

**KAROLINA KOSIŃSKA**

Instytut Sztuki PAN

<https://orcid.org/0000-0003-1096-878X>

## Spektakularni chłopcy i ciche dziewczyny

### Spectacular Boys and Quiet Girls

Artykuł recenzowany / Peer-reviewed article

#### Abstract

In recent years, Irish actors have gained enormous global popularity – Cillian Murphy, Michael Fassbender, Paul Mescal, and Barry Keoghan can be seen as the cinematic embodiment of new Irish masculinity. Always emphasising their Irishness, they combine physicality and spectacularity to suggest a transformation of masculinity models in Irish culture. This physicality can be expressive and dominant, oppressive and demonic, but also delicate, uncertain, tormented, and exposing vulnerability. At the same time, Irish female writers reveal a need to explore Irish femininity in its contemporary, post-traumatic form. The works of Anna Burns, Eimear McBride, Claire Keegan, and Sally Rooney focus on the materiality of women's bodies, their interrelationships and sexuality, primarily through the prism of violence, trauma, guilt, abuse, and the crossing of boundaries. Their language stumbles, stutters, searches for new words, phraseological structures, and appropriate grammar to give shape to conflicted identities traumatized by pervasive violence (usually sexual and gendered) and to enable them to regain control over their bodies.

The article focuses on these two phenomena as interrelated: when the female body resists visualisation and becomes the subject of a discourse created by women themselves, it is replaced by the male body, revealing its spectacular character. The author analyses this shift in two contexts: through the prism of Irish masculinity in cinema (with reference to Debbie Ging's reflections), and through the mode of "stubborn modernism" which, according to Paige Reynolds, describes the strategies of contemporary Irish women writers.

**Keywords:** Irish masculinity; Irish femininity; Irish literature; corporeality; trauma

#### Abstrakt

W ostatnich latach irlandzcy aktorzy zyskali ogromną globalną popularność – Cillian Murphy, Michael Fassbender, Paul Mescal i Barry Keoghan mogą być postrzegani jako filmowe uosobienie nowej irlandzkiej męskości. Zawsze podkreślając swoją irlandzkość, łączą cielesność i spektakularność, by zasugerować transformację modeli męskości w irlandzkiej kulturze. Cielesność ta bywa ekspresyjna i dominująca, opresyjna, demoniczna, ale także delikatna, niepewna, udręczona, odsłaniająca wrażliwość. Jednocześnie w literaturze irlandzkich autorek ujawnia się potrzeba eksplorowania irlandzkiej kobiecości w jej współczesnej, posttraumatycznej formie. Twórczość Anny Burns, Eimear McBride, Claire Keegan czy Sally Rooney koncentruje się na materialności kobiecych ciał, ich wzajemnej relacji, seksualności widzianej przede wszystkim przez pryzmat przemocy, traumy, poczucia winy, nadużycia, przekraczania granic. Ich język potyka się, zacina, szuka nowych słów, struktur frazeologicznych i odpowiedniej gramatyki, by nadać kształt konstrukcjom tożsamości skonfliktowanej, strauatyzowanej przez wszechobecną przemoc (zwykle seksualną i związaną z płcią) oraz pozwolić im odzyskać kontrolę nad ciałem.

Artykuł koncentruje się na tych dwóch zjawiskach jako wzajemnie powiązanych: kiedy ciało kobiety nie poddaje się wizualizacji i staje się przedmiotem dyskursu tworzonego przez same kobiety, jego miejsce zajmuje ciało mężczyzny, ujawniając swoją spektakularność. Tę zmianę autorka analizuje w dwóch kontekstach: przez pryzmat schematów irlandzkiej męskości w kinie (w odniesieniu do refleksji Debbie Ging) oraz trybu „upartego modernizmu”, który według Paige Reynolds opisuje strategie współczesnych irlandzkich pisarek.

**Słowa kluczowe:** irlandzka męskość; irlandzka kobiecość; literatura irlandzka; cielesność; trauma

#### O autorce

**Karolina Kosińska** – dr filmoznawstwa, adiunktka i kierowniczka Zakładu Filmoznawstwa, Sztuk Audiowizualnych i Antropologii Kultury IS PAN. Redaktorka naczelna „Kwartalnika Filmowego”. Autorka książki *Androgyn. Tożsamość, tęsknota, pragnienie* (2015) uhonorowanej Nagrodą im. Bolesława Michałka za najlepszą książkę filmoznawczą roku. Zainteresowania naukowe: brytyjskie kino społeczne i formy filmowego realizmu społecznego.

## Spektakularni chłopcy i ciche dziewczyny

W jednym z wywiadów promujących film *Bliscy nieznajomi* (*All of Us Strangers*, reż. Andrew Haigh, 2024) Paul Mescal i Andrew Scott zapytani, jakie słowo przychodzi im do głowy, gdy pomyślą o swej irlandzkiej tożsamości, odpowiadają zgodnie: *w i n a*. Można się domyślać, że mowa tu o winie wszczonej Irlandczykom przez lata dominującego konserwatywnego katolicyzmu, a co za tym idzie, represjonowanej seksualności, poddanej skrupulatnej kontroli religii i państwa. Ciało w tej kulturze, jeśli oprzeć się na coraz liczniejszych świadectwach literackich czy filmowych, mogło być metaforą walki, cierpienia, odrodzenia, natury-ziemi, ale nigdy nie było ciałem przynależnym tym, do których w najprostszym sensie należy. Irlandzki mężczyzna mógł być silnym i dumnym Celtem, kobieta – matką-Irlandią, gwarantem przetrwania i tożsamości. Seksualność miała charakter praktyczny, a jeśli wyrywała się oficjalnym reżimom, usuwano ją w dziedzinę tego, co zamknięte, ukryte i wstydlive.

Ostatnie lata przyniosły – zarówno w kinie, jak i w literaturze – tak zwaną zieloną falę<sup>1</sup>. Fala ta w obu dziedzinach ma jednak inny charakter i dynamikę. Chodzi tu bowiem nie tyle o międzynarodowe zainteresowanie filmem irlandzkim, ile o obecność aktorów z tego kraju w kinie amerykańskim (nie tylko hollywoodzkim) czy brytyjskim, a więc w obiegu szerszym, wykraczającym poza granice wyspy. W przypadku literatury można natomiast dostrzec coraz intensywniejszą obecność irlandzkich autorów w obiegu międzynarodowym. Pisarki zawsze były obecne w literaturze irlandzkiej (czego najlepszym przykładem może być długoletnia i często kontrowersyjna kariera Edny O'Brien), choć zwykle pozostawały w cieniu piszących mężczyzn. W ostatnich latach kobiecy głos okazał się jednak tak donośny, a przy tym swoisty, że nie sposób go nie słyszeć. Zwłaszcza że ujawnił zasadniczy temat prozy kobiet: doświadczenie cielesności, seksualności i traumy oraz pragnienie samostanowienia.

Chciałabym przyjrzeć się specyficznej, „ukośnej” relacji tych dwóch zjawisk. Polega ona na szczególnym podziale: podczas gdy na globalnych ekranach dominują aktorzy – a w zasadzie męskie ciała – kobiety nie eksponują swej cielesności w sferze wizualnej, lecz opisują ją i analizują w osobistym zapisie literackim. Odwracając: trudno byłoby znaleźć irlandzkie aktorki, których cielesność byłaby eksploatowana w tak dużym stopniu. Natomiast literacka twórczość mężczyzn niejako odrywa się od nich samych jako autorów, kierując się ku sprawom uniwersalnym, często odległym od doświadczenia irlandzkiego. Aktorzy tacy jak Michael Fassbender, Cillian Murphy, Paul Mescal, Barry Keoghan, Andrew Scott czy Jamie Dornan funkcjonują dziś jako niekwestionowane gwiazdy, rozgrywając swoje *emploi* przede wszystkim w wyrazistej fizyczności (sile męskości czy seksualności). Natomiast ciała aktorek, które zaistniały poza wyspą, jak Saoirse Ronan czy Jessie Buckley, nie są przedmiotem aż takiego zainteresowania filmowców i widzów. Ronan czę-

sto obsadzana jest w rolach kobiet o intensywnych, choć czasem niepewnych siebie osobowościach, które muszą odkryć wewnętrzną autonomię i wywalczyć dla niej miejsce. Widać to wyraźnie w takich filmach jak *Lady Bird* (reż. Greta Gerwig, 2017), *Maria, królowa Szkotów* (*Mary Queen of Scots*, reż. Josie Rourke, 2018), *Małe kobiety* (*Little Women*, reż. Greta Gerwig, 2019), *Foe* (reż. Garth Davis, 2023) czy *Outrun* (reż. Nora Fingscheidt, 2024). Jessie Buckley doskonale zaś sprawdza się w rolach silnych, ironicznych kobiet, stających – świadomie lub nie – przeciw konwenansom albo z determinacją walczących o siebie lub bliskich. Przykładem mogą być filmy *Córka* (*Lost Daughter*, reż. Maggie Gyllenhaal, 2021), *Wredne listki* (*Wicked Little Letters*, reż. Thea Sharrock, 2023) czy serial *Czarnobyl* (*Chernobyl*, HBO, 2019).

