

MARIA FENGLER

Uniwersytet Gdański

<https://orcid.org/0000-0001-5009-9705>

Mise Éire: rewizje patriotycznego mitu we współczesnej poezji irlandzkiej

Mise Éire: Revisions of the Myth of Ireland in Modern Irish Poetry

Artykuł recenzowany / Peer-reviewed article

Abstract

The Celtic myth of the goddess personifying Ireland permeates Irish literature from the earliest legends to the 20th century. The poems from the 1970s and 1980s analysed here, however, point to a rebellion against the myth and the social and political attitudes it projects, defamiliarizing the national narrative through strategies of demythologization, the grotesque and mockery. Seamus Heaney's poem *Bog Queen* turns the goddess into a terrifying zombie unleashing ritual violence, while Paul Muldoon's *Aisling* – into an anorexic vision leading young men to martyrdom. Eavan Boland demythologizes the figure of Mother Ireland, showing in her stead the historical fate of Irish women: the prostitute and the immigrant mother. In Nuala Ní Dhomhnaill's mocking portrayal Ireland is Old Gummy Granny, blind and deaf to contemporary reality. The poetic revisions of the myth diagnose the exhaustion of national ideology, indicating the human cost of sacralised violence and the anachronism of the call for blood sacrifice in the modern world.

Keywords: Mother Ireland; Cathleen Ni Houlihan; aisling; defamiliarization; modern Irish poetry

Abstrakt

Celtycki mit bogini uosabiającej irlandzką ziemię przenika irlandzką literaturę od najdawniejszych podań do XX wieku. Analizowane tu wiersze z lat 70. i 80. XX wieku uwidaczniają jednak bunt wobec mitu i projektowanych przezeń społecznych i politycznych postaw, defamiliaryzując narodową narrację poprzez strategie demitologizacji, groteskę i szyderstwo. Wiersz *Bog Queen* Seamusa Heaneya zamienia boginię w przerażające zombie patronujące rytualnej przemocy, zaś *Aisling* Paula Muldoona w anorektyczną wizję prowadzącą młodych mężczyzn na męczeńską śmierć. Eavan Boland demitologizuje postać Matki Irlandii, ukazując w jej miejsce historyczne losy Irlandek: prostytutki i matki-emigrantki. W prześmiewczym ujęciu Nuala Ní Dhomhnaill, Irlandia to Stara Bezębna Babcia, ślepa i głucha na współczesną rzeczywistość. Poetyckie rewizje mitu diagnozują wyczerpanie narodowej ideologii, wskazując na ludzki koszt sakralizowanej przemocy oraz na anachronizm wezwania do krwawej ofiary we współczesnym świecie.

Słowa kluczowe: Matka Irlandia; Cathleen Ni Houlihan; aisling; defamiliaryzacja; współczesna poezja irlandzka

O autorce

Maria Fengler – anglistka, tłumaczka, adiunktka w Instytucie Anglistyki i Amerykanistyki Uniwersytetu Gdańskiego. Autorka nagrodzonej przez „Literaturę na Świecie” monografii irlandzkiego poety Michaela Longleya *Między Itaką a Belfastem* (2010) oraz artykułów na temat współczesnej poezji i prozy irlandzkiej; współredaktorka monografii wieloautorskich *Między słowem a rzeczywistością. Poezja Eliota wobec cielesności i Wcielenia* (2015) i *Striking the Chords of Spirit and Flesh in Polish Poetry* (2016); współredaktorka polskiego przekładu *Towards a Christian Poetics* M. Edwardsa (*Ku poetyce chrześcijańskiej*, 2017).

Mise Éire: rewizje patriotycznego mitu we współczesnej poezji irlandzkiej

Motyw Irlandii jako kobiety przenika całą irlandzką literaturę. Opiewane przez irlandzkich poetów kobiece personifikacje przez wieki wyrażały i podtrzymywały narodową odrębność i aspiracje niepodległościowe Irlandczyków, by w końcu, w XX wieku, przyczynić się do powstania niepodległej Republiki Irlandzkiej¹. Nie jest to twierdzenie na wyrost. Trudno bowiem przecenić znaczenie literatury dla formowania się nowoczesnej irlandzkiej tożsamości narodowej w XIX wieku oraz dla politycznych postulatów formułowanych przez niepodległościowy ruch republikański. Dość przypomnieć, że powstanie wielkanocne 1916 roku dowodzone było przez poetę Patricka Pearse'a.

Od lat 60. XX wieku narodowa ideologia oraz jej główne symbole: postacie Matki Irlandii (*Éire*), Cathleen Ni Houlihan oraz *spéirbhean* (niebiańskiej kobiety) z wizji *aisling*, stały się jednak przedmiotem narastającej krytyki, której tłem była fala przemocy w Irlandii Północnej oraz ruch feministyczny w Republice Irlandzkiej. W kulturowej debacie, w której stawką były zarówno kwestia irlandzkiej tożsamości, jak i emancypacyjne ambicje kobiet, nie mogło zabraknąć głosu poetów i poetek. W niniejszym artykule chciałabym poddać analizie rewizje patriotycznych uosobień Irlandii w poezji lat 70. i 80. W wybranych wierszach poeci z Ulsteru: Seamus Heaney i Paul Muldoon oraz poetki z Republiki: Eavan Boland i Nuala Ní Dhomhnaill, obierając dwa punkty widzenia (i dwie strony granicy), poddają krytyce narodowy mit, ukazując jego przerażający ludzki koszt, konsekwencje polityczno-społeczne i oderwanie od realnej codzienności – nie tylko współczesnej, ale także historycznej. Wśród poetyckich strategii kwestionowania i defamiliaryzacji republikańskiej narracji i narodowych symboli znajdziemy zarówno groteskowy koszmar oraz brutalną demitologizację, jak i intertekstualną grę z literacką tradycją, czy wreszcie bezceremonialną kpinę z narodowych świętości.

Zanim jednak przejdę do analiz wybranych utworów, chciałabym pokrótce zarysować historyczno-literackie konteksty dla proponowanych odczytań. Personifikacje

Irlandii mają bowiem nie tylko niezwykle starą proveniencję ale także nadzwyczajną kulturowo-polityczną żywotność i siłę oddziaływania. Odwołują się do wszystkich aspektów archetypalnej kobiecości: dziewicy i matki, młodej dziewczyny i staruchy, dokonując jednak zwykle ich daleko posuniętej idealizacji. Kluczowy dla narodowej symboliki jest także często powracający motyw przemiany starej kobiety (*cailleach*) w młodą dziewczynę. Wywodzi się on z irlandzkich mitów, w których boginie uosabiające zwierzchność nad całą Irlandią lub pomniejszymi irlandzkimi królestwami odradzały się poprzez małżeństwo z młodym władcą. Natomiast w utworach powstałych od czasów romantyzmu kobiece uosobienie Irlandii, by odzyskać młodość, wymaga ofiary z życia składanej przez bojowników o wolność².

Wśród postaci, które przez wieki uosabiały Irlandię, znajdziemy na samym początku staroirlandzką boginię Ériu, której imię nosi wyspa, i która stanie się między innymi bohaterką romantycznej poezji Thomasa Moore'a analizowanej w niniejszym numerze przez Mirosławę Modrzewską. Mitologiczną proveniencję mają również *spéirbhean* (niebiańskie kobiety) z wizji *aisling*. W celtyckich opowieściach często spotykany jest motyw wizyty kobiety z zaświatów, z krainy nieśmiertelnych³. Sam gatunek *aisling* sięga tradycją VIII wieku i początkowo nie był powiązany z treściami politycznymi. Jedną z najsłynniejszych wizji jest *Aislinge Óenguso*, opowiadająca o miłości irlandzkiego boga Oengusa do pięknej nieznajomej, która ukazuje mu się we śnie⁴; znane są również wizje religijne czy satyryczne. W wiekach XVII i XVIII, w czasie jakobickich (pro-Stuartowskich) powstań przeciwko Wilhelmmowi Orańskiemu i dynastii hanowerskiej, stabilizuje się konwencja *aisling* jako utworu politycznego. W tej wersji jest to liryczna relacja z senniejszej wizji, w której poeta spotyka na drodze niezwykłą, niebiańsko piękną dziewczynę. Zachwycony często pyta, czy jest ona Wenus, czy może inną pięknoscią znaną z mitologii klasycznej lub literatury irlandzkiej. Napotkana nieznajoma to oczywiście nie rzeczywista kobieta, lecz wyidealizowana personifikacja Irlandii, a zarazem muza przynosząca natchnienie irlandzkim poetom. Niebiańska piękność zwykle skarży się na swą hańbę i cierpienia w angielskiej niewoli, a jednocześnie przepowiada powrót narzeczonego, prawowitego władcy zza morza (katolickiego króla z dynastii Stuartów, odsuniętej od władzy przez Anglików podczas Rewolucji Chwalebnej 1688 roku)⁵.

Z tradycji osiemnastowiecznej poezji jakobickiej wywodzi się również postać Cathleen Ni Houlihan, która pojawia się po raz pierwszy w utworach przypisywanych Liamowi Dall Ó hÍfearnáin. W XIX wieku utwór *Caitlín Ni Uallachain* przetłumaczył na angielski romantyczny poeta James Clarence Mangan, lecz to dopiero sztuka Lady Gregory i Williama Butlera Yeatsa uczyniła z niej jeden z najważniejszych symboli irlandzkiego patriotyzmu⁶. Akcja *Cathleen Ni Houlihan* (1902), przypomnijmy dla porządku, dzieje się w zachodniej Irlandii podczas wspie-



Thomas Buchanan Read, *The Harp of Erin*, 1867. Źródło: Wikimedia Commons.

ranego przez rewolucyjną Francję powstania 1798 roku. Do domu Michaela Gillane'a przychodzi stara kobieta i oczarowuje młodego mężczyznę opowieściami o bohaterach, którzy oddali życie z miłości do niej. Zasluchany w hipnotyczną, obiecującą wieczną sławę pieśń Michael porzuca młodą narzeczoną i postanawia dołączyć do powstania. Starucha zaś – a właściwie Irlandia, odrodzona przez ofiarę z życia powstańców – zamienia się w piękną młodą dziewczynę, która „szła jak królowa”⁷. W tej przemianie wyraźnie pobrzmiewa dalekie echo mitologicznych opowieści o odradzającej się bogini zwierchności Irlandii.

Innym dwudziestowiecznym „wyznawcą” bogini Éire był zainspirowany romantyczną ideologią poeta Patricka Pearse, autor wiersza *Mise Éire (Jam jest Irlandia)*, napisanego w języku irlandzkim w 1912 roku. W utworze Irlandia również przemawia jako przedwieczna matka mitycznych bohaterów, skrzywdzona nie tylko przez wrogów (Anglików), lecz także opuszczona i zdradzona przez własne dzieci, obojętne na jej los. Nawet jeśli wiersz nie odwołuje się wprost do mitu krwawej ofiary, cel skarg Matki Irlandii jest oczywisty.

Pearse, jak już wspominałam, był nie tylko poetą, ale i głównym przywódcą powstania wielkanocnego 1916 roku oraz autorem Proklamacji Republiki Irlandzkiej, w której Matka Irlandia przemawia do swych synów i córek. Antybrytyjskie powstanie nie miało żadnych realnych szans na sukces; wielu historyków postrzega je dziś raczej jako świadomie zaplanowaną ofiarę, której celem było zmartwychwstanie niepodległej Irlandii (wybór Poniedziałku Wielkanocnego nie był przypadkowy). Trudno nie zauważyć, jak katolicyzm splata się tu z celtyckim mitem i romantycznym kultem poświęcenia dla ojczyzny. Yeats do końca życia zadawał sobie pytanie, jaki wpływ na rzeczywistość miała jego sztuka *Cathleen Ni Houlihan* (i utrwalany przez nią mit) i jaką odpowiedzialność ponosi za śmierć powstańców Wielkanocy 1916 roku, ale także żołnierzy wojny o niepodległość (1919–1921) i bratobójczej wojny domowej (1922–1923)⁸.

Jako senator Wolnego Państwa Irlandzkiego, Yeats był także boleśnie świadomy, że rzeczywistość odrodzonej Irlandii daleko odbiegała od marzeń powstańców. Jak zauważa Terence Brown, zastanawiające jest, jak „rewolucja walcząca w imię porywających ideałów, ideałów, które skrzystalizowały się w heroicznym tyglu powstania wielkanocnego, mogła doprowadzić do ustanowienia państwa irlandzkiego, wyróżniającego się tłamszącym brakiem ambicji społecznych, kulturalnych i gospodarczych”⁹. To „stłamszenie ambicji” w największym chyba stopniu dotyczyło kobiet, wykluczonych przez republikański dyskurs ze sfery publicznej. Działaczki irlandzkich stowarzyszeń kobiecych już w pierwszych latach XX wieku wskazywały, że jeśli Irlandia jest kobietą (matką czy kochanką), to prawdziwie mogą jej służyć jedynie mężczyźni. Rozczarowująca okazała się nie tylko rzeczywistość polityczna, kulturalna i ekonomiczna Republiki Irlandzkiej. Ceną za niezależność od Wielkiej Brytanii był także polityczny podział

wyspy. Protestantka Północna Irlandia przez lata poddawała katolicką mniejszość systemowej dyskryminacji, co doprowadziło w roku 1968 do eksplozji nagromadzonych napięć i trwającego trzydzieści lat konfliktu. To właśnie w szeregach Irlandzkiej Armii Republikańskiej Cathleen Ni Houlihan znalazła swych kolejnych wyznawców. Jeden z najsłynniejszych z nich, Bobby Sands, zagłodził się na śmierć w więzieniu Maze w 1981 roku¹⁰.

Przedstawiając pokrótce tło historyczne i literackie, przejdźmy do analiz wybranych wierszy Seamusa Heaneya, Paula Muldoona, Eavan Boland i Nuala Ní Dhomhnaill, mając nadzieję nie tylko ukazać, w jaki sposób poezja włącza się w irlandzką debatę poprzez strategie kontestacji patriotycznego mitu, ale też uchwycić w mikroskali szczególne cechy charakteryzujące poetyki ich twórców.

Pierwszy z wybranych utworów to *Bog Queen*¹¹ (*Królowa bagien*) Seamusa Heaneya z tomiku *North*, opublikowanego w roku 1975, a więc w samym środku najkrwawszej dekady północnoirlandzkiego konfliktu. W tym czasie poeta poszukiwał „obraz[ów] i symbol[i] adekwatn[y]ch do naszej trudnej sytuacji”¹², odkrywając ich szczególnie inspirujące źródło w książce *Bog People (Ludzie z bagien)*. Jak pisze Heaney, zamieszczone w niej fotografie pogrzebanych w torfowiskach północnej Europy ofiar ludzkich składanych bogini ziemi „zlały się w mój umysł ze zdjęciami przeszłych i obecnych okrucieństw popełnianych w imię odwiecznego irlandzkiego rytuału wojen politycznych i religijnych”. W ten sposób w mitycznej wyobraźni Heaneya krwawy kult skandynawskiej bogini złączył się z „tradycj[ą] irlandzkiego męczeństwa politycznego za sprawę, której obrazem jest Kathleen Ni Houlihan”, ujawniając „coś więcej niż archaiczny, barbarzyński obrządek: to archetyp”¹³.

Istotny dla poetyckiej wyobraźni Heaneya był też fakt, że ciała ofiar bogini pochowane zostały w torfowiskach, których gleba ma niezwykle moce wchłaniania, transmutacji i unieśmiertelniania wszystkiego, co zostanie w nich złożone, stając się swoistym depozytorium kolejnych warstw historii. Torfowisko to krajobraz *par excellence* liminalny: „na połę ziemia, na połę woda, otwarta przestrzeń pod gołym niebem, obszar na pograniczu zaświatów”¹⁴, a jednocześnie głęboko powiązany z codziennym doświadczeniem ubogich irlandzkich chłopów, którzy przez wieki kopali torf na opał. W autobiograficznej refleksji Heaneya torfowe bagno urasta do rangi symbolu: obrazu, w którym ogniskuje się prywatna i narodowa pamięć, mit i irlandzka tożsamość¹⁵.

