

„Kwartalnik Filmowy” nr 122 (2023)  
ISSN: 0452-0502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)  
<https://doi.org/10.36744/kf.1591>  
© Autorka; licencja Creative Commons BY 4.0

**Anna Boguska**

Instytut Sławistyki, Polska Akademia Nauk  
<https://orcid.org/0000-0001-5307-2241>

# Wyspa jako *landscape* i *Landschaft*. Fenomenologiczne próby odczytania krajobrazu w *Duchach Inisherin*

## Słowa kluczowe:

Martin McDonagh;  
landscape;  
Landschaft;  
wyspa;  
kino irlandzkie

## Abstrakt

Artykuł stanowi próbę analizy filmu *Duchy Inisherin* (*The Banshees of Inisherin*, 2022) w reżyserii Martina McDonagha z perspektywy fenomenologii krajobrazu. Autorka proponuje odczytanie sensów filmu, przyporządkowując różne sposoby zamieszkiwania wyspy przez głównych bohaterów – Pádraica i Colma – dwóm odmiennym znaczeniom pojęcia krajobrazu – niemieckiemu *Landschaft*, które określa terminem „krajobrazu tożsamości” i kojarzy z postacią Pádraica, i angielskiemu *landscape*, któremu przydaje miano „krajobrazu wzniosłości” i utożsamia z bytowaniem Colma.

---

Wszystko jest gotowe na dzień, w którym nie wydarzy się nic – tym poruszającym zdaniem Senko Karuza rozpoczął w czerwcu 2021 r. swoje wystąpienie podczas corocznego festiwalu literackiego poświęconego gatunkowi opowiadania, który odbywał się wówczas między innymi w miejscowości Komiža na chorwackiej wyspie Vis. Karuza, mieszkaniec tego zakątka, to przede wszystkim współczesny pisarz chorwacki, autor chociażby zbioru opowiadań *Przewodnik po wyspie*<sup>1</sup>. Zawarta w nim melancholijna refleksja na temat rodzinnych stron Karuzy mogłaby równie dobrze dotyczyć realiów ukazanych w filmie *Duchy Inisherin* (*The Banshees of Inisherin*, 2022) brytyjsko-irlandzkiego dramaturga, scenarzysty i reżysera Martina Faranana McDonagha. Oto bowiem przed oczami widza zostaje odmalowane monotonne i powszednie bytowanie kilkorga mieszkańców fikcyjnej irlandzkiej wyspy Inisherin. Jest rok 1923, nieopodal, za wodą, „na lądzie”, jak mówią autochtoni (czy raczej – insiderzy), toczy się bratobójcza wojna domowa<sup>2</sup>, której motywów przynajmniej część z nich nie rozumie, a w Inisherin życie upływa „jak gdyby nigdy nic” na codziennych zajęciach i przyziemnej rutynie. Powszedniość tę rozбивa w końcu konflikt między dwoma bohaterami – raczej prostym, niewykształconym, ale miłym Pádraikiem Súilleabháinem (Colin Farrell) a mającym ambicje intelektualne muzykiem, Colmem Dohertym (Brendan Gleeson). Teatralnym wręcz tłem dla tych wydarzeń są majestatyczne krajobrazy Irlandii.

## W stronę fenomenologii krajobrazu

O filmie McDonagha pisze się przede wszystkim w kontekście nagłej próby zerwania przyjaźni przez Colma z Pádraikiem i narastającego między bohaterami antagonizmu<sup>3</sup>. *Duchy z Inisherin* można jednak rozpatrywać z perspektywy zgoła odmiennej, ale też wcale nie tak nieoczywistej w świetle potocznych wyobrażeń Irlandii jako krainy surowego piękna nadmorskich scenerii<sup>4</sup>, a mianowicie przez pryzmat pojęcia krajobrazu. Choć w filmie McDonagha da się odnaleźć bezpośrednio „krajobrazowe” odwołania do toczącego się sporu (taki charakter ma scena ukazująca potyczkę ptaków: jeden z nich wydaje się nastawać na drugiego, podczas gdy ten coraz bardziej się odsuwa), to nie owe miniaturowe obrazy-metafory, których jest tu kilka, będą głównym tematem mojego wywodu<sup>5</sup>. Interesuje mnie przede wszystkim odniesienie do filmu dwóch sposobów rozumienia krajobrazu kryjących się za angielskim terminem *landscape* oraz niemieckim *Landschaft*, których najkrótszą możliwą charakterystykę oddają przymiotniki – malowniczy i materialny, albo jak proponuję w tej pracy – wzniosły i tożsamościowy.