Odmienne rzecz ma się w literaturze: proza Anne Enright, Eimear McBride, Claire Keegan, Megan Nolan, Claire Kilroy, Anny Burns, Louise Kennedy, Roisin McGuire, Emilie Pine czy Doireann Ní Ghríofy koncentruje się na materialności ciała, ich wzajemnej relacji, seksualności widzianej przede wszystkim przez pryzmat przemocy, traumy, poczucia winy, nadużycia, przekraczania granic. Co więcej, pisarki te zwykle wykorzystują narrację pierwszoosobową i rezygnują z klasycznych struktur narracyjnych. Niezależnie jednak od różnorodności stosowanych strategii i przyjmowanych tonacji w zadziwiający sposób tworzą spójny nurt czy też właśnie falę.

W ciągu ostatnich 30 lat Irlandia diametralnie się zmieniła. Dynamiczna modernizacja z lat 90. XX wieku, za którą poszło gwałtowne wzbogacenie się społeczeństwa, musiała przynieść także przemiany społeczne. Nagła transformacja w „celtyckiego tygrysa” wiązała się nie tylko ze wzrostem konsumpcjonizmu, mobilnością i otwarciem na świat, ale też z koniecznością przepracowania narodowych traum, w tym, przede wszystkim, z dziedzictwem legitymizowanej przez państwo hegemonii Kościoła katolickiego (ujawnienie skali przemocy seksualnej ze strony duchownych, zwłaszcza wobec dzieci – odsłonięcie prawdy o tak zwanych pralniach magdalenek czy domach matki i dziecka), ale też z konfliktem na północy wyspy, zwanym Kłopotami (*Troubles*). Siła niedawnej opresji odpowiadała

Kadr z filmu *The Outrun*, 2024.

sile przemian. W 1990 roku prezydentką została Mary Robinson, pierwsza w historii kraju kobieta na tym stanowisku. Dwa lata później złagodzone prawo dotyczące aborcji. W 1993 roku homoseksualizm przestał być przestępstwem, dwa lata później zalegalizowano rozwody. W kolejnym roku zamknięto ostatnią „pralnię magdalenek”. Krok po kroku rozluźniano przepisy antyaborcyjne, aż w 2019 roku, na mocy referendum przeprowadzonego przy ogromnej mobilizacji społecznej (obywatelki Irlandii z całego świata ściągaly na wyspę, by wziąć w nim udział), zdecydowano o legalności aborcji do dwunastego tygodnia ciąży. W ciągu ostatniego ćwierćwiecza skrupulatnie rozliczano kolejnych dostojników kościelnych z ich nadużyć i przestępstw seksualnych. Od 1998 roku, kiedy zawarto porozumienie wielokopiatkowe, rozmontowywano konflikt w Irlandii Północnej i rozbrajano organizacje paramilitarne zaangażowane po obu stronach. Przemiany te w oczywisty sposób odbiły się w sztuce, przede wszystkim w literaturze i filmie, które w nowych warunkach dawały irlandzkim twórcom przestrzeń dla autoterapii. Nagle „otwarciem” tematu przemocy (zarówno zbrojnej, jak i seksualnej) uruchomiło proces przepracowywania i nazywania traumy, dla której dotąd nie było języka. Nowymi, choć równie istotnymi czynnikami, były gwałtowna recesja roku 2008, radykalnie burząca iluzję dobrobytu, oraz nowy rodzaj kolonializmu, tym razem gospodarczego, ujawniający się w zależności ekonomicznej od wielkich korporacji przenoszących do Irlandii swe siedziby. Reakcja na splot tych wszystkich okoliczności, zawsze dotyczących przemocy, wybrzmiewała zarówno w filmie, jak i w literaturze.

Wskazana przeze mnie „ukośna” relacyjność tych dwóch zjawisk jest oczywiście jedynie intuicyjnie wychwyconym wzorem, właściwym danemu momentowi historycznemu i trendom filmowym czy literackim. Nie mam pewności co do słuszności tej intuicji, tekst ten ma więc być próbą jej przetestowania, a nie potwierdzenia. Bardziej interesuje mnie bowiem dynamika pewnych mechanizmów niż ich zdefiniowanie i zamknięcie w twardej kategorii.

### Spektakularni chłopcy

Mamy więc do czynienia ze spektakularnymi mężczyznami, których eksponowane ciała często stanowią zasadniczy element ich obecności na ekranie. Spektakularność ta dotyczy nie widowiskowości czy nadmiaru, lecz

wystawienia na widok, traktowania ciała jako obiektu do oglądania. To ciała odsłonięte, „celebrowane”, niebędące jednak jedynie naddatkiem, gratisowym przedmiotem wizualnej przyjemności. Stanowią, rzecz jasna, niezwykłą część kreacji aktorskiej, ale ich ekspresja zdaje się wykraczać poza nią. Obnażona fizyczność Mescalá, Fassbendera czy Keoghana stanowi coś w rodzaju znaku, zewnętrznego wobec roli, czasem w zgodzie z nią, czasem w poprzek. Filmowe nagromadzenie eksponowanych męskich ciał każe myśleć, że wspólnie mówią one, każde na swój sposób, o transformacji irlandzkiej męskości, problematyzowaniu jej i dekonstruowaniu. Oczywiście, zawsze służebne wobec postaci, wiążą się ze sprecyzowanym przekazem filmowym, nie ma w nich bezpośredniego komentarza do przeobrażeń konkretnie irlandzkiej męskości. Ale jednocześnie w swojej masie i przy powtarzających się deklaracjach „irlandzkości” ze strony aktorów tworzą spójny dyskurs dotyczący tożsamości mężczyzny we współczesnej Irlandii – kraju, który gwałtownie wkroczył w nowoczesność, zanim jeszcze poradził sobie z traumatyczną przeszłością. Aktorzy ci zwykle są świadomi jej bagażu; wiedzą, że irlandzka męskość łączy się z brzemieniem poczucia porażki, winy, wstydu, toksyczności i emocjonalnego zamknięcia.

W swojej książce dotyczącej przedstawień męskości w kinie irlandzkim Debbie Ging skrupulatnie opisuje i analizuje ich transformacje, przyglądając się także korelacjom z szerszymi przemianami społecznymi<sup>2</sup>. Sięga do początków kina, pokrywających się z coraz intensywniejszą walką o niepodległość państwa irlandzkiego, po czym rozrysowuje mapę modeli męskości odzwierciedlających gwałtowne transformacje wzorców płci i dyskursów wokół nich. Przygląda się temu, jak w kolejnych dekadach zmitologizowane, zaczerpnięte z przeszłości wyobrażenia o „prawdziwej” narodowej męskości służyły danej współczesności. Oraz temu, jak modele męskiej tożsamości prezentowane w kinie i innych mediach – *new Gaelic man*, *new lad* czy *new man* – realizowały jednocześnie cele polityczne i społeczne, pomagając odbudować poczucie kulturowej niezależności czy poradzić sobie z narodowymi traumami.

Co ciekawe, pisząc o płci, Ging niemal w ogóle nie porusza kwestii cielesności, nawet jeśli wspomina o erotyzmie. Owszem, tłumaczy się z tego, zaznaczając, że mimo liberalizacji seksualnej wciąż niewiele jest w kinie irlandzkim nagości czy dosłowności erotycznej<sup>3</sup>. Jednym z zasadniczych powodów takiego stanu rzeczy jest to, że miarą

Kadr z serialu *Peaky Blinders*, 2013.

tradycyjnej irlandzkiej męskości była nie imponująca (czy atrakcyjna) cielesność, ale inne wyznaczniki: posiadanie ziemi, władza, status społeczny i sprawność fizyczna<sup>4</sup>. „Silny Irlandczyk” jako kategoria był potrzebny w procesie kształtowania młodego państwa i jego mitycznego wzmocnienia, ale witalność nie musiała się przekładać na piękno cielesne. Wraz z gwałtownymi przemianami gospodarczymi i społecznymi pod koniec XX wieku taki wzorec w naturalny sposób się załamał. Przyczynił się do tego upadek autorytetu Kościoła katolickiego, kruszącego się w miarę systematycznego ujawniania skali przewinień i przemocy tej instytucji. Kino irlandzkie zaczęło co prawda rozprawić się z mitem „prawdziwej męskości” już w latach 80. XX wieku, nie przełożyło się to jednak na filmowe odsłonięcie, nie mówiąc już o erotyzacji męskiego ciała.