Z punktu widzenia analizy współczesnych rewizji mitu Irlandii, *Bog Queen* jest najbardziej interesującym spośród wierszy „bagiennych”, w których ciała ofiar dla bogini ziemi stanowią przedmiot opisu i punkt wyjścia do autoanalizy i historiozoficznej refleksji. Przede wszystkim dlatego, że „królowa bagien” została odkryta nie w Danii (jak Człowiek z Grauballe czy Człowiek z Tollund), a w samej Północnej Irlandii, co znacznie skraca dystans, nie tylko geograficzny, między prehistoryczną ofiarą a współczesnym poetą. Opisa-

ne (lub raczej wyobrażone) w wierszu ciało wykopał z torfowiska irlandzki chłop, pracujący w majątku protestanckiego hrabiego Moira. Kobieta natychmiast ponownie pochowano i jedynie resztki jej włosów i ubrań zostały zbadane przez hrabinę, która stała się w ten sposób pierwszą irlandzką archeologką¹⁶. Był rok 1780, zaledwie kilkanaście lat przed wspieranym przez rewolucyjną Francję powstaniem 1789, o którym opowiada *Cathleen Ni Houlihan* Yeatsa i Lady Gregory. Nietrudno zauważyć, że okoliczności tego znaleziska nie tylko wyraźnie ujawniają główną linię religijnych, kulturowych, politycznych, a nawet klasowych podziałów w Irlandii Północnej, lecz także niemal proszą się o alegoryzujące ujęcie, jakiego dokonuje Heaney.

Irlandzkie pochodzenie oraz królewski tytuł, jakim poeta obdarza bagienną ofiarę to niejedynie sygnały, które każą w niej widzieć kolejne wcielenie bogini uosabiającej irlandzką ziemię. Równie istotne są nawiązania do tradycji *aísling*, choć wizyjno-profetyczne konwencje gatunku podlegają w tym utworze znaczącym przekształceniom. W przeciwieństwie do innych wierszy „bagiennych” podmiotem nie jest współczesny obserwator, kontemplujący fizyczne ciało ofiary (choćby i zmediatyzowane przez fotografię), a sama „królowa bagien”, pochowana w torfowisku. To oczywiste nawiązanie do tradycji *aísling*, lecz w tym wypadku liminalny, zawieszony między życiem a śmiercią status podmiotu lirycznego natychmiast wprowadza do wiersza złowieszczą nutę. Nastroj niepokoju dodatkowo potęguje podobieństwo pierwszego wersu „I lay waiting” (leżałam, czekając) do idiomu *lie in wait* (czyhać), a także sama organizacja dźwiękowa – asonans w słowach *lay* i *wait* oraz układ metryczny, przeciwstawiający wznoszącą intonację jambu opadającej intonacji trocheja. W ten sposób wers nie tylko zdaje się „ciążyć” ku ziemi, ale domaga się mocno akcentowanej artykulacji, każąc głęboko rozważyć implikacje owego trwania w oczekiwaniu na zmartwychwstanie. Sygnalizowany od początku liminalny status „bagiennnej królowej” podkreślony został także przez dwukrotne powtórzenie słowa *between* (pomiędzy), opisującego umiejscowienie torfowego grobu (czy też może torfowego domu?) na granicy: pomiędzy murem majątku a torfowiskiem, pomiędzy „warstwami wrzosów” i „szkłanozęby kamieniem”.

O ile kontrast wrzosów i kamieni przywodzi na myśl opozycję między biologicznym życiem i wzrostem a niezmiennym trwaniem, o tyle „mur majątku” i torfowisko”, jak już sygnalizowałam, wprowadza czytelnika w samo serce kulturowych, politycznych i społecznych podziałów w Ulsterze. Słowo *demesne* ma w irlandzkim kontekście konotacje wykraczające daleko poza techniczne znaczenie, odnoszące się do feudalnych włości. Dla Heaneya ogrodzona murem przestrzeń majątku Moyola Park w pobliżu farny Mossbawn, gdzie dorastał, to „ślad wpływów angielskich”, przestrzeń znajdująca się „poza obszarem naszego rozumienia”¹⁷. *Demesne* niesie pamięć wywłaszczenia katolickich Irlandczyków z własności ziemskiej oraz „karnych praw” (*Penal Laws*) wprowadzanych od XVII wieku, które pozbawiły ich praw cywilnych i politycznych. W rezultacie

właściciele ziemscy byli niemal bez wyjątku protestantami, oddzieleni od swych dzierżawców przez język, kulturę i religię – oraz fizyczne mury majątków, mające ochronić ich przed gniewem wywłaszczonych. Usytuowanie bagiennej grobu „królowej” pomiędzy „murem majątku” – z jego konotacjami „obłężonej twierdzy” i protestanckiej hegemonii – oraz torfowiskiem – otwartą przestrzenią natury, przechowującą warstwy irlandzkiej historii – jest więc głęboko znaczące. To właśnie na tej granicy, pomiędzy wrogimi światami irlandzkich katolików i brytyjskich protestantów, rodzi się konflikt i przemoc.

Kolejne zwrotki wiersza rozwijają opis ciała „królowej”, przez wieki poddawanego działaniu torfowiska. Tym razem jednak nie jest to opis pełnego połączenia z naturą, jaki stał się udziałem duńskich oblubieńców bogini w wierszach *Człowiek z Tollund* czy *Człowiek z Grauballe*. Przeciwnie – choć ciało „królowej” podlega powolnemu „trawieniu” i wchłanianiu przez torfowisko, rozpadają się włókna jej szat, a klejnoty wysypują z gnijącego diademu, jej świadomość nieprzerwanie trwa. Jak sugeruje kolejne powtórzenie pierwszego wersu, „I lay waiting”, a także wzmianki o „fermentacji” i „hibernacji”, „królowa bagien” cały czas czeka na zmartwychwstanie. Irlandzki kopacz torfu, który trafia na ciało, co prawda odcina łopatą jej włosy i pozbawia ją odzieży, jednak natychmiast pieczołowicie dokonuje ponownego pochówku. Dopiero gdy „żona lorda” – protestancka właścicielka majątku – przekupuje go, by przyniósł jej kosmyk włosów, przecięta zostaje „pępowina”, która dotąd trzymała królową w bagiennej grobie/łonie. I tak oto, z roztrzaskaną czaszką i poszarpanymi szwami, podobna raczej do monstrum niż do niebiańskiej dziewicy, „królowa bagien” powstaje z ciemności. Nie ulega przy tym magicznej przemianie w piękną dziewczynę – przeciwnie, jej przerażający wygląd dobitnie uzmysławia cenę, jaką zapłacą jej wyznawcy. To koszarne zmartwychwstanie to oczywista zapowiedź kolejnej odsłony „odwiecznego irlandzkiego rytuału wojen politycznych i religijnych”, a jednocześnie radykalna inwersja tradycji *aísling* i mitu *Cathleen Ni Houlihan*.