Pierwszy z nich (*landscape*), jak odnotowuje Denis Cosgrove, odsyła do konwencjonalnych i najbardziej potocznych skojarzeń oscylujących wokół idei scenerii. Takie rozumienie pojęcia – zauważa dalej – proponują autorzy *Oxford English Dictionary*, pisząc o obrazie *naturalnej scenerii śródlądowej* oraz zaznaczając, że samo słowo pojawiło się w języku angielskim na początku XVII w. jako określenie konkretnego rodzaju malarstwa (franc. *paysage* i wł. *paesaggio*). W ten sposób został wyznaczony estetyczny schemat oglądu okolicy, z czasem profilowany także przez przedstawienia literackie oraz architekturę krajobrazu. W ujęciu tym krajobraz jawi się jako efektowny pejzaż, poddany rygorowi zewnętrznego spoj-

zenia obrazek i urokliwy czy ekspresyjny, ale zasadniczo nieruchomy wycinek (nie)rzeczywistości. Pojęciem idealnie oddającym zarysowaną tutaj perspektywę byłby termin „usztucznienie” (franc. *artialisation*), zaczerpnięty od francuskiego filozofa Alaina Rogera, który – jak relacjonuje Mateusz Salwa – miał zapożyczyć go od Charles’a Lalo, estetyka z pierwszej połowy XX w. (Lalo natomiast znalazł go najprawdopodobniej u Michela de Montaigne’a)<sup>6</sup>. Najprościej rzecz ujmując, usztucznienie należałoby rozumieć jako nadanie krajobrazowi cech dzieła sztuki, przy czym efekt ten może zostać niejako narzucony przez twórcę dzieła<sup>7</sup> lub zrodzić się w procesie jego kontemplacji, czyli w percepcji odbiorcy (jako niezależny od intencji autora). Jak zauważa Tadeusz Sławek, taki sposób postrzegania umożliwia spojrzenie „z kraja”, z brzegu, z krawędzi, skąd można dostrzec inne, bardziej tajemnicze oblicze świata<sup>8</sup>.

Odmienne rozumienie pojęcia krajobrazu wiąże się koncepcyjnie z niemieckim terminem *Landschaft*, charakteryzowanym przez Denisa Cosgrove’a jako taki fragment terenu, który w naturalny sposób zostaje wyznaczony przez prawo zwyczajowe, ustalone przez żyjącą i pracującą na nim społeczność, a zatem który należy rozpatrywać w kategoriach przestrzeni relatywnej, a nie absolutnej<sup>9</sup>. Takie ujęcie, jak się wydaje, przez lata mniej atrakcyjne niż angielski *landscape*, aktualizuje się (w szerokim znaczeniu) niejako na nowo na gruncie przynajmniej kilku dyscyplin naukowych, w tym geografii, archeologii i antropologii w wyniku ich otwarcia się na przedkładane przez humanistykę czynniki kulturowe<sup>10</sup>.

Gdyby sięgnąć po bardziej wyrafinowane definicje tego typu relacji jednostki i jej najbliższej okolicy, wszystkie oscylowałyby wokół pojęcia zamieszkiwania. I tak na przykład Tim Ingold, brytyjski antropolog, stwierdza: *Krótko mówiąc, krajobraz to świat znany tym, którzy w nim przebywają, zamieszkują jego tereny i wędrują jego ścieżkami*<sup>11</sup>. Bardziej wieloaspektową definicję tego samego terminu podaje jego rodak, archeolog Christopher Tilley, charakteryzując krajobraz jako kulturowy kod życia, pejzaż ludzkich zwyczajów, sposób bycia w jakimś miejscu, doświadczania go, pewien porządek wyznaczany przez relacje międzyludzkie, zorganizowany system, przez który są one reprodukowane i przekształcane, eksplorowane i strukturyzowane. Badacz widzi go także jako anonimowy tekst do czytania i interpretacji<sup>12</sup>.

Massimo Venturi Ferriolo, włoski badacz estetyki, którego myśl relacjonuje Mateusz Salwa, utożsamia ideę krajobrazu z ideą etosu rozumianego jako charakter określonego miejsca, a więc zgodnie z jednym z pierwotnych znaczeń tego terminu w języku greckim – słowo to pochodzi od pojęć  $\epsilon\theta\omicron\varsigma$  pisanego przez epsilon oraz  $\eta\theta\omicron\varsigma$  pisanego przez etę. To pierwsze oznacza nabyte przez ćwiczenie przyzwyczajenie, zwyczaj, obyczaj, to drugie – charakter (zwłaszcza moralny), zachowanie się, sposób bycia<sup>13</sup>. Sam Salwa pisze o tej relacji następująco: *krajobraz jawi się jako obszar istniejący o tyle, o ile jest zamieszkiwany, to znaczy o ile jest miejscem ludzkiej aktywności. Okazuje się on zatem „rzeczywistością etyczną, przestrzenią ludzkich działań zachodzących w kontekście wspólnoty”, która zarazem powstaje na skutek tychże działań. W tym sensie „proces krajobrazowy” (można by powiedzieć: proces „krajowania”) jest „procesem etycznym”, co oznacza, że przebiega zgodnie z pewnymi prawami. Prawa te zaś wyznaczają nie tylko ludzie działający w krajobrazie, ale także sam krajobraz. (...) etyka krajobrazu ma być refleksją skupioną na zagadnieniu*

zamieszkiwania krajobrazu i stawiającą pytania w rodzaju: jaką rolę odgrywają w nim mieszkańcy? Jaką wrażliwością i wiedzą się odznaczają? Czy odnajdują się w krajobrazach, których doświadczają? Jak pojmują jakość swojego życia? Refleksja filozoficzna skupiona wokół powyższych i podobnych pytań ma – jak się wydaje – pozwolić z jednej strony zrozumieć, jak ludzie zamieszkują określony krajobraz, a więc jak i jakim go tworzą, z drugiej – poddać to ocenie<sup>14</sup>.

Aby dotrzeć do sensów tak rozumianego krajobrazu, ukazać go w procesie jego doświadczania, a tym samym i wyłaniania się jego znaczenia z perspektywy konkretnego człowieka, proponuję przyjęcie optyki fenomenologicznej Martina Heideggera i zaadoptowanie jego słownika pojęć, albowiem kwestie źródłowego doświadczania przestrzeni, jak i posługiwania się metaforą przestrzenną odgrywają w jego myśleniu znaczącą (jeśli nie zasadniczą) rolę. Chodzi tu o takie kategorie jak: „troska” (rozważny charakter obcowania człowieka ze światem), „zamieszkiwanie” (bycie u siebie, konstytuowanie świata/najbliższej okolicy jako domostwa), „bliskość” (pierwsza/najbardziej podstawowa postać przestrzenności, akt przybliżania sobie rzeczy), „świat rzeczy pod ręką” (świat codzienności, narzędzi, które są użyteczne).

Jednocześnie zaznaczam, że opisane tutaj pokrótce modele doświadczania rzeczywistości (a więc typy krajobrazu o charakterze *landscape* i *Landschaft*) traktuję nieco instrumentalnie, jako narzędzia użyteczne w procesie poszukiwania w dziele filmowym wskazówek niezbędnych do skonstruowania jego sensu. Sięgam zatem po Ricoeurowską z ducha dialektykę domysłu i uprawomocnienia, która rządzi się, jak twierdzi filozof, raczej logiką prawdopodobieństwa niż weryfikacji empirycznej (chodzi o to, aby w danej pracy zebrać jak najwięcej faktów na rzecz konkretnej interpretacji, przy założeniu, że wszystkie one zawierają w sobie przyzwolenie i/lub zakaz wobec określonej konstrukcji sensu)<sup>15</sup>. Ponadto przyjmuję Ricoeurowskie rozumienie metafory jako kontekstowej przemiany znaczenia i zakładam za filozofem, że da się traktować metaforę jako „dzieło w miniatu-rze”, czyli uznać, że jej pojmowanie może się przekładać na rozumienie twórców większych<sup>16</sup>. Oznacza to, że ukazany w filmie McDonagha konflikt przyjaciół, który relacjonuje, wykorzystując dwa modele postrzegania krajobrazu, ma dla mnie poza znaczeniem literalnym także sens metaforyczny i urasta do opowieści, albo nawet dwóch – jednej o charakterze uniwersalnym i drugiej, mającej wydźwięk partykularny.

### Pádraic: *Landschaft*, czyli krajobrazy tożsamości

Przyjęcie definicji o bytowym charakterze krajobrazu kieruje wzrok badacza na podmiot działający w przestrzeni, na jego sposób bycia u siebie, domostwo i obejście, relację z otaczającą go naturą. To próba zrozumienia czy wnikięcia w jego codzienność, powszedniość i najczęściej – przeciętność. Właśnie przez pryzmat tych kategorii należałoby opisywać życie Pádraica, głównego bohatera *Dúchów Inisherin*. Widz poznaje go na początku filmu, gdy ten, podczas obchodu najbliższej okolicy, idzie z miasteczka drogą biegnącą między zielonymi połaciami ziemi, na których pasą się owce, do położonego nad brzegiem morza domu swo-





jego przyjaciela Colma. Można powtórzyć za Heideggerem: *Jestestwo zaś jest „w” świecie w sensie zatroskanego, zażytego obchodu z bytem napotkanym wewnątrz świata*<sup>17</sup>. O tym, że bohater jest głęboko zanurzony w swoim świecie, świadczą zarówno pozdrowienia przekazywane mijanym przechodniom, sugerujące jego swojskość, jak i niezwykle serdeczny gest przywitania z psem przyjaciela. Znaczące wydaje się także to, że zmierzając do domu Colma, Pádraic skraca sobie drogę, zbacza, wędrując znanymi tylko tutejszym mieszkańcom skrótami. I znów, gdyby posłużyć się językiem Heideggera, można byłoby mówić o anulowaniu dystansu w relacjach z zamieszkującymi wyspę ludźmi i zwierzętami, o ich familiarności oraz bliskości. Wyraźny jest też drugi element powiązany z Heideggerowską przestrzennością, a mianowicie ukierunkowanie. Bohater doskonale wie, dokąd podążać, jak orientować się w otaczającym go świecie, jego egzystencja w nim to stałe de-dystansowanie.

Świat Pádraica to także z ducha Heideggerowski „świat rzeczy pod ręką”, co widać wyraźnie w scenach rozgrywających się w jego domostwie i całym obejściu. Jego wyróżnikami są elementy i przedmioty banalne, niejako podstawowe – pranie na podwórzu, dym z komina, ogień ogrzewający izby, stół, przy którym się siedzi, rozmawia i je, lustro, z którego mężczyzna korzysta, kiedy się goli. W odróżnieniu od *locum* jego kompana, gdzie nad rzeczami o charakterze czysto użytkowym dominują drobiazgi służące raczej jako dekoracja (maski i kukły teatralne), w domu Pádraica nie ma żadnego zbytku, „dziwactw”, żadnych elementów świata kultury wysokiej (może poza książkami, które należą do jego siostry). Jak pisze Hanna Buczyńska-Garewicz w odniesieniu do wspomnianego tutaj Heideggerowskiego konceptu, a co można odnieść także do realiów bytowania Pádraica: *Wszystko w tym świecie jest odbiciem praktycznej potrzeby codzienności. Świat codzienności, świat życia człowieka ma charakter przede wszystkim instrumentalny*<sup>18</sup>.

Obraz ten dopełnia obecność zwierząt, które kręcą się wokół domostwa – osiołka Jenny, bydła i konia. Kiedy Siobhán, siostra bohatera, wyjeżdża, przenoszą się one do domu, żyjąc z Pádraikiem w pełnej symbiozie i stając się jego najbliższymi kompanami, współmieszkańcami jego królestwa. Dopiero wówczas – gdy bohatera opuści przyjaciel, następnie siostra, a nawet osiołek przypadkiem zabity przez Colma – jego bytowanie na wyspie można postrzegać jako świadomy wybór miejsca do życia oraz rozpatrywać w kategoriach ontologicznie rozumianej Heideggerowskiej „troski”, czyli takiego obcowania ze światem, które ma charakter rozważny. *Troska jest zawsze – chociaż tylko prywatnie – zatroskaniem i troskliwością. (...) byt zostaje ujęty jako coś, o co trzeba się troskać, bądź jako coś, czemu przez troskliwość ma zostać nadane jego bycie*<sup>19</sup> – pisze filozof. Można zaryzykować stwierdzenie, że w obliczu utraty tych, którzy mogliby się o Pádraica troszczyć, realizuje on sