretują toksycznych mężczyzn, których orężem jest przemoc fizyczna (*Schron, Monster*) lub psychiczna (*Cicha dziewczyna*) – tak jak miało to miejsce zarówno w *Poitín*, jak i wielu innych klasykach tej kinematografii. Nie wolno także zapomnieć o wkładzie operatorów, chętnie stosujących ujęcia pozwalające widzom przyrzeć się lokacjom Gaeltacht, niekoniecznie wyglądającym jak z turystycznych folderów reklamujących piękno Zielonej Wyspy⁴⁶.

Oglądanie (i słuchanie) irlandzkojęzycznych filmów nieuchronnie związane będzie z tropieniem elementów charakterystycznych dla tamtejszego kina. W przeciwieństwie do wielu dzieł przełomu wieków, powstałych w czasach „celtyckiego tygrysa” i stopniowo odchodzących od stylistyki i tematyki kojarzonej z irlandzkością, filmy z ostatnich lat akcentują lokalność i swoją odrębność względem dzieł anglojęzycznych. Dobrze widać to w horrorze *Fréwaka*, którego estetyka zainspirowana została kulturą ludową. Szczególnie znamienne wydaje się jednak przypadek *Cichej dziewczyny*, obrazu sztandarowego dla opisywanej tu „nowej fali”. Debiutancki film Bairéada „nie mógłby być bardziej irlandzki [...] – napisany i wyreżyserowany przez Irlandczyka, zrealizowany w języku irlandzkim i z irlandzką obsadą”⁴⁷. To także adaptacja docenianej w kraju (i znajdującej się dziś na narodowej liście lektur) minipowieści *Foster* (2010) autorstwa Claire Keegan, pisarki z hrabstwa Wicklow. To wreszcie film sytuujący w centrum wyciszone dziecko stopniowo nabierające przekonania co do świata, w jakim przyszło mu żyć⁴⁸ – świata trawionego zarówno domowymi, jak i narodowymi konfliktami początku lat 80., gdy rozgrywa się akcja⁴⁹. Jeśli więc, idąc tropem Mirosława Hrocha, w przypadku Irlandii mamy do czynienia z tak zwanym małym narodem⁵⁰, uwikłanym w skomplikowaną historię z hegemonicznie nastawionym imperium, to *Cicha dziewczyna* może być odczytana jako dzieło narodowe *per se*.

Film Bairéada wpisuje się w tradycje audiowizualnego opowiadania o dorastaniu (czyli filmów *coming-of-age*) – wydaje się wręcz uniwersalną historią o nieszczęśliwej

młodości dziewczynki, która z niepokojem obserwuje relację między swoimi rodzicami, by z czasem znaleźć ukojenie na wakacjach u kuzynostwa, Eibhlín i Seána. Wycofana Cáit z ojcem porozumiewa się za pomocą języka angielskiego, który słyszymy tu w scenach ramowych (czyli tych, w których sportretowany zostaje rodzic bohaterki) oraz w momentach, gdy postacie słuchają radia lub oglądają telewizję. Znamienne, że z Eibhlín i Seánem, małżeństwem wciąż niepokodzonym ze stratą dziecka, Cáit konsekwentnie rozmawia w języku irlandzkim, który zostaje tu wyraźnie skojarzony nie tylko z peryferyjnością, ale też z intymnością i – zwłaszcza dla głównej bohaterki – ze spokojem czy miłością. Skojarzenie angielskiego z medialnym dyskursem oraz postacią ojca, człowieka oschle wypowiadającego się o swoich dzieciach i ostentacyjnie zdradzającego żonę, wyraźnie wskazuje na chęć potraktowania przez twórców dwujęzyczności jako metafory relacji w państwie irlandzkim. Jednocześnie ewolucję głównej bohaterki, jako osoby stopniowo odkrywającej rodzinne sekrety z jednej strony i nadzieję na poprawę swego losu z drugiej, można interpretować jako metaforę sytuacji irlandzkojęzycznego kina. Tym samym *Cicha dziewczyna* staje się głosem w sprawie uwidocznienia takich narracji, które dotychczas znajdowały się jedynie na marginesie (nie tylko) filmowego dyskursu.

*

Fala popularności kultury i języka Irlandii w ciągu ostatnich kilkunastu miesięcy przybrała na sile⁵¹ – bodaj najważniejszym katalizatorem tego renesansu okazało się kino. Nawet jeśli nie wszystkie filmy osiągają taki status jak *Cicha dziewczyna*, to są lokalnie rozpoznane jako istotny wkład w kształtowanie tożsamości. Jeśli zgodzić się z tezą Andrew Higsona, wedle którego „wszystkie narody są w pewnym sensie w diasporze”⁵², to widać wyraźnie, że głos irlandzkojęzycznej części kraju staje się *pars pro toto* głosem całego państwa. Dzięki sukcesom *Cichej dziewczyny* i *Kneecap. Hip-hopowej rewolucji*, a także szerokiej dystrybucji niektórych dzieł (*vide* przypadek filmu *Fréwaka*, który znalazł się w katalogu platformy streamingowej Shudder, specjalizującej się w filmach grozy) staje się on słyszalny jak nigdy dotąd, a to, jak można przypuszczać, w dłuższej perspektywie przyczyni się do czegoś więcej aniżeli tylko wzbogacenia audiowizualnego pejzażu Zielonej Wyspy.