Równie radykalną rewizję patriotycznego mitu proponuje kolejny północnoirlandzki poeta, Paul Muldoon, w wierszu *Aísling*¹⁸. Jak wskazuje sam tytuł, ten utwór również nawiązuje bezpośrednio do osiemnastowiecznych wizji, kreując typową dla gatunku sytuację liryczną, a także eksponując charakterystyczną poetycką wirtuozerię w kształtowaniu dźwiękowej materii. Ponieważ wiersz operuje wieloznacznością i niedopowiedzeniem, to właśnie nawiązanie do tradycji pozwala nam odtworzyć zapisaną w nim historię spotkania z wizją. Oto wracając do domu w letni wieczór (nieco pod wpływem, jak można się domyslać, co od początku stawia po znakiem zapytania wiarygodność tej poetyckiej narracji), poeta-podmiot liryczny spotyka na drodze niezwykłą piękność. Zgodnie z konwencją na jej niezemską proveniencję wskazuje nagle magiczna przemiana rzeczywistości. Tym razem jednak nie pojawia się zaczarowana mgła, przeistaczająca Irlandię w kraj mlekiem

i miodem płynący, jak w wizji Aogána Ó Rathaille, w której „na każdym drzewie pojawiły się kiście wszelkich owoców / żółędzie w lasach, czysty miód na kamieniach”¹⁹. Zamiast tego poeta w środku lata wpada w zaspę. Jest to zwrot akcji tyleż nieoczekiwany, co ironiczny, zimna biel śniegu stanowi bowiem przeciwieństwo bujnej płodności, wskazując być może również na „zamrażający” współczesne formy efekt fascynacji tradycyjną wizją niepodległej Irlandii.

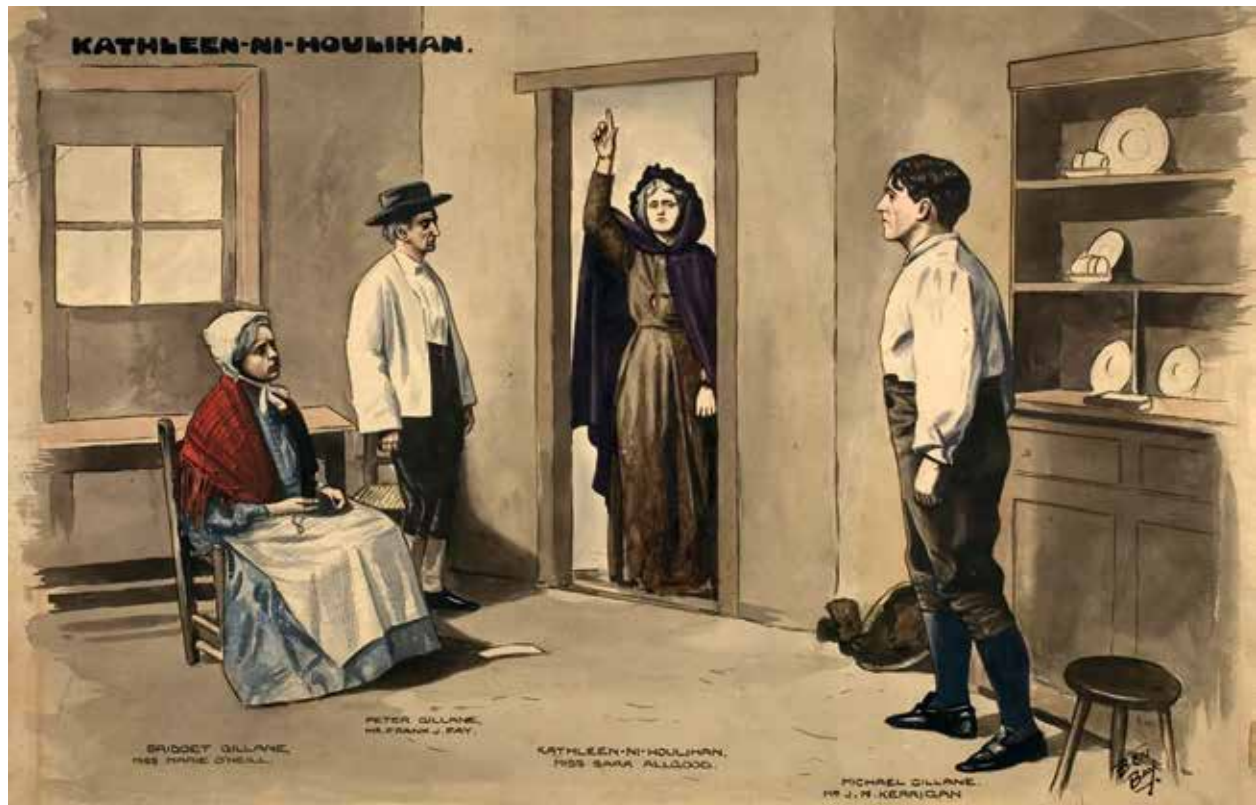
Dalsze zwrotki to kolejne etapy gry z literacką tradycją. Według gatunkowego wzorca *aisling*, poeta powinien teraz hiperbolicznie opisać niezwykłą piękność spotkanej dziewczyny. Następujące w tym miejscu porównania wyrazu jej oczu do owoców tarniny, a ust do owoców głogu, z pozoru zdają się podążać za tą konwencją. Jednocześnie jednak wprowadzają niepokojący ton – nie tylko dlatego, że oba drzewa charakteryzują cierpkie owoce oraz twarde kolce, ale również ze względu na znaczenia, jakie nadaje im irlandzki folklor. Tarnina to drzewo poświęcone Cailleach, wcieleniu bogini ziemi jako staruchy-zimy, którego symbolika powiązana jest z czarną magią i śmiercią. Symbolika głogu z kolei związana jest z wiosną, miłością i pomyślnością; jest to jednak również drzewo poświęcone *fairies*. Nie wolno go ścinać, a najlepiej wcale nie dotykać, aby nie sprowadzić nieszczęścia na siebie, swe gospodarstwo i rodzinę. Spotkana na drodze kobieta pochodzi więc z zaświatów, z krainy umarłych, a zatem jej przesłanie, jak należy przypuszczać, będzie niebezpieczne i zwodnicze.

Co więcej, szukając odpowiedniego imienia, by ustalić tożsamość pięknej nieznajomej poeta-podmiot lityczny wymienia najpierw rzymskie boginie – Aurorę, Florę i Wenus. Przywołanie bogini jutrzeńki, bogini wiosennych kwiatów i bogini miłości, które ma oddać niebiańskie piękno nieznajomej, jest w pełni zgodne z idealizującą konwencją *aisling*. Wśród imion, jakimi poeta obdarza wizję, pojawia się jednak również Artemidora, nawiązująca wprost do jednego z najwcześniejszych geografów piszących o Wyspach Brytyjskich. Artemidor wspomina wyspę w pobliżu Brytanii – a więc zapewne Irlandię – której lud składał ofiary bogini ziemi, podobne do kultu Demeter i Persefony na Samotraces²⁰. To kolejna już wskazówka, że spotkanie może okazać się śmiertelnie niebezpieczne; zaraz potem poeta wprost zadaje pytanie, czy imię wizji nie brzmi Anorexia. Jest to oczywiście również imię łacińskie i pięknie brzmiące, ale wprowadza do wiersza kolejny subwersywny ton. Czy ukazująca się poecie wizja niepodległej Irlandii to w rzeczywistości psychiczne zaburzenie, mogące doprowadzić do śmierci z wygłodzenia w pogoni za niedościgłym ideałem – jak w przypadku bojowników Irlandzkiej Armii Republikańskiej, prowadzących w roku 1981 strajk głodowy w więzieniu Maze? Kwestia prawdziwego imienia wizji i jego implikacje wciąż pozostają pod znakiem zapytania, gdy poeta podsuwa następną obrazoburczą sugestię. Oto bowiem boska muza najwyraźniej spędziła z nim całkiem cielesną noc, pozostawiając cytrynową plamę na swojskim flanelowym prześcieradle. *Lemon* – cytryna – to kolejne ładnie brzmiące słowo, pięknie

uzupełniające aliterację *left – lemon – flannel*, lecz żółte plamy na pościeli niedwuznacznie wskazują, że kochanka poety cierpiała na zaraźliwą chorobę weneryczną. „It’s all much of a muchness” – „wszystko jedno” lub „za dużo tego dobrego” – podsumowuje wyodrębniony pojedynczy wers. Stanowi on nie tylko wieloznaczny komentarz do przygody poety, ale też aluzję do stylu *aisling* – zwłaszcza najsłynniejszego *Gile na gile* (*Najjaśniejsza jasność*) Aogána Ó Rathaille, z jego superlatywnymi pleonazmami „najjaśniejsza jasność”, „kryształowy kryształ”, „najpiękniejsza z pięknych”²¹. Poetycka wirtuozeria językowa, zdaje się sugerować Muldoon, to może jedynie intertekstualna gra, która zamienia rzeczywistość w pięknie uporządkowany dźwięk. Jest to jednak także gra, w której stawką może być prawdziwe ludzkie życie.

Dwie ostatnie zwrotki opisują konsekwencje spotkania z mityczną Irlandią – Muzą – Anoreksją. Wiersz przenosi nas do Szpitala Królowej Wiktorii w Belfaście – nazwa ta jest tyleż topograficznie prawdziwa, co ironiczna w kontekście republikańskich marzeń o pozbyciu się Brytyjczyków z Ulsteru i zjednoczeniu Irlandii. To tam leczą się ofiary irlandzkiego mitu – uczestnik strajku głodowego, podłączony do sztucznej nerki, oraz poeta, który robi test na chorobę weneryczną. I tu po raz kolejny wirtuozowski poetycki język, niedopowiedzenia, wieloznaczne idiomy i metafory maskują wstydlive i nieprzyjemne szczegóły pobierania niezbędnej do badań próbki. Co prawda lekarka, Doktor Maw, ma dla poety dobrą wiadomość „All clear” – czysto, alarm odwołany, jednak jej tożsamość i wiarygodność pozostają – po raz kolejny – niepokojąco wieloznaczne. Jej nazwisko, *maw*, to rozwartą szeroko paszcza (ten obraz wzmacnia również dźwiękowa realizacja tego słowa, /mɔ:/), co przywołuje skojarzenia z żarłocznym pochłanianiem. W sieci napięć i przeciwieństw, jakie tworzy wiersz (tradycja – nowoczesność, lato – zima, bogini – fizyczna kobieta), Doktor Maw to więc z jednej strony przeciwieństwo Anoreksji, z drugiej jednak – jedyna oprócz niej kobieca postać w wierszu. Ponadto jej imię rymuje się z *haws* – owocami głogu, którymi smakowała dziewczyna spotkana na drodze. Czy więc można ufać jej i jej diagnozie? Czy „zarażony” ofiarniczym mitem poprzez samą kulturą przynależność do republikańskiej mniejszości Ulsteru poeta jest w stanie uwolnić się od niego, czy też kontynuując irlandzką poetycką tradycję, będzie dalej – nawet nieświadomie – „zarażał” swych czytelników? Udzielenie jasnej odpowiedzi na to pytanie w wierszu, który operuje niedopowiedzeniami i wieloznacznościami jako zasadą konstrukcyjną, nie jest oczywiście możliwe.

Podczas gdy Ulster pogrąża się w chaosie terroryzmu, po drugiej stronie granicy, w Republice Irlandzkiej narasta ruch rewizjonistyczny, kwestionujący narodowo-republikańską wizję irlandzkiej historii jako wielowiekowego oporu katolickich Irlandczyków przeciwko angielskiej/brytyjskiej protestanckiej okupacji²². Do Irlandii dociera również druga fala feminizmu z hasłami emancypacji i upodmiotowienia kobiet. Irlandki kwestionują nie tyl-



Rysunek z inscenizacji sztuki *Cathleen Ni Houlihan*, 1910. Ze zbiorów National Library of Ireland.

ko społeczne i polityczne ograniczenia tradycyjnej roli, usankcjonowane zapisami w irlandzkiej konstytucji²³, ale też uświęcone tradycją mityzujące uosobienia Irlandii²⁴. Literacka tradycja, dowodzą, jest równie ograniczająca jak społeczna praktyka. Zamieniając kobietę w wyidealizowaną abstrakcję, boginię i symbol narodu, usuwa z pola widzenia i unieważnia doświadczenia rzeczywistych kobiet. Opisane męskim piórem kobiety tracą nie tylko realność, ale też podmiotowość i własny głos. Yeatsowska Cathleen Ni Houlihan, zwróćmy uwagę, choć jest kobietą, przemawia wyłącznie do mężczyzn. Jej przemiana w niebiańską piękność następuje poza sceną – na scenie widzimy porzucone i zrozpaczone kobiety z krwi i kości: matkę i narzeczoną, które zostają same, pozbawione męskiej miłości i wsparcia²⁵. Politycznie świadomym, programowym wręcz „odczarowaniem” kobiecych doświadczeń zajęła się między innymi Eavan Boland, w której utworach znalazła odbicie codzienność matki i żony z dublińskich przedmieść²⁶. Autorka przełomowego dla kobiecej poezji irlandzkiej tomiku *In her Own Image* (*Na swój własny obraz*; 1980), w którym porusza problemy takie jak anoreksja, mastektomia czy menstruacja, publikuje w 1984 roku na łamach *The Irish Times* wiersz *Mise Éire*, w którego tytule rozpoznamy natychmiast zarówno znane nam już sakralizowane uosobienie mitycznej Matki Irlandii, jak i aluzję do patriotycznego utworu Patricka Pearse’a. Boland nie zamierza jednak kontynuować tej tradycji, o czym świadczą już pierwsze słowa wiersza: „I won’t go back to it” (Już tam nie wrócę).

W wydaniu kobiecym, *Mise Éire*²⁷ rozpoczyna się więc radykalną odmową, która jest gestem buntu przeciwko

idealizującym tendencjom tradycji literackiej, a jednocześnie gestem ustanowienia niezależnej podmiotowości. Polemika z patriotyczną irlandzką tradycją, a w szczególności z wierszem Pearse’a, przebiega wielotorowo. Utwór Pearse’a napisany został w języku irlandzkim; Boland używa tego języka tylko w tytule, by natychmiast przejść na angielski. Ta zaskakująca zmiana kodu językowego odzwierciedla doświadczenie mówiących po gaelicku Irlandczyków, zmuszonych życiową koniecznością do emigracji i porzucenia ojczystego języka po traumie wielkiego głodu (1845–1849). To doświadczenie emigracyjne, którego konsekwencje, także językowe, rozważane są w końcowej części wiersza, sugerowane jest już na początku przez geograficzny szczegół – wzmiankę o Prądzie Zatokowym, płynącym z Ameryki do Europy. Pearse odwoływał się do irlandzkich mitów: Cúchulainna i przedwiecznej Staruchy z Beara, potężnego uosobienia matki-ziemi – Boland oskarża tę samą mityzującą i idealizującą tradycję o dokonanie swoistego „wysiedlenia” historycznych realiów irlandzkiej codzienności z poetyckiego dyskursu, zastąpienia ich przez „stare daktyle”, stopy metryczne anaforycznych skarg Pearsowskiej bogini: „Mór mo ghlóir” (Wielka ma chwala), „Mór mo náir” (Wielki mój wstyd), „Mór mo phian” (Wielki mój ból). Słowa, we wszystkich postaciach: czy jako przysięgi, powtarzane przy lojowych świeczkach (to realistyczny szczegół oddający powszechną biedę), czy jako pieśni poetów, są „bandażem”, który opatruje „poparzoną pamięć”: estetyzują brutalne doświadczenie, wprowadzając do niego rytm i poetycki porządek. Jednocześnie sprawiają też, że wzrok Irlandczyków cały

czas skierowany jest ku przeszłości, a aktywność paraliżują żale za straconymi szansami.

Boland nie tylko przypomina zapoznane przez poezję realia: ubóstwo małych, niezapewniających utrzymania gospodarstw, niespełnienie i frustrację, charakteryzujące irlandzki los. Przede wszystkim w miejsce mitycznej bogini-matki wprowadza postaci realnych kobiet, których los jest znacznie bardziej przyziemny, co nie znaczy, że mniej dramatyczny. Żadna z nich nie śpiewa pieśni o dawnych bohaterach ani nie wysyła swych synów na pewną śmierć – przeciwnie, najbardziej absorbuje je fizyczne przetrwanie ich samych i ich najbliższych. Jedną z nich jest prostytutka, sprzedająca swe ciało żołnierzom brytyjskiej armii. Możemy tylko spekulować, czy to jedna z tych dziewczyn porzuconych przed ołtarzem, których narzeczony podążył za głosem Cathleen Ni Houlihan. prostytutka w wierszu Boland nie zadaje sobie pytania, czy oddając się brytyjskim żołnierzom za pieniądze i podarunki – batysty i jedwabie – nie sprzeniewierza się patriotycznym ideałom. Jej zadaniem jest fizycznie przetrwać w trudnym, nieprzyjaznym świecie, który nie oferuje jej innych możliwości, aby zapewnić sobie utrzymanie – a czasem choćby odrobinę luksusu. Drugim przykładem realnych losów kobiecych jest emigrantka na statku zmierzającym do Ameryki, tuląca swe półzywe z głodu i zimna dziecko. To „prawdziwa” matka Irlandka, jakże różna od Matki Irlandii Pearse’a. Nie jest abstrakcją, „matką narodu”, bezosobowej zbiorowości. Trzyma w ramionach jedno, indywidualne, cielesne, cierpiące dziecko; dziecko, które fizycznie urodziła i które chce za wszelką cenę ochronić, tak przed lodowatym wiatrem, jak i przed beznadziejną egzystencją. Dla niego opuszcza dom i udaje się w nieznane, skazując się na wyobcowanie i tęsknotę, lecz jednocześnie zapewniając mu szanse, jakich nie miałoby w Irlandii.

W obu przypadkach widać, jak daleko poetka odchodzi od tradycji *aisling*. Choć można wytknąć Boland, że sprowadza kobiece doświadczenia do wytartych archetypów: ladczyńcy i matki, nie ma jednak wątpliwości, że w latach 80. proponowana przez nią brutalnie realistyczna wersja losów irlandzkich kobiet była równie obrazoburczą, co ożywcza. Przywołując historyczne, a nie mityczne upokorzenia i cierpienia, Boland zwraca kobietom ich ciała wraz z ich ludzką, a nie sakralizowaną seksualnością – jaką widzieliśmy w związkach młodych kochanków z Cathleen Ni Houlihan (również Matka Irlandia Pearse’a wydaje się przedziwnie dziewicza, na wzór Maryi Dziewicy). Pozwala także swoim postaciom na moralną niejednoznaczność czy brak patriotyzmu, oddając im prawo do własnych życiowych wyborów. Dekonstruując w ten sposób wyidealizowany irlandzki mit, Boland przywraca kobietom własny głos, sprawczość i podmiotowość. Nieprzypadkowo w ostatniej zwrotce wiersza poetka wraca do problemu „nowego języka”. Nowy język – angielski, którym odtąd będą mówić Irlandczycy nie tylko na emigracji w Wielkiej Brytanii i Ameryce, lecz także ci, którzy pozostali na miejscu – „to rodzaj blizny”. Choć dla emigrant-

ki pozostanie obcy – jak i ona pozostanie obca w nowym świecie – po jakimś czasie rana się zagoi. Cały wiersz jest również poszukiwaniem „nowego języka” – języka, który z jednej strony przechowa pamięć utraty i pozwoli wyrazić dramatyzm irlandzkiego losu, z drugiej zaś – będzie nowoczesny, wolny od mityzacji i idealizujących klisz.

Tradycję *aisling* rewiduje otwarcie również irlandzkojęzyczna poetka Nuala Ní Dhomhnaill w wierszu *Caitlín / Cathleen*²⁸, choć przyjmuje nieco inną niż Boland strategię. Praktycznie cały utwór jest utkany z cytatów: znajdziemy tu fragmenty wizji *Gile na Gile* Aogána Ó Rathaille, pieśni *Roisín Dubh* (Czarna Różyczka), najbardziej znanej w angielskiej romantycznej wersji Jamesa Clarence’a Mangana, aż po mistyczno-patriotyczne wiersze Yeatsa, jak *To the Rose upon the Rood of Time*. Poetka poczyną sobie jednak z tradycyjnymi motywami z oszałamiającą dezynwolturą, bezceremonialnie zderzając je ze współczesnym, potocznym językiem i codziennymi realiami XX wieku. Jej Cathleen Ni Houlihan to niegdyś seksowna uwodzicielka, wzbudzająca współczucie i pożądanie, uboga piękność wędrująca po Irlandii (to aluzja do typowego dla *aisling* spotkania na drodze). Czysta i niewinna jak lilia w 1916 roku (roku powstania wielkanocnego), w latach 20. robiła furorę swą modną trwałą ondulacją i tyłeczkiem odzianym w brąz i czerń (*Black and Tan bottom*). Kolory nieprzypadkowo napisane są wielkimi literami, ponieważ Black and Tans – Czarnobrazowi – to nazwa paramilitarnej formacji brytyjskiej, która wślawiła się okrucieństwem wobec cywili w czasach wojny o niepodległość. Ten epitet (w połączeniu z częścią ciała, którą określa) jest bodaj najlepszym przykładem prześmiewczej strategii Ní Dhomhnaill, zderzającej dziewiczy mit ze współcześnie ujętą cielesnością i seksualnością.

Uwodzicielski mit pod koniec XX wieku stracił jednak aktualność, co więcej – jego anachronizm paraliżuje modernizację i możliwość wypracowania nowej wizji dla niepodległej Republiki Irlandzkiej. Niegdyś piękna Cathleen to teraz owdowiała Stara Bezzębna Babcia (postać z epizodu „Kirke” z *Uliessa* Jamesa Joyce’a), która wciąż domaga się takiej samej uwagi. Nie rozumie, że ludzkie życie ma wartość większą niż jako ofiara składana w służbie patriotycznej wizji; że „nasze imiona pisane są / na wodzie”, a egzystencja krótka, krucha i jednostkowa. Widzi tylko to, co chce widzieć, i słyszy tylko to, co chce słyszeć, nie przyjmując do wiadomości, że jej czas już minął. W planie stylistycznym wiersza tę głuchotę oddaje zabieg niedopowiedzenia: przysłowie „discretion is the better part of valour” urywa się niespodziewanie po słowie „part”, gdyż Cathleen nie chce usłyszeć, że rozsądek jest lepszy niż odwaga. Ostatnie wersy wizualnie podsumowują motyw wyczerpania narodowej tradycji. Ukazują one Cathleen jako krygującą się staruszkę, której wciąż się wydaje, że jest wzbudzającą pożądanie piękną, inspiracją i muzą. Za uchem nadal nosi czerwoną różę, tradycyjny symbol irlandzkiej piękności – gdy jednak przyjrzeć się bliżej, okaże się, że to nie róża, a wrzód, nowotwór, odrażająca oznaka śmiertelnej choroby toczącej jej mózg – na oczach zaś

ma klapki, które skutecznie przesłaniają jej rzeczywistość. Przenicowując w ten sposób tradycyjne tropy patriotycznej poezji, Ní Dhomhnaill wskazuje, że mit Cathleen Ni Houlihan i podporządkowana mu ideologia Republiki Irlandzkiej nie przystają już do współczesnych realiów.

Mit bogini uosabiającej irlandzką ziemię przenika całą irlandzką literaturę, od najdawniejszych podań po poezję końca XX wieku. W wiekach brytyjskiej dominacji dawał nadzieję wywłaszczonym i podtrzymywał narodową tożsamość. W wieku XX ukazał jednak swe krwawe oblicze, sankcjonując przemoc nie tylko wojny o niepodległość, lecz także bratobójczej wojny domowej i terroru w Ulsterze. Z biegiem czasu okazał się również coraz mniej przystawać do realiów społecznych, w tym do emancypacyjnych ambicji kobiet. Analizowane tu wiersze z lat 70. i 80. wyraźnie uwidaczniają bunt wobec mitu i projektowanych przezeń społecznych i politycznych postaw. Pod piórem obserwujących północnoirlandzki konflikt poetów z Ulsteru, mityczna bogini-Irlandia zamienia się w przerażające zombie patronujące rytualnej przemocy (Seamus Heaney) lub w zwodniczą anorektyczną wizję prowadzącą młodych mężczyzn na męczeńską śmierć (Paul Muldoon). Poetki z Republiki wskazują z kolei, jak idealizacja i sakralizacja uosobień Irlandii marginalizuje doświadczenie i potrzeby rzeczywistych, zwykłych ludzi, a zwłaszcza kobiet. Eavan Boland demitologizuje postać Matki Irlandii, ukazując w jej miejsce historyczne losy Irlandek: prostytutki i matki-emigrantki. Nuala Ní Dhomhnaill z kolei defamiliaryzuje mit szyderczym humorem, zderzając podniosły język poetyckich wizji z nowoczesnym, potocznym idiomem. Jej Cathleen Ni Houlihan to nie potężna bogini, której porywająca pieśń wyznacza szczytne cele i obiecuje nieprzemijającą sławę, lecz Stara Bezzębna Babcia, ślepa i głucha na współczesną rzeczywistość. Poetyckie rewizje irlandzkiego mitu, koszarne, prześmiewcze, brutalnie realistyczne, diagnozują dogłębny kryzys narodowej ideologii. Przede wszystkim jednak wskazują na realny ludzki koszt sakralizowanej przemocy oraz na anachronizm wezwania do krwawej ofiary w realiach współczesnej Irlandii.