Debbie Ging podkreśla równoznaczność irlandzkiej męskości i tożsamości narodowej<sup>5</sup>. Więcej – pierwsza z tych kategorii miała służyć w walce o tę drugą: „W Irlandii płeć kulturowa i naród zawsze były pojęciami nierozłącznymi. Rzeczywiście, remaskulinizacja narodu stanowiła prawdopodobnie kluczowy czynnik w rekonstruowaniu postkolonialnej tożsamości Irlandii”<sup>6</sup>. W relacji brytyjsko-irlandzkiej, jak uważano, odbijała się tradycyjna relacja między mężczyzną a kobietą. Jak za Gerardine Meaney powtarza Ging,

historia kolonizacji jest historią feminizacji. Siły kolonialne postrzegają poddany sobie lud jako pasywny, potrzebujący przewodnika, niezdolny do samorządności, romantyczny, namiętny, niesubordynowany, barbarzyński – za to wszystko tradycyjnie chwalono Irlandczyków i kobiety, za to też nimi pogardzano<sup>7</sup>.

Dlatego też samostanowienie musiało zostać utożsamione z męskością, a ta wykreowana na potrzeby działania politycznego.

Ging przywołuje konkurujące ze sobą figury męskości, które miały wspierać poszczególne polityczne racje. I tak „nowy gaelicki mężczyzna” (*new Gaelic man*) jako symbol odrębności narodowej stawał się poręcznym narzędziem w procesie odzyskiwania niepodległości i tożsamości Irlandii. Ideał ten sytuowano w skrajnej opozycji do brytyjskości i wszystkiego, co ją – według Irlandczyków – charakteryzowało. „Nowy gaelicki mężczyzna stanowił antidotum nie tylko na brytyjskość, ale też na feminizację oraz infantylizację irlandzkości, wpisana w dynamikę kolonizacji”<sup>8</sup>. Wedle tej logiki Irlandczycy jako naród byli na tyle słabi i niedojrzali, że nie byliby zdolni do samostanowienia. Jak pisze Ging,

zasadniczą częścią procesu budowania narodu irlandzkiego było jawne odrzucenie tych stereotypów i zastąpienie ich zestawem cech pozytywnych, a przy tym wyraźnie irlandzkich. Pomimo wysiłków zmierzających do zrzucenia z siebie szkodliwych etykiet narzuconych przez kolonializm, irlandzka męskość nadal tkwi jednak



Kadr z filmu *Saltburn*, 2023.

w kłopotliwym splocie z niektórymi widmami z przeszłości, jako że próby zredefiniowania irlandzkości w kontrze do brytyjskości czasem prowadziły do albo wiązały się z przejmowaniem wcześniejszych stereotypów<sup>9</sup>.

Z drugiej strony funkcjonowała figura romantycznego Celta kojarzonego z pradawną, mityczną Irlandią. Charakter tej kategorii niekoniecznie jednak korespondował z tożsamościową potrzebą walki o niepodległość i demonstrowania siły: wyobrażenie Celta – sfeminizowanego, bo kojarzonego z naturą i duchowością – ustępowało przed wizerunkiem Gaela, symbolizującego zmaskulinizowany ideał nacjonalistów walczących o rekonstrukcję silnej irlandzkości<sup>10</sup>. (Stereo)typ silnego Gaela przetrwał w narodowym imaginariu do dziś, przede wszystkim za sprawą powrotu do tradycyjnych irlandzkich sportów (skupionych w Gaelic Athletic Association) – w dyskursie właściwym reklamom łączącym współczesne znaki rozpoznawcze irlandzkości (piwo Guinness i zielono-szare klifowe wybrzeża wyspy) z figurą atletycznego chłopaka grającego w hurling czy gaelicki futbol. Kolejne dekady XX wieku przynosiły ze sobą nowe modele, ale *new Gaelic man* przetrwał, doskonale współgrając z globalnym wyobrażeniem irlandzkiej męskości.

Kino Irlandii rozprawiało się z nim, tak jak i z innymi uświęconymi (czyli użytecznymi politycznie) figurami mężczyzny: ojca, księdza, władcy, wojownika (czy też bojownika). Zgodnie z nowym dyskursem figury te dekonstruowano jako odpowiedzialne za większość społecznych krzywd. Kryzys męskości w kontekście irlandzkim miał więc ten szczególny „naddatek” ścisłego połączenia patriarchy z Kościołem oraz walką (w przypadku Irlandii Północnej) o polityczną jedność wyspy. Pisząc o kinie irlandzkim od lat 80., Ging podkreśla, że

nowi filmowcy unikali heroicznych, patriotycznych i odnoszących sukcesy figur mężczyzn, by skupić się na tych społecznie marginalizowanych, funkcjonujących w środowiskach przestępczych, pogrążonych w depresji, ze skłonnościami samobójczymi, krzywdzących, krzywdzonych, zmuszonych do emigracji, homoseksualnych, queerowych, transseksualnych, przemocowych, na różne sposoby skonfliktowanych, w kryzysie<sup>11</sup>.

Być może właśnie w tym długotrwałym procesie autoterapeutycznym, jaki toczy się w filmie irlandzkim, należy upatrywać źródeł zafiksowanych na cielesności wizerunków aktorów „zielonej fali”. Wizerunków, które świadczą zarówno o trwałości dawno zakorzenionych stereotypów, jak i o nośności figur „kryzysowych”. Eksploatacja tych cielesności w kinie innym niż irlandzkie, nawet jeśli nie stoi za nią intencja przywoływania kontekstu narodowego, a jedynie chęć wyzyskania fizycznej atrakcyjności czy ekspresyjności, siłą rzeczy „przenosi” irlandzkość, tak silnie deklarowaną przez aktorów, na kreowane przez nich role. W ten sposób, ponieważ transferowi ulegają także znaczenia (ciała), mimowolnie stają się one częścią dyskursu o tym, kim dziś jest irlandzki mężczyzna i jak jego ciało wyraża tę narodową tożsamość.

Znaczenia tych ciał układają się w pewne wzory, a każdy z nich w jakimś sensie określa, otwiera bądź podważa inny aspekt irlandzkiej męskości. Cielesność Paula Mescala, przedstawiana w takich produkcjach jak: *Normalni ludzie* (*Normal People*, reż. Lenny Abrahamson, Hattie Macdonald, 2020)<sup>12</sup>, *Aftersun* (reż. Charlotte Wells, 2022), *Foe* (reż. Garth Davis, 2023) czy *Dobrzy nieznajomi*, jawi się jako bezpieczna, czuła. Michael Fassbender w filmach Steve’a McQueen’a – *Głodzie* (*Hunger*, 2008) czy *Wstydzie* (*Shame*, 2011) – gra ciałem udręczonym, „ofiarnym” albo autodestrukcyjnym. Barry Keoghan doskonale sprawdza się w rolach demonicznych chłopaków, których ciało jest mrocznym, podstępny narzędnym zniewolenia – taką rolę gra w *Zabiciu świętego jelenia* (*The Killing of a Sacred Deer*, reż. Yorgos Lanthimos, 2017) czy *Saltburn* (reż. Emerald Fennell, 2023). Znacznie bardziej stereotypowa seksualnie, ale równie złowieszczą jest cielesność Jamiego Dornana eksploatowana w serii filmów o Christianie Greyu (*Pięćdziesiąt twarzy Greya / Fifty Shades of Grey*, reż. Sam Taylor-Johnson, 2015; *Ciemniejsza strona Greya / Fifty Shades Darker*, reż. James Foley, 2017; *Nowe oblicze Greya / Fifty Shades Freed*, reż. James Foley, 2018) czy w serialu *Upadek* (*The Fall*, Artists Studio, BBC Northern Ireland, 2013–2016). W końcu ciało Cilliana Murphy’ego prezentowane w *Peaky Blinders* (BBC, 2013–2022) to miejsce niedostępne, najczulsze, skrywane pod maską chłodu, brutalności i bezwzględności.