Przypisy

- Do 2020 roku kategoria miała inną nazwę – „Najlepszy film nieanglojęzyczny” – a o nominację mogły się ubiegać filmy, w których większość dialogów była w języku innym niż angielski. Znacząco ograniczało to możliwości zgłaszania przez państwa, w których język angielski jest językiem urzędowym.
- Matt Fox, *An Cailín Ciúin: “A Breakthrough Moment” for Irish Language Films*, www.bbc.com/news/uk-northern-ireland-63286110, dostęp: 28.06.2024.

- ³ Potwierdzają to serwisy zestawiające oceny recenzentów (strona Metacritic podaje średnią 89/100, a Rotten Tomatoes wskazuje na 97 procent pozytywnych ocen krytyków filmowych).
- ⁴ Znamienne, że w niedawno zorganizowanym plebiscycie, w ramach którego krytycy, historycy i przedstawiciele branży filmowej wybierali najlepsze filmy w historii irlandzkiego kina, *Cicha dziewczyna* zajęła pierwsze miejsce w rankingu. Zob. Paul Whittington, *The Best Irish Films of All Time: the Definitive Top 30*, „Irish Independent” 2023, www.independent.ie/entertainment/movies/the-best-irish-films-of-all-time-the-definitive-top-30/a172569609.html, dostęp: 28.06.2024.
- ⁵ W niniejszym szkicu zdecydowałem się nie brać pod uwagę filmów niefikcyjnych – ich historia (znacznie dłuższa, bo sięgająca lat 30. XX wieku) zasługuje na osobne studium.
- ⁶ Tadeusz Lubelski, *Wstęp*, [w:] *Kino polskie jako kino narodowe*, red. Tadeusz Lubelski, Maciej Stroński, Kraków 2009, s. 5.
- ⁷ Andrew Higson, *Idea kinematografii narodowej*, przeł. M. Loska, [w:] *Kino Europy*, red. Piotr Sitarski, Kraków 2001, s. 9.
- ⁸ Tamże, s. 10.
- ⁹ Tamże, s. 11.
- ¹⁰ Andrew Higson, *Ograniczona wyobraźnia kina narodowego*, przeł. Teresa Rutkowska, „Kwartalnik Filmowy” 2008, nr 62–63, s. 7.
- ¹¹ Tamże, s. 14.
- ¹² Stephen Heath, *Questions of Property: Film and Nationhood*, „Cinetacts” 1978, t. 1, nr 4, s. 10.
- ¹³ Harvey O'Brien, *The Identity of an Irish Cinema*, www.ifi.ie/downloads/history.pdf, dostęp: 28.06.2024.
- ¹⁴ Patrycja Włodek, *Paradoksy tożsamości – krótkie wprowadzenie do historii kina irlandzkiego*, „Film na Świecie” 2010, nr 407, s. 4.
- ¹⁵ Zob. Ruth Burton, *Irish Cinema in the Twenty-first Century*, Manchester University Press, Manchester 2019.
- ¹⁶ Dóóg O'Connell, *Kino irlandzkie w XXI wieku*, przeł. Karolina Kosińska, „Kwartalnik Filmowy” 2018, nr 101–102, s. 94.
- ¹⁷ Martin McLoone, *Ireland*, [w:] *The Cinema of Small Nations*, red. Mette Hjort & Duncan Petrie, 2007, s. 60–61.
- ¹⁸ Tamże.
- ¹⁹ A. Higson, *Idea kinematografii narodowej...*, dz. cyt., s. 10.
- ²⁰ Iarfhlaith Watson, *Irish Language and Identity*, [w:] *A New View of the Irish Language*, red. Caoilfhionn Nic Pháidín, Seán Ó Cearnaigh, Cois Life, Dublin 2008, s. 71.
- ²¹ I. Watson, *Irish Language...*, dz. cyt., s. 66.
- ²² Ruth Barton, *Irish National Cinema*, Routledge, London 2004, s. 23.
- ²³ Martin McLoone, *Irish Film: The Emergence of a Contemporary Cinema*, British Film Institute, London 2000, s. 131.
- ²⁴ P. Włodek, *Paradoksy tożsamości...*, dz. cyt., s. 8–9.
- ²⁵ Maeve Connolly, *Irish Cinema's First Wave. Histories and Legacies of the 1970s and the 1980s*, [w:] *A Companion to British and Irish Cinema*, red. John Hill, John Wiley & Sons, Inc., New Jersey 2019, s. 108.
- ²⁶ Bob Quinn, *Film irlandzki? Jaki?*, przeł. Wanda Wertenstein, „Kino” 1995, nr 9, s. 20.
- ²⁷ M. Connolly, *Irish Cinema's First Wave...*, dz. cyt., s. 107.
- ²⁸ Informuje o tym również plakat filmu, na którym widnieje napis: „First Irish Feature Film. Shot in Connemara” (ang. „Pierwszy irlandzki film pełnometrażowy. Nakręcony w Connemara”). Dwuznaczność pierwszej frazy – nie jest to wszak pierwszy film irlandzki, ale na pewno irlandzkojęzyczny – wydaje się celowa.
- ²⁹ Zob. więcej na ten temat: Jerry White, *Arguing with Ethnography: The Films of Bob Quinn and Pierre Perrault*, „Cinema Journal” 2003, t. 42, nr 2, s. 101–124.
- ³⁰ Dudley Andrew, *The Theater of Irish Cinema*, „The Yale Journal of Criticism” 2002, t. 15, nr 1, s. 33.
- ³¹ J. White, *Arguing with...*, dz. cyt., s. 104.
- ³² Pisze o tym szerzej Barton: *Irish National Cinema*, dz. cyt., s. 85.
- ³³ Fidelma Farley, *Breac Scannáin / Speckled Films: Genre and Irish-language Filmmaking*, [w:] *Genre and Cinema. Ireland and Transnationalism*, red. Brian McLroy, Routledge, New York 2007, s. 165.
- ³⁴ R. Barton, *Irish National Cinema*, dz. cyt., s. 180.
- ³⁵ Tamże, s. 181.
- ³⁶ F. Farley, *Breac Scannáin...*, dz. cyt., s. 166.
- ³⁷ Tamże.
- ³⁸ Por. więcej o filmie: tamże, s. 170–172.
- ³⁹ Tamże, s. 174.
- ⁴⁰ Por. więcej na ten temat: R. Barton, *Irish Cinema in Twenty-first...*, dz. cyt., s. 168–169.
- ⁴¹ Esther McCarthy, *Gael Force: Irish-language Films Are Having a Moment... Here's Why*, www.irishexaminer.com/lifestyle/artsandculture/arid-40829258.html, dostęp: 28.06.2024.
- ⁴² Koresponduje to z tezą O'Connell charakteryzującej przed laty aktualną sytuację irlandzkiego kina. Zob. D. O'Connell, *Kino irlandzkie...*, dz. cyt., s. 101.
- ⁴³ Znamienne, że rolę ukrywającego się bojownika odgrywa tu Michael Fassbender, który kilkanaście lat wcześniej wcielił się w Sandsa w *Głodzie* (*Hunger*, 2008, reż. S. McQueen). W *Kneecap* bohater Fassbendera nazywa się Arlo Ó Cairealláin, ale ze względu na noszone obuwie oraz prowadzenie zajęć jogi narrator (a zarazem jego syn) w jednej ze scen określa go mianem „Bobby Sandals”.
- ⁴⁴ Odniesienie to służyć w scenie erotycznej, w której bohaterka zwraca się do swojego partnera słowami: „I wanna blow you like a Brighton hotel!” (ang. „Chcę ci tak obciążać, że eksplodujesz jak hotel w Brighton”).
- ⁴⁵ Zob. więcej na ten temat: Mike Williams, *Mind Your Language*, „Sight & Sound” 2024, t. 34, nr 7, s. 36–41.
- ⁴⁶ R. Burton, *Irish Cinema in Twenty-first...*, dz. cyt., s. 152.
- ⁴⁷ P. Whittington, *The Best Irish Films...*, dz. cyt.
- ⁴⁸ Fakt, że w Irlandii dzieci „głosu” nie miały, wydaje się sugerować, że *Cichą dziewczynę* można by interpretować również przez ten pryzmat – zagadnienie to jednak wykracza poza ramy niniejszego tekstu.
- ⁴⁹ Interpretację *Cichej dziewczyny* jako dzieła mówiącego nie wprost o polityce lat 80. proponował jeden z krytyków: Darragh O'Donoghue, *The Quiet Girl*, „Cineaste” 2023, t. XLVIII, nr 3, s. 49–51.
- ⁵⁰ Więcej o relacji między Brytyjczykami a walczącymi o niezależność Irlandczykami w kontekście teorii małych narodów: Miroslav Hroch, *Male narody Europy. Perspektywa historyczna*, przeł. Grażyna Pańko, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2003, s. 52–54.
- ⁵¹ Colin Crummy, „It Gives Me Freedom”: from the Oscar to the Baftas to Sundance – Why Irish Gaelic Is Everywhere, „The Guardian” 2024, www.theguardian.com/world/2024/mar/13/irish-gaelic-gaelic-oscars-baftas-sundance-renaisance-paul-mescal-cillian-murphy, dostęp: 28.06.2024.
- ⁵² A. Higson, *Ograniczona wyobraźnia...*, dz. cyt., s. 7.