Przypisy

- ¹ Powstałe po podpisaniu brytyjsko-irlandzkiego traktatu w 1921 roku Wolne Państwo Irlandzkie przyjęło konstytucję i zmieniło nazwę na Éire w roku 1937. Republika Irlandzka została proklamowana w roku 1949. Ponieważ skupiam się przede wszystkim na analizie wierszy z lat 70. i 80., dla określenia niepodległego państwa irlandzkiego używam nazwy Republika Irlandzka, odróżniając je w ten sposób zarówno od brytyjskiej Irlandii Północnej, jak i od Irlandii jako nazwy geograficznej odnoszącej się do całej wyspy.
- ² Na temat irlandzkich bogiń zwierczności i ich późniejszych literackich inkarnacji zob.: Miranda Green, *Celtic Goddesses: Warriors, Virgins and Mothers*, British Museum Press, London 1995, s. 70–88; Proinsias Mac Cana, *Aspects of the Theme of King and Goddess in Irish Literature*, „Études celtiques” 1955, t. 7, s. 76–114; G. F. Dalton, *The Tradition of Blood Sacrifice*

- to the Goddess Éire*, „Studies: An Irish Quarterly Review” 1974, t. 63, s. 343–354; Rosalind Clark, *The Great Queens: Irish Goddesses from the Morrigan to Cathleen Ni Houlihan*, Colin Smythe, Gerrards Cross 1991.
- ³ Zob. na przykład Myles Dillon, *Early Irish Literature*, Four Courts Press, Dublin 1994, s. 101–123.
- ⁴ M. Dillon, *Early Irish...*, dz. cyt., s. 53–54.
- ⁵ Więcej na temat *aisling* zob. Gerard Murphy, *Notes on the Aisling*, „Eigse” 1939–1940, t. 1, s. 40–50; R. Clark, *The Great Queens*, dz. cyt., s. 153–159; pomimo wyraźnie ideologicznego narodowego nastawienia, opracowanie Daniela Corkery *Hidden Ireland* z roku 1922 wciąż pozostaje cennym i łatwo dostępnym źródłem informacji na temat wersyfikacji, stylu oraz typowych motywów jakobickich wizji *aisling*. Zob. Daniel Corkery, *Hidden Ireland*, Gill and Macmillan, Dublin 1996, s. 126–141.
- ⁶ Máirín Nic Eoin, *Secrets and Disguises? Caitlín Ní Uallacháin and Other Female Personages in Eighteenth Century Irish Political Poetry*, „Eighteenth-Century Ireland / Iris an dá chultúr” 1996, t. 11, s. 9–12.
- ⁷ William Butler Yeats, *Cathleen córka Houlihana*, przeł. Zofia i Lucjan Porębscy, [w:] *Dramaty irlandzkie*, Instytut Książki, Kraków–Warszawa 2011, s. 15.
- ⁸ Tenże, *The Man and the Echo*, [w:] *Yeats's Poems*, red. Norman A. Jeffares, Gill and Macmillan, Dublin 1989, s. 469.
- ⁹ Terence Brown, *Ireland: A Social and Cultural History 1922–1985*, Fontana Press, London 1985, s. 14.
- ¹⁰ Objawy kryzysu w irlandzkiej literaturze i kulturze po 1968 roku analizuje Edna Longley: *The Living Stream: Literature and Revisionism in Ireland*, Bloodaxe Books, Newcastle upon Tyne 1994, zwłaszcza s. 9–67; s. 171–195. Artykuł ten zarysowuje kulturowe tło analizowanych tu utworów poetyckich.
- ¹¹ Seamus Heaney, *North*, Faber, London 1992, s. 25–27. Poezja Heaney, czołowego poety irlandzkiego i laureata Nagrody Nobla, doczekała się ogromnej liczby opracowań. Wymienić tu można między innymi książki Henry’ego Harta, *Seamus Heaney. Poet of Contrary Progressions*, Syracuse University Press, New York, 1992; Neila Corcorana, *The Poetry of Seamus Heaney: A Critical Guide*, wydanie 2, Faber and Faber, London 1998; Helen Vendler, *Seamus Heaney*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1998; *The Art of Seamus Heaney*, wydanie 4, red. Tony Curtis, Wolfhound Press, Dublin 2001; *The Cambridge Companion to Seamus Heaney*, red. Bernard Donoghue, Cambridge University Press, Cambridge 2008. W Polsce o Heaneyu pisał między innymi Jerzy Jarniewicz: *The Bottomless Centre*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2002 oraz *Heaney. Wiersze pod dotyk*, Znak, Kraków 2011. Wiersz *Bog Queen* doczekał się głębszej analizy przede wszystkim w pracach omawiających przedstawienie postaci kobiecych w poezji Heaney z pozycji feministycznych: Elizabeth Cullingford, „Thinking of Her... as... Ireland”: Yeats, *Pearse and Heaney*, „Textual Practice”, 4, 1990, t. 1, s. 1–21; Patricii Coughlan, *Bog Queens: The representation of women in the poetry of John Montague and Seamus Heaney*, [w:] *Gender in Irish Writing*, red. Toni O’Brien Johnson i David Cairns, Open University, Press Milton Keynes, Philadelphia 1991, s. 88–111 oraz Fran Brearton, *Heaney and the Feminine*, [w:] *The Cambridge...*, dz. cyt., s. 73–91. Interesującą propozycję odczytania utworu *Bog Queen* zainspirowaną teorią abiektu Julii Kristewej przedstawiają Scott Brewster, *Abject State: Ritual, Waste and Exile of the Body in Northern Irish Poetry*, [w:] *The Body and Desire in Contemporary Irish Poetry*, red. Irene Gilsenan Nordin, Irish Academic Press, Dublin 2006, s. 27–28 oraz Aimée Walsh, *Curiosity with corpses: Poetry,*

- nationalism and gender in Seamus Heaney's *North* (1975) and Medbh McGuckian's *The Flower Master* (1982), „Journal Of Gender Studies” 2021, t. 3, s. 317–328.
- ¹² Seamus Heaney, *Wczuć się w słowa*, przeł. Andrzej Szuba, [w:] *Zawierzyć poezji*, Znak, Kraków 1996, s. 49.
- ¹³ Tamże, s. 51.
- ¹⁴ Joshua Levine, *Europe's Famed Bog Bodies Are Starting to Reveal Their Secrets*, „Smithsonian Magazine”, <https://www.smithsonianmag.com/science-nature/europe-bog-bodies-reveal-secrets-180962770/>, dostęp: 13.06.2024.
- ¹⁵ S. Heaney, *Wczuć się w słowa*, [w:] *Zawierzyć...*, dz. cyt., s. 47. O roli bagien w poezji Heaneya pisali obszerniej między innymi Jerzy Jarniewicz, *The Bottomless...*, dz. cyt. s. 66–83 i 118–126; w języku polskim zob. Jacek Gutorow, *Seamus Heaney: tożsamość i archiwum*, [w:] *Poszukiwanie sensów: lekcja z czytania kultury*, red. Piotr Kowalski, Zbigniew Libera, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 2006.
- ¹⁶ Historię tę, podobnie jak historie innych ofiar, które zainspirowały cały cykl, Heaney znalazł w książce: Peter V. Glob, *The Bog People*, przeł. Rupert Bruce-Mitford, Cornell University Press, Ithaca, New York 1969, s. 103–104.
- ¹⁷ S. Heaney, *Belfast*, [w:] *Zawierzyć...*, dz. cyt., s. 29.
- ¹⁸ Paul Muldoon, *Quoof*, Faber, London 1983, s. 39. Podobnie jak Seamus Heaney, Muldoon to również czołowy twórca poezji irlandzkiej. Wśród istotnych opracowań jego twórczości można wymienić: Tim Kendall, Peter MacDonald, Paul Muldoon: *Critical Essays*, Liverpool University Press, Liverpool 2004; Jefferson Holdridge, *The Poetry of Paul Muldoon*, The Liffey Press, Dublin 2004; Ruben Moi, *Paul Muldoon and the Language of Poetry*, Brill Rodopi, Leiden 2020. Wiersz „Aisling” analizuje E. Longley, *The Living...*, dz. cyt., s. 173. Longley zapożycza także z wiersza porównanie Cathleen Ni Houlihan do anoreksji w tytule cytowanego artykułu: *From Cathleen to Anorexia: The Breakdown of Irelands*, [w:] *The Living...*, dz. cyt., s. 171–195.
- ¹⁹ *The New Oxford Book of Irish Verse*, red. i przeł. Thomas Kinsella, Oxford University Press, Oxford 1989, s. 197.
- ²⁰ Zob. Philip Freeman, *Celtic Mythology. Tales of Gods, Goddesses and Heroes*, Oxford University Press, New York 2017, s. 10.
- ²¹ *The New Oxford...*, dz. cyt., s. 195–196.
- ²² Nie sposób w tym miejscu opisać wyczerpująco irlandzkich „wojen historycznych”, których początki datują się na lata 30., a które nasiliły się pod wpływem kryzysu w Ulsterze. Jednym z najpopularniejszych przykładów rewizjonistycznej historiografii są prace Roberta F. Fostera, *Modern Ireland 1600–1972*, Allen Lane, London 1988 oraz tegoż (red.), *The Oxford History of Ireland*, Oxford University Press, Oxford 1989. Na temat rewizjonizmu w badaniach literackich zob. E. Longley, *Introduction: Revising Irish Literature*, [w:] *The Living...*, dz. cyt., s. 9–68. Główne zarysy irlandzkiej debaty kulturowej z punktu widzenia jej wpływu na teoretyczne i metodologiczne orientacje irlandzkich badaczy literatury, ustanawiane przez nich kanony literackie oraz odczytania twórczości irlandzkich pisarzy, przedstawiłam w rozdziale *Irlandzka debata kulturowa a recepcja twórczości Michaela Longleya*, [w:] *Między Itaką a Belfastem. Przestrzenie artystyczne w poezji Michaela Longleya*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2010, s. 24–52.
- ²³ Zob. artykuł 41.2. Artykuł ten został poddany referendum w roku 2024, lecz nie został odrzucony.
- ²⁴ Niezwykle trudno w tym miejscu dogłębnie przeanalizować związki między ruchem feministycznym i rewizjonizmem, nie tylko dlatego, że zarówno badacze rewizjoniści, jak i antyrewizjoniści mieli tendencję do pomijania roli kobiet (słynnym przykładem są trzy tomy monumentalnej *Field Day Anthology of Irish Writing*, 1991), lecz i dlatego, że nie wszystkie feministki kwestionowały narrację narodową jako taką. Jak celnie zauważa Edna Longley, analizowany poniżej wiersz Eavan Boland *Mise Eire*, „destabilizuje *Mise* [jam jest], ale nie *Eire*”. E. Longley, *The Living...*, dz. cyt., s. 173 (tamże na temat politycznych wyborów irlandzkich kobiet). Na temat skomplikowanych relacji między ruchem rewizjonistycznym i feministycznym, zob. Catriona Clutterback, *The Irish History Wars and Irish Women's Poetry: Eiléan Ní Chuilleanáin and Eavan Boland*, [w:] *The Cambridge Companion to Twentieth Century British and Irish Women's Poetry*, red. Jane Dowson, Cambridge University Press, Cambridge 2011, zwłaszcza s. 97–100. Na temat sytuacji kobiet w Republice Irlandzkiej zob. Mary E. Daly, Oh, Kathleen Ni Houlihan, *Your Way's a Thorny Way! The Condition of Women in Twentieth Century Ireland*, [w:] *Gender and Sexuality in Modern Ireland*, red. Anthony Bradley i Maryann Gialanella Valiulis, University of Massachusetts Press, Amherst 1997, s. 102–26; Catherine B. Shannon, *The Changing Face of Cathleen ni Houlihan. Women and Politics in Ireland 1960–1966*, [w:] tamże, s. 257–274. Studia te są wciąż interesujące nie tylko ze względu na prezentowane analizy, ale też jako świadectwo społecznych przewartościowań i otwarcia nowych pól badawczych. Uwagę zwraca również przywołanie postaci Cathleen Ni Houlihan w tytułach prac naukowych, wskazujące na wciąż żywą obecność tego mitu w sferze życia publicznego.
- ²⁵ Zob. Antoinette Quinn, *Cathleen ni Houlihan Writes Back: Maud Gonne and Irish Nationalist Theater*, [w:] *Gender and Sexuality...*, dz. cyt. s. 39–59.
- ²⁶ Eavan Boland opisuje swe dojrzewanie – poetyckie i feministyczne – w *Object Lessons: The Life of the Woman and Poet in Our Time*, Carcanet Press, Manchester 1995. Wśród najważniejszych krytycznych opracowań twórczości Eavan Boland wymienić można: Patricia Boyle Haberstroh, *Women Creating Women. Contemporary Irish Women Poets*, Attic Press, Dublin 1996., s. 59–90; Michaela Schrage-Früh, *Emerging Identities: Myth, Nation and Gender in the Poetry of Eavan Boland, Nuala Ní Dhomhnaill and Medbh McGuckian*, WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier 2004; Guinn Batten, *Boland, McGuckian, Ní Chuilleanáin and the body of the nation*, [w:] *The Cambridge Companion to Contemporary Irish Poetry*, red. Matthew Campbell, Cambridge University Press, Cambridge 2003, s. 169–188; C. Clutterback, *The Irish History...*, dz. cyt., s. 97–118; Jody Allen Randolph, *Eavan Boland*, Bucknell University Press, Lewisburgh 2014.
- ²⁷ Eavan Boland, *Mise Eire*, [w:] *The Journey and Other Poems*, Arlen House, Dublin 1987, s. 10–11. Recepcję utworu omawia Catriona Clutterback, *Mise Eire, Eavan Boland*, „Irish University Review”, 2009, t. 2, s. 289–300; zob. także Katharina Walter, *From Aisling to Chora: Female Allegories of the Nation in Contemporary Irish Women's Poetry*, „Irish Studies Review” 2013, t. 3, s. 4–5.
- ²⁸ Nuala Ní Dhomhnaill, *The Astrakhan Cloak*, przeł. Paul Muldoon, Wake Forest University Press, Winston–Salem, 1998, s. 39–41. Omawiam tu angielski przekład Paula Muldoona, mając pełną świadomość translatorskiej inwencji poety. Por. interpretację Sarah Fulford, *Woman and Nation: Readings of Authenticity in Contemporary Irish Poetry*, „Studies: An Irish Quarterly Review” 2000, t. 89, s. 132–134 oraz K. Walter, *From Aisling to Chora...*, dz. cyt. s. 9–10. Na temat poezji Ní Dhomhnaill zob. również: P. Boyle Haberstroh, *Women Creating Women...*, dz. cyt. s. 160–195; M. Schrage-Früh, *Emerging Identities...*, dz. cyt.