Ekranowa cielesność Paula Mescala najsilniej rezonuje ze współczesnym wyobrażeniem irlandzkiej męskości jako tożsamości w kryzysie, czy może: w krytycznym



Kadr z serialu *Normal People*, 2020.

momencie transformacji. To jego fizyczność najlepiej ilustruje ideał *new Gaelic man* – Mescal intensywnie trenował GAA, jego solidna sylwetka sugeruje kondycję, wytrzymałość i witalność, a więc cechy pożądane w kreowaniu mocnej irlandzkiej męskości. Jednocześnie bohater *Normalnych ludzi*, w którego wciela się aktor, to chłopak niepewny siebie, wycofany, osuwający się w depresję. Siła połączona ze słabością przekłada się na szczególnie eksponowaną w serialu zmysłowość. Choć nie radzi sobie ze społecznym aspektem funkcjonowania w związku, w seksie jest niezwykle czuły i uważny, zmieniając go w formę komunikacji, przedłużenie mentalnego porozumienia kochanków. Ciało Mescala jest tu jak gdyby jeszcze nie do końca ukształtowane, przystępne, miękkie, otwarte, a przede wszystkim: bezpieczne. Ten sam typ seksualności pojawia się w *Dobrych nieznajomych*, tyle że tu ciepła wrażliwość bohatera Mescala zderza się z drugim typem męskości – jego kochanka – pełnej zahamowań, wyrosłej ze wstydu i odrzucenia. Mescala można byłoby więc nazwać *new Gael softie*. Co ciekawe, dokładnie taki opis pasowałby do kreacji aktora w *Gladiatorze II* (reż. Ridley Scott, 2024), która opiera się na naznaczeniu wojownika o mięśniach ze stali emocjonalną miękkością. Sam Mescal podkreślał w 2022 roku, że jego wybór ról jest niejako podyktowany poszukiwaniem rozmaitych sposobów wyrażania męskości<sup>13</sup>. To gra z toksycznością i przeciw niej.

Niejako w kontrze do tego wizerunku sytuuje się cielesność Jamiego Dornana – jednocześnie celebrowana jako magnetyczna, ale też (potencjalnie) opresyjna czy manipulacyjna. Wcielając się w Christiana Greya, Dornan stawał się symbolem seksualności obezwładniającej i transgresyjnej. Nawet jeśli jego bohater skrywał bolesny sekret stanowiący czule miejsce, stereotypowa męskość Greya była bez skazy. Jego wcześniejsza kreacja w *Upadku* umiejscawiała przemocowość w obszarze seksualnej zbrodni, nie erotycznej zabawy. Dornan gra tu seryjnego mordercę, a jego fizyczna atrakcyjność służy okrucieństwu. Ten model męskości w pewnym sensie łączy się z modelem demonicznym, a taki został przypisany Barry’emu Keoghnowi. W *Zabiciu świętego jelenia* i *Saltburn* Keoghan wydaje się przybyszem z innego świata, ma w sobie mechaniczność lalki, przewrotność diabła oraz fatalność sytuujące go poza porządkiem rzeczywistości. Lanthimos wygrywa tę niesamowitość jako ulokowaną w „dziwnym” ciele postaci, natomiast Fennell eksploatuje demoniczność bohatera zniewalającego, a potem niszczącego swym ciałem tych, którzy stanowią dla niego przeszkody w osiągnięciu celu. Zarówno scena, gdy postać Keoghana kopuluje ze świeżym grobem, jak i finałowa, ukazująca go, gdy nagi przebiega w tańcu przez pałacowe pokoje, świadczą o skoncentrowaniu całej sprawczości (także narracyjnej) właśnie w ciele chłopaka.

Pozostają jeszcze dwa ciała: skrywane i udręczone. Jeśli przyjrzeć się temu, w jaki sposób Cillian Murphy ucieleśnia Thomasa Shelby’ego, głównego bohatera *Peaky Blinders* i szefa tytułowego gangu, okaże się, że postać ta

ma dwa oblicza. Dla świata nosi pozbawioną mimiki maskę, garnitur i kaszkiet stają się dla niego zbroją lub uniformem. Gdy jest sam, odsłania się ciało pokiereszowane, zniszczone wojenną traumą. Jediną osobą, której Thomas daje dostęp do tej skrywanej cielesności, jest ukochana kobieta. *Peaky Blinders* tematyzuje męskość, jednocześnie wzmacnia jej stereotypowy obraz i go rozsadza.

Michael Fassbender także potrafi prezentować swoje ciało jako zagrażające – tak można zinterpretować jego rolę w *Fish Tank*, gdzie gra Connora, uwodzącego nastoletnią córkę swojej partnerki. Znacznie ciekawsze i bardziej nośne, gdy mowa o cielesności narodowej (czy narodu), są jednak aktorskie interpretacje w filmach McQueena. W *Głodzie* Fassbender wciela się w Bobby’ego Sandsa, legendę irlandzkiego ruchu republikańskiego, członka IRA, który w 1981 roku wraz z innymi współwięźniami rozpoczął strajk głodowy. Sands zagłodził się na śmierć, tak jak dziewięciu innych ochotników. McQueen skupił się przede wszystkim na chłodnym, surowym, ale też mocno estetyzowanym przedstawieniu poszczególnych faz protestu (*blanket protest*, *dirty protest*, strajk głodowy). Estetyzacja ta polegała przede wszystkim na ukazaniu buntu, którego narzędziem było przeciwieństwo ciała, jako rodzaju performansu czy formy wizualnej. Nagość, ekskrementy, a ostatecznie biologiczne wycieńczenie ludzkiego organizmu przenosiły polityczność na cielesność. Ciało Fassbendera podlega tu przemianie – z walecznego przekształca się w męczeńskie, cierpiące, złożone w ofierze, a przez to uświęcone czy nawet święte. Konotacje pasyjne są tu oczywiste, nie pierwszy raz zresztą w imaginariu republikańskim strajk głodowy jest łączony z męką Chrystusa (także w filmie – wystarczy przypomnieć *Spiralę przemocy / Some Mother’s Son* z 1996 roku w reżyserii Terry’ego George’a).

Istotne jest jednak coś innego: Fassbender nie został nawet w najmniejszym stopniu ucharakteryzowany na Bobby’ego Sandsa; gra „swoim” ciałem, co jeszcze mocniej podkreśla konceptualizm *Głodu*. Swoisty manifest wygłaszany przez jego bohatera w kluczowej scenie dialogu więźnia z księdzem o naturze walki o zjednoczenie Północy Irlandii z resztą wyspy dotyczy także ciała – jako narzędzia walki, ale i symbolu samostanowienia. Fassbender nie gra już ofiary, ale bojownika i ta zmiana wyraża się przez cielesność. Scena ta także, paradoksalnie, odsuwa konflikt północnoirlandzki od darwinistycznego z ducha postrzegania go jako właściwego Irlandczykom atawizmu<sup>14</sup>, a więc także od ciała jako źródła agresji. Szczególny pojedynek, jakim jest rozmowa z księdzem, a także wybór formy własnej śmierci, nadaje motywacjom republikańskim rys racjonalnej argumentacji: czy to osobistej, czy politycznej<sup>15</sup>. Jak pisze Ruth Barton, „to, co rozpoczęło się jako historia więzienna, okazało się studium wytrzymałości ciała”<sup>16</sup>. Cielesność Fassbendera, performująca i boleśnie samoświadoma, staje się obiektem studiującego spojrzenia kamery. Choć według Barton McQueen odpolitycznia narrację w *Głodzie*, wydaje się, że jest wprost odwrotnie – konceptualny i korporealny charakter filmu

tylko wzmacnia jego polityczność: wytrzymałość ciała odnosi się do odporności narodu, cielesność jako granica między ładem a chaosem oddaje rzeczywistość konfliktu.

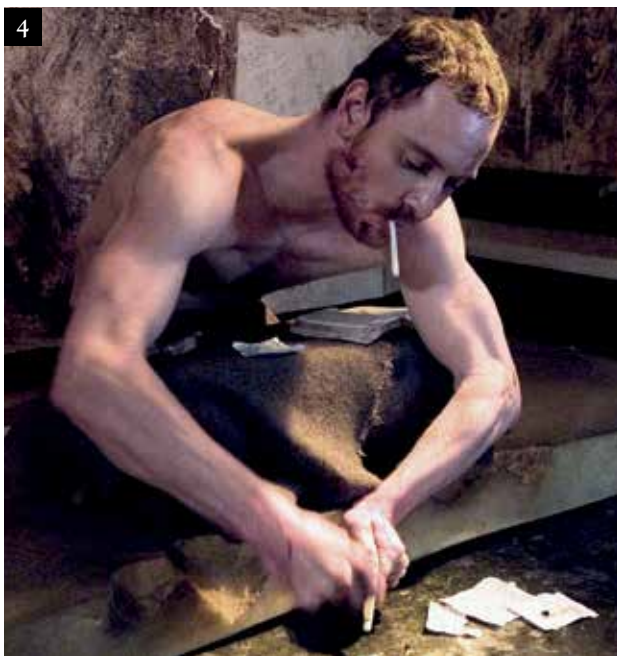
*Głód*, choć jest produkcją brytyjską, odnosi się do rzeczywistości irlandzkiej, natomiast *Wstyd* fabularnie nie ma z wyspą nic wspólnego. Ale obsadzenie w głównej roli Fassbendera – naznaczonego poprzednią rolą, a także pochodzeniem aktora – musiało w konsekwencji przetransferować „narodowość” jego ciała na kreację. Bohater, w którego się wciela, boryka się z emocjonalną izolacją i skrajną samotnością, czego rewersem staje się uzależnienie od seksu. To seks na granicy przemocy, bezosobowy i sprowadzony do fizjologii, a w ostatecznym rozrachunku – autodestrukcyjny. Gdyby przetransponować to ujęcie na funkcjonowanie seksualności w Irlandii ostatnich dekad, ujawniłaby się nierozwiązywalna płatanina pragnienia, zahamowania, kontroli i samokontroli oraz wstydu.

Każdy z tych modeli, dość prowizorycznie przeze mnie etykietowanych, współgra z zauważoną przez Debbie Ging społeczno-filmową korelacją w kinie irlandzkim – niezależnie od trwałości i sugestywności pewnych mitów (*new Gaelic man*) coraz częściej ulegają one rozbrojeniu czy rozmiękczeniu przez nieoczywiste połączenia (muskularny *softie*, poraniony wewnętrznie gangster). Trudno nie dostrzec tu napięcia między tym, jak kształtowała się męska tożsamość irlandzka kiedyś, a jak dzisiaj. Te sprzeczności albo lokują męskość w cudzysłowie, albo pozbawiają ją pancerza. Odsłania się miękki środek.

### Ciche dziewczyny<sup>17</sup>

Takiego miękkiego środka nie odsłaniają filmowe ciała kobiet – nie widać ich prawie wcale. Pozostają niejako w domyśle, chowając wielką społeczną traumę. O jej ogromie świadczy milczenie, jak w *Cichej dziewczynie* (*An Cailín Ciúin*, reż. Colm Bairéad, 2022), albo niemoc wynikająca z pozbawienia kobiet jakiegokolwiek sprawczości, jak w *Drobiazgach takich jak te* (*Small Things Like These*, reż. Tim Mielants, 2024). Nieprzypadkowo oba te filmy są adaptacjami prozy Claire Keegan. Nieprzypadkowo też doświadczenie irlandzkich kobiet znacznie silniej wybrzmiewa w literaturze niż w filmie. Być może właśnie z tych powodów, dla których irlandzkie męskie ciała zaczęły się odsłaniać na ekranach, ciała kobiet zniknęły; albo też nigdy na nich nie istniały, bo w rzeczywistości społecznej nie funkcjonowały nigdzie poza sferą prywatną, podporządkowaną kontroli mężczyzn (mężów, ojców, księży). Ich cielesność, w kinie głównego nurtu kojarzona z erotyzacją, nie miała szansy zaistnieć w irlandzkim filmie: kobiece ciała nie musiały być erotyczne, wystarczy, że były użyteczne i spełniały swoją służebną rolę.

Literatura kobiet ostatnich dwudziestu lat z niezwykłą intensywnością wyraża to, czego w kinie nie ma: silny związek z językiem jako jedynym narzędziem kreowania tożsamości, rozpoznawania jej istnienia, a także panowania nad ciałem. Co ciekawe, mimo różnorodności wybieranych przez pisarki stylistyk w literaturze tej dominują



1 i 3. Kadry z filmu *Dobrzy nieznajomi*, 2023.  
2. Kadr z filmu *Zabicie świętego jelenia*, 2017.  
4 i 5. Kadry z filmu *Głód*, 2008.





1. Kadr z serialu *Czarnobyl*, 2019.  
2 i 4. Kadry z filmu *Cicha dziewczyna*, 2022.  
3. Kadr z filmu *Córka*, 2021.

dwie strategie czy techniki literackie. Z jednej strony mamy nurt modernistyczny, w który można wpisać autorki takie jak Anna Burns, Eimear McBride, Anne Enright czy Doireann Ní Ghríofa, a z drugiej realistyczny, reprezentowany przez Claire Keegan czy Sally Rooney. Wewnętrzna spójność tych dwóch nurtów może zaskakiwać. Modernizm w języku literackim twórczyń z pierwszej grupy (zgodnie z tradycją Joyce'a czy Becketta) opiera się przede wszystkim na operowaniu rozbudowanym strumieniem świadomości i eksperymentowaniu z formą języka oraz strukturą narracji. Realizm natomiast – przynajmniej w prozie wspomnianych autorek – zasada się na skrajnym zredukowaniu języka, który ma komunikować tylko to, co niezbędne.

Mimo zasadniczych różnic oba tryby są wykorzystywane do problematyzowania podobnych treści. Powieści te koncentrują się na cielesności i seksualności kobiet w danym środowisku społecznym oraz politycznym, potrzebie prywatności, a także kontroli nad własnym ciałem i życiem, traumie związanej z przemocą (zwykle seksualną, zwłaszcza wobec dzieci). Kontekst „irlandzkości” jest tu niezwykle istotny: ujawnienie skali krzywd ze strony Kościoła, a także skrajne doświadczenie codziennego funkcjonowania w sytuacji konfliktu zbrojnego w Irlandii Północnej w sposób bezpośredni ukształtowały nie tylko tematykę powieści, lecz także ich dyskurs.

Paige Reynolds, badaczka zajmująca się irlandzką literaturą kobiet, nazwała tryb reprezentowanego przez nie modernizmu uporczywym czy też upartym (*stubborn mode of modernism*)<sup>18</sup>. Ta uporczywość (lub upór) odnosi się do współczesnego wykorzystywania elementów (styl, tonacja, forma, treść) klasycznego modernizmu z początku XX wieku do opisu doświadczenia i problemów właściwych czasom obecnym. Takiemu przeniesieniu ulega nie tylko estetyka, ale i polityczność<sup>19</sup>. Według Reynolds typowe cechy tego trybu to: podważanie linearności narracji oraz jej fragmentaryzacja, kolażowość, ustanawianie niewiarygodnych narratorów, unikanie narracyjnego zamknięcia czy rozwiązania, opowiadanie historii z rozmaitych punktów widzenia często bez zaznaczania przejść między nimi, agresywna aluzyjność, rozbijanie standardowej składni, pisowni i interpunkcji, celowa abstrakcyjność i zawilość narracji<sup>20</sup>. Cechy te są natychmiast rozpoznawane jako modernistyczne, co prowadzi też do rozpoznania napięcia między historycznością a współczesnością – napięcia zamykającego się w słowie „uporczywość”.

Słowo *stubborn* można rozumieć dwojako: jako „uporczywy” oznaczałoby trwanie w czasie czegoś niechcianego, co nie chce ustąpić, natomiast jako „uparty” wskazywałoby na trwanie przy swojej decyzji, niepoddawanie się presji. Pierwsze znaczenie kieruje w stronę bezosobowości i negatywności, natomiast drugie – ku sprawczości i podmiotowości. W języku angielskim ta podwójność jest zakodowana w jednym słowie – w polskim można ją uwypuklić przez rozróżnienie. „Upór w podejściu do danego problemu jest przemyślaną i konieczną odpowiedzią na

jego uporczywość”<sup>21</sup>. Irlandzkie autorki, o których mowa, wykorzystują – uparcie – techniki i formy właściwe historycznemu modernizmowi, by przetestować ich użyteczność dla opisu współczesności. Pobrzniwia tu także chęć odzyskania tradycji literackiej, do której kobiet nigdy nie dopuszczono. Przeformułowanie trybu modernistycznego mogłoby też ujawnić to, „co logika maskulinistyczna ignorowała bądź omijała”<sup>22</sup>.

Tak postrzegany upór bliski jest oporowi i wydaje się, że właśnie w tym kontekście należałoby czytać tę prozę: jako nieustepliwe próby szukania nowego języka, który byłby „własny”, opisywał doświadczenie irlandzkich kobiet i nad którym autorka/narratorka/bohaterka miałaby pełną kontrolę. To „tekst kobiecy” (*female text*), który w swojej powieści wyłuskuje z natrętnie męskiego dyskursu Doireann Ní Ghríofa<sup>23</sup>. Głos wyrażający ten tekst najczęściej – jak zobaczymy, przyglądając się poszczególnym powieściom – skierowany jest do wewnątrz, w akcie samopoznania, ale też regulowania dostępu do swojej subiektywności, ustalenia wyraźnej granicy. Proza ta najczęściej mówi właśnie o granicach (ciała, intymności, bezpieczeństwa), nieustannie ignorowanych i łamanych, o traumie, jaką to przekroczenie rodzi, oraz o potrzebie kontroli nad dostępem świata zewnętrznego do tego, który kobieca bohaterka buduje wewnątrz siebie.

Najbardziej radykalnymi formalnie przykładami współczesnego wykorzystania trybu modernistycznego są powieści Anny Burns oraz Eimear McBride. Pochodząca z Belfastu Burns kolejne książki lokuje w rzeczywistości Irlandii Północnej czasów konfliktu, choć nie zawsze formułuje to bezpośrednio. W *No Bones*<sup>24</sup> przedstawia proces dojrzewania swojej małej, a potem młodej bohaterki w rytm eskalacji *Troubles*, skupiając się na coraz silniejszej dysfunkcyjności świata wokół niej, zarówno tego bliskiego, rodzinnego, jak i społeczno-politycznego. W *Little Constructions*<sup>25</sup> mechanizmy działania północnoirlandzkiej rzeczywistości zostają wyabstrahowane z lokalnego kontekstu – Burns każdy z nich wyostrza do granic, rysując portret aberracyjnej społeczności opartej z jednej strony na zapętlonych więzach pokrewieństwa i koligacji, a z drugiej na sieci zhierarchizowanej, choć chaotycznej przemocy. Wreszcie w *Mleczarzu*<sup>26</sup>, najgłośniejszej książce Burns, scenariem zdarzeń jest nienazwane miasto w domyśle będące Belfastem. Bezimienna bohaterka, „średnia siostra” (z racji kolejności narodzin w wielodzietnej rodzinie), już jako dorosła kobieta opowiada o sobie osiemnastoletniej, próbującej poradzić sobie z przemocową rzeczywistością, w której tkwi. Każdy aspekt życia poddawany jest tu skrupulatnej inwigilacji ze strony zarówno członków organizacji paramilitarnych sprawujących kontrolę nad społecznością, jak i władz państwowych, a co za tym idzie – kontroli, za którą zawsze stoi groźba przemocy: tej jak najbardziej realnej, jak i tej symbolicznej. Gdy pewnego dnia w życiu średniej siostry pojawia się Mleczarz – na wpuł widmowa, na wpuł realna postać wysoko postawionego groźnego opozycjonisty – dziewczyna staje się obiektem



1. Kadr z filmu *Male kobiety*, 2019.  
2. Kadr z filmu *Córka*, 2021.

obserwacji, plotek i pomówień. Nie pomaga jej też to, że „czyta podczas chodzenia”, co w tym świecie stanowi o jej nieprzystosowaniu, dziwaczności, aspołeczności. Napięcie jej świadomości, ale i ciała, sięga zenitu, każdy element rzeczywistości składa się na misterną strukturę skrajnej opresji. Monolog średniej siostry to gęsta, nieustępliwa (uporczywa?) narracja spleciona z relacjonowaniem faktów, emocji, rekonstrukcji stanów i myśli, pełna potknięć, zapętleń, powtórzeń i słowotwórczych eksperymentów, zasłaniania eufemizmami, przemilczeniami czy elipsami, skrywającymi to, czego nie można bądź nie powinno się mówić na głos.

Pierwszoosobowa narracja pojawia się także w *A Girl Is a Half-formed Thing*<sup>27</sup> oraz *Pomniejszych wędrowcach*<sup>28</sup> Eimear McBride. Pisarka ta skupia uwagę bohaterki przede wszystkim na seksualności i bolesnym jej rozpoznawaniu. W obu powieściach nastoletnie dziewczyny, stojąc u progu dojrzałości, mają już sobą doświadczenia gwałtu i przemocy seksualnej ze strony kogoś z rodziny albo z najbliższego kręgu. W pierwszej z książek bohaterka zdaje relację z trwającej dwadzieścia lat seksualnej i opresyjnej relacji z wujkiem, który zgwałcił ją, gdy miała dwanaście lat. W drugiej trauma dotyczy obydwójga bohaterów, zarówno kobiety, jak i mężczyzny. McBride łączy doświadczenie przemocy w dzieciństwie z autodestrukcyjnym uzależnieniem od seksu, które nie pozwala na jasne rozeznanie własnej autonomiczności, sprawczości, władzy nad decyzjami. Język ten jest równie gęsty jak język prozy Burns, lecz McBride idzie dalej w jego rozwarstwianiu czy rozczłonkowaniu. W *A Girl...* zdania są rozrywane na kawałki, słowa rozsypują się, interpunkcja wydaje się łączyć raczej z nierównym oddechem bohaterki niż z klasycznymi regułami.

W przypadku obu autorek język jest nie tyle narzędziem komunikacji, ile samą treścią. Ich powieści dotyczą bowiem wymyślania języka na nazwanie tego, co dotąd było nienazywalne. *Mleczarz*, co istotne, jest powieścią pokonfliktową (nawet jeśli rozgrywa się w latach 70. XX wieku), natomiast książki McBride stanowią reakcję na upublicznienie wiedzy o przemocy seksualnej w Kościele i w rodzinach. Pisarki muszą więc nie tyle odzyskać język, ile wymyślić go na nowo. Długoletnie milczenie przykrywające równie długotrwałą krzywdę wymaga ogromnego wysiłku, by znaleźć słowa zdolne wypowiedzieć i nazwać nie tylko samo doświadczenie, ale i tożsamość kobiet<sup>29</sup>. Chaotyczność stanowi tu o precyzji, rozedrganie i splątanie zostały misternie zaplanowane – obserwujemy język w procesie powstawania.

Brak możliwości wyrażenia siebie łączy się z brakiem granic, zwłaszcza dotyczących ciała i intymności: proza McBride czy Burns, ale też Megan Nolan i Anne Enright również porusza kwestie relacji między seksualnością, przemocą a (auto)destrukcją. Cieleśność bohaterki jest traktowana jak otwarty teren, na który można wejść bez pozwolenia. Nie chodzi tu nawet o przekroczenie, bo to oznaczałoby decyzję złamania pewnego porządku, świadomość

granic. Tymczasem cieleśność i seksualność kobiet są traktowane tak, jak gdyby do nich nie należały. Wedle tej logiki mężczyźni mogą uznać je za teren otwarty, czasem własność, której można dowolnie użyć. Język musi więc posłużyć bohaterkom jako narzędzie uświadamiania sobie istnienia, a potem stawiania granic. Język daje kontrolę, a co za tym idzie, pozwala z a m k n ą ć ciało. Strumień świadomości skierowany jest do wewnątrz – na zewnątrz bohaterki milczą. Średnia siostra nieustannie powtarza, jak ważną strategią przetrwania i zachowania siebie dla siebie jest milczenie, wymazanie z twarzy jakiegokolwiek wyrazu, który mógłby dać wgląd w jej wnętrze. Paradoksalnie to milczenie jest możliwe przez nieustanne mówienie „do środka”; gdyby przestały, mogłyby zatracić własne kontury – kontury, które trzeba stale potwierdzać słowami. Caroline Magennis, interpretując *Mleczarza*, skupia się właśnie na afektywności związanej z ciałem, na trzewnym odbiorze tej opowieści, w której stany psychiczne bohaterki wywołują silne, najczęściej nieprzyjemne, doznania fizyczne<sup>30</sup>. Jeśli zaś potraktować monolog wewnętrzny bohaterki jako tekst jednak skierowany do czytających, ujawniłaby się jeszcze jedna strategia splątania języka i cieleśności: kobiety te nie pozwalają innym używać ich ciał ani na nie patrzeć, wymuszają jednak słuchanie tego, co o nich mówią, a więc i usłyszenie – wreszcie – kobiecego głosu.

Niech przykład Doireann Ní Ghríofy posłuży tu za kodę: ta dwujęzyczna, pisząca zarówno po irlandzku, jak i po angielsku poetka w powieści *A Ghost in the Throat* przywołuje własne doświadczenie poszukiwania śladów żyjącej w XVIII wieku Eibhlín Dubh Ní Chonaill, autorki poematu *Caoineadh Airt Uí Laoghair* – również autobiograficznego, opisującego rozpacz poetki po zamordowaniu jej ukochanego męża. Ní Ghríofa miesza tryby i instancje narracyjne, podobnie jak łączy współczesność i przeszłość. Eibhlín Dubh Ní Chonaill – choć jej imię przetrwało, tak jak niezwykle zmysłowy opis erotycznej fascynacji ukochanym – przepadła w odmętach historii, podczas gdy mężczyźni wokół niej zapisali się w annałach, spisach, pamiętnikach... Zapiski kobiet zostały wyrzucone bądź spalone, wraz z nimi zniknął „kobięcy tekst” – cieleśny i intymny. Ní Ghríofa mozolnie pracuje nie tyle nad rekonstrukcją, ile nad przełamaniem wymuszonego milczenia (skoro teksty kobiet zniszczono jako nieistotne). Sądząc po pierwszoosobowej narracji poematu Ní Chonaill i jego zmysłowym ładunku, można jedynie spodziewać się, jak intensywny musiał być ten wewnętrzny język.

Drugą strategią literacką łączącą upór z oporem jest wpisanie redukcji i oszczędności w konwencję realizmu. Reprezentują ją Claire Keegan i Sally Rooney, opierające swoją stylistykę na prostocie i komunikatywności. Keegan, słynąca z pieczołowitego cyzelowania tekstu, by zachować tylko to, co niezbędne, sprowadza formę do minimum. Rooney natomiast zatrzymuje się na poziomie „tego, co widać”, nie dając wglądu w wewnętrzny świat bohaterów, ich motywacje i procesy decyzyjne. Prosto-

ta prozy obu pisarek może być myląca, jako że obiecuje łatwą lekturę. Jeśli jednak potraktujemy oszczędność czy klarowność formy jako strategię ujawniającą celową ciszę bądź zasłonięcie bohaterki przed oczami innych, okaże się, że zasadniczą treścią tych powieści jest odmowa wypowiedzenia jako akt oporu.

*Foster*<sup>31</sup> i *Drobiazgi takie jak te*<sup>32</sup>, w których Keegan powraca do lat 80. XX wieku, dotyczą zaniedbania, przemilczenia i przemocy. Pierwszy z tekstów opowiada historię cichej dziewczynki z wielodzietnej rodziny, która podczas letnich tygodni przenosi się do domu krewnych – starszego małżeństwa. Tam, pod spokojnym, czułym okiem swych czasowych opiekunów, rozkwita. Nieunikniony powrót do domu, do pijącego ojca, apatycznej matki i gromady rodzeństwa, oznacza powrót w niebyt. Druga z powieści dotyczy jednego z najmroczniejszych epizodów współczesnej historii Irlandii – funkcjonowania „pralni magdalenek”, prowadzonych przez zakonnice instytucji, do których trafiały ciężarne, a więc „upadłe” dziewczęta. Głównym bohaterem jest tu mężczyzna, węglarz, ojciec kilku córek; jego stopniowe otwieranie się na widoczne nadużycia w klasztorze umożliwia wgląd w to, co dzieje się za jego murem. Keegan nie wychodzi jednak poza opis sytuacji, nasycając go dającymi się zauważyć drobiazgami. Jeśli świat wewnętrzny postaci jakkolwiek się tu ujawnia, to tylko za sprawą obserwacji. Co ciekawe, w filmowej adaptacji *Drobiazgow...* (reż. Tim Mielants, 2024), cielesność Cilliana Murphy’ego, wcielającego się w postać Billa, głównego bohatera, zostaje praktycznie „wymazana” z jego ekranowej obecności: zakryta grubymi swetrami, skrępowana niepewnymi, niezgrabnymi gestami. Węglarz mówi tylko wtedy, gdy jest to konieczne, a jego mimika twarzy jest niezwykle oszczędna<sup>33</sup>. Natomiast w *Cichej dziewczynie* (*An Cailín Cúin*, reż. Colm Bairéad, 2022), ekranizacji *Foster*, zastosowana zostaje odmienna strategia: film zrealizowano w większości w języku irlandzkim, który wydaje się funkcjonować w tym samym rejestrze co „cichość” dziewczynki. To mowa niejako wewnętrzna, zamykająca znaczenia w uniwersum tylko dla wtajemniczonych.

Sally Rooney podąża inną ścieżką; bohaterowie i bohaterki jej książek, takich jak *Normalni ludzie*<sup>34</sup> czy *Gdzie jesteś, piękny świecie*<sup>35</sup>, wydają się „niedokonstruowani”, płascy, papierowi. Paige Reynolds widzi tu jednak modernistyczną z ducha strategię pisarki: według badaczki Marianne z *Normalnych ludzi* ma stanowić swoistą tajemnicę, byt zamknięty przed innymi: „jej motywacje i pragnienia pozostają na dwóch biegunach, klarownie wyartykułowane albo całkowicie niejasne, zaś zakres i skala prawdopodobnej złożoności jej emocjonalnych reakcji, tak jak i jej osobiste wybory, pozostają niezgłębione”<sup>36</sup>. Rooney uporczywie zatrzymuje się na tym, co widać. Takie odczytanie może być aktem dobrej woli, usprawiedliwieniem braku głębi postaci. Swoisty dyskomfort czytelniczy, spowodowany niezrozumieniem bohaterki, prowokuje jednak do szukania tu przemyślanej strategii.

Realistyczny, przyjazny w lekturze styl może więc nieść w sobie ładunek polityczny jako narzędzie oporu, odmowy

udziału w dyskursie nieuwzględniającym perspektywy kobiet. W tym sensie zbliża się do trybu modernistycznego, który z uporem przywołuje i uwypukla uporczywe problemy społeczne. Podział na te dwa tryby ma więc charakter jedynie operacyjny i powierzchniowy, jako że oba ostatecznie prowadzą do tego samego celu.

\*

Jeśli fenomen eksponowania i eksploataowania na ekranie ciał irlandzkich aktorów przeświecić przez strategię literackie współczesnych pisarek z Irlandii, ujawni się potencjalna wzajemna zależność, silnie uwarunkowana społecznie i politycznie. W momencie, kiedy kobiety wycofują się z obszaru widoczności, by swoją cielesność i seksualność zamknąć w prywatnym świecie własnego języka, ciała mężczyzn stają się płótnem, na którym uwidaczniają się przemiany męskiej tożsamości i ich szersze konsekwencje. Kiedy kobiecie ciało przestaje być wizualizowane, kiedy znika z widoku, a staje się kwestią dyskursu wytwarzanego przez same kobiety, jego miejsce zajmuje ciało męskie, wystawiając na spojrzenie własną spektakularność.

Co ciekawe, owa zintensyfikowana obecność cielesności męskiej (w filmach) i kobiecej (w literaturze) nie dotyczy tych samych poziomów wyrażania. Eksploracja znaczeń odsłoniętych ciał mężczyzn nie przekłada się na strategię wizualne, które stanowiłyby odpowiednik strategii literackich. Podczas gdy w prozie omawianych autorek cielesność jest budowana przede wszystkim przez język – to jego materia wskazuje na materializowanie się, rozpadanie, wielowarstwowość, kruchość czy niestabilność ciał, filmowe środki wyrazu nie są w ten sposób wykorzystane. Męska cielesność funkcjonuje raczej jako znak, somatograficzny obiekt w obrazie<sup>37</sup>. Ma to z pewnością związek z sytuowaniem się tychże filmów w głównym nurcie kina i właściwej im klasycznej estetyce. Dlatego też pewnym przełamaniem tego wzoru mogą być *Glód*, *Aftersun* czy *Dobrzy nieznajomi*, narracyjnie nieciągłe, fragmentaryczne, wyrwane z reżimu logiki przyczynowo-skutkowej. To jednak wciąż poziom narracji; trudno byłoby znaleźć odpowiednik eksperymentalnych technik literackich w stylu wizualnym tychże filmów.

Być może istotnym elementem w tym zestawieniu są postacie mężczyzn kreowane w prozie kobiet. To zwykle figury oglądane, opisywane często w kategoriach fizyczności i seksualnej atrakcyjności, jak w *Zwykłych ludzkich ułomnościach* Nolan czy *Pomniejszych wędrowcach* McBride. W przypadku powieści Anny Burns czy *A Girl Is a Half-formed Thing* McBride mężczyźni jawią się raczej jako abstrakcyjne ucieleśnienie potencjalnej przemocy, nieokreślonej grozy czy groźby. Autorki te nie starają się wnikać w psychikę tych postaci czy budować ich pogłębionych portretów psychologicznych; chyba że oddają im głos, jak to ma miejsce w jasno wyznaczonych i wyraźnie mediatyzowanych fragmentach *Pomniejszych wędrowców*.

W obu przypadkach mamy do czynienia z przepracowywaniem narodowej traumy. Jak pisze Reynolds w od-

niesieniu do *Mleczarza*, dla kobiet bycie widzianą oznacza narażenie na niebezpieczeństwo i cierpienie<sup>38</sup>: ukrycie się przed spojrzeniem może więc być kwestią bezpieczeństwa. Kobięce ciało jest w takim razie nie całościowym bytem do wizualnego oglądu, ale raczej organizmem odczuwanych symptomów. Idealnym światem – idealną Irlandią – byłby ten, w którym kobiety byłyby widziane na ich własnych zasadach, a mężczyźni nie musieli swoimi mięśniami zaświadczać o żywotności i waleczności narodu.

## Przypisy

- 1 Określenie to dotyczy nie tyle wzmocnienia artystycznego w samej Irlandii – sztuka, zwłaszcza literatura, zawsze miała się tu świetnie – ile gwałtownego zainteresowania tą twórczością w innych krajach (nie tylko tych, w których funkcjonuje ogromna diaspora emigrantów, czyli Wielkiej Brytanii, USA czy Australii). Przejawem owej fali jest chociażby popularność irlandzkich aktorów, którzy zdobywają rozgłos za sprawą amerykańskich i brytyjskich filmów, przypiętowana Oscarem dla Cilliana Murphy’ego za rolę w *Oppenheimerze* Christophera Nolana z 2023 roku. Również irlandzka literatura zdobywa rynki międzynarodowe – powieści pisarek, o których mowa w dalszej części tekstu, a także pisarzy takich jak Sebastian Barry, Kevin Barry, Mike McCormack czy Paul Lynch, są nie tylko tłumaczone na wiele języków, ale też zdobywają prestiżowe nagrody. W 2007 roku *Tajemnica rodu Hejarthych* (*The Gathering*) Anne Enright została nagrodzona Bookerem, w 2018 roku otrzymała go Anna Burns za *Mleczarza*, a w 2023 roku Paul Lynch za powieść *Pieśń prorocza* (*The Prophet Song*). W ostatnich latach na shortliście nagrody Bookera znalazły się też książki Sebastiana Barry’ego, Paula Murraya czy Claire Keegan. Na uwagę zasługuje też ożywienie na scenie muzycznej, za sprawą takich grup jak Fontaines D.C., Kneecap czy Lankum, świadomie podkreślających dziedzictwo irlandzkiej tradycji.
- 2 Debbie Ging, *Men and Masculinities in Irish Cinema*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2013.
- 3 Tamże, s. 205.
- 4 Tamże, s. 185–186.
- 5 Tamże, s. 13.
- 6 Tamże, s. 20.
- 7 Gerardine Meaney, *Sex and Nation: Women in Irish Culture and Politics*, [w:] *Irish Women’s Studies. A Reader*, red. Ailbhe Smyth, Attic Press, Dublin 1993, s. 233. Cyt. za: D. Ging, dz. cyt., s. 23.
- 8 D. Ging, *Men and Masculinities...*, dz. cyt., s. 26.
- 9 Tamże, s. 24.
- 10 Tamże, s. 25.
- 11 Tamże, s. 58.
- 12 Chociaż to produkcja irlandzka, włączam ją do proponowanego tu zestawienia – międzynarodowy sukces serialu zaświadcza o jego oddziaływaniu znacznie szerszym niż lokalne.
- 13 Aaron Hicklin, *Masculinity can be expressed in many ways’: actor Paul Mescal on luck, sex scenes and risk taking*, „The Guardian”, 6.11.2022; [www.theguardian.com/culture/2022/nov/06/masculinity-can-be-expressed-in-many-ways-paul-mescal-interview-aftersun](http://www.theguardian.com/culture/2022/nov/06/masculinity-can-be-expressed-in-many-ways-paul-mescal-interview-aftersun), dostęp: 15.04.2025.
- 14 Zob. D. Ging, *Men and Masculinities...*, dz. cyt., 131.
- 15 Tamże, s. 151–152.

- 16 Ruth Barton, *Irish Cinema in the Twenty-first Century*, Manchester University Press, Manchester 2019, s. 149.
- 17 Podrozdział ten jest w dużym stopniu oparty na spostrzeżeniach, które zawarłam w tekście *Mówić, milczeć, przetrwać* („Dwutygodnik” 2024, nr 399; [www.dwutygodnik.com/arttykul/11574-mowic-milczec-przetrwac.html](http://www.dwutygodnik.com/arttykul/11574-mowic-milczec-przetrwac.html), dostęp: 6.03.2025).
- 18 Paige Reynolds, *Modernism in Irish Women’s Contemporary Writing: The Stubborn Mode*, Oxford University Press, Oxford 2024.
- 19 Tamże, s. 3.
- 20 Tamże, s. 17.
- 21 Tamże, s. 15.
- 22 Tamże.
- 23 Doireann Ní Ghríofa, *A Ghost in the Throat*, Tramp Press, Dublin 2020.
- 24 Anna Burns, *No Bones*, Flamingo, London 2001.
- 25 Anna Burns, *Little Constructions*, 4th Estate, HarperCollins Publishers, Glasgow 2007.
- 26 Anna Burns, *Milkman*, Faber & Faber, London 2018. Polskie wydanie: *Mleczarz*, przeł. Aga Zano, ArtRage, Warszawa 2024.
- 27 Eimear McBride, *A Girl Is a Half-formed Thing*, Galley Beggar Press, Norwich 2013.
- 28 Eimear McBride, *The Lesser Bohemians*, Faber & Faber, London 2016. Polskie wydanie: *Pomniejsi wędrowcy*, przeł. Maria Zawadzka-Strączek, Pauza, Warszawa 2022.
- 29 Caroline Magennis pisze szerzej o konstruowaniu tożsamości w *Mleczarzu* i o roli feminizmu w jego odczycaniu. Caroline Magennis, *Northern Irish Writing after the Troubles: Intimacies, Affects, Pleasures*, Bloomsbury, London–New York–Dublin 2021.
- 30 Tamże.
- 31 Ta krótka powieść, czy może opowiadanie, ukazała się najpierw w „The New Yorker” (7.02.2010); w formie książkowej opublikowało ją w tym samym roku wydawnictwo Faber & Faber.
- 32 Claire Keegan, *Small Things Like These*, Grove Press, New York 2021. Polskie wydanie: *Drobiazgi takie jak te*, przeł. Krzysztof Cieślak, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2022. Na temat związków realizmu i innych tekstów Keegan zob. Wu Yen-Chi, *Austerity, Irish Literary Tropes, and Claire Keegan’s Fiction*, [w:] *Austerity and Irish Women’s Writing and Culture, 1980–2020*, red. Deirdre Flynn, Ciara L. Murphy, Routledge, New York–London 2022, s. 177–192.
- 33 Co ciekawe, scenariusz do tego filmu napisał Enda Walsh, ceniony irlandzki dramaturg i scenarzysta, autor scenariuszy także do *Głodu* czy *Disco Pigs*, filmu w reżyserii Kirsten Sheridan z 2001 roku z Cillianem Murphym w roli głównej. Walsh wielokrotnie współpracował z Murphym na deskach teatru. Jego postać może stanowi ciekawy przykład połączenia rejestru literatury kobiet i filmowych portretów męskich ciał.
- 34 Sally Rooney, *Normal People*, Faber & Faber, London 2018. Polskie wydanie: *Normalni ludzie*, przeł. Jerzy Kozłowski, W.A.B., Warszawa 2022.
- 35 Sally Rooney, *Beautiful World, Where Are You*, Faber & Faber, London 2021. Polskie wydanie: *Gdzie jesteś, piękny świecie*, przeł. Jerzy Kozłowski, W.A.B., Warszawa 2022.
- 36 P. Reynolds, *Modernism in Irish Women’s...*, dz. cyt., s. 170.
- 37 Odnoszę się tu do pracy Pauliny Kwiatkowskiej *Somatografia. Ciało w obrazie filmowym*, Korporacja ha!art, Kraków 2011.
- 38 Tamże, s. 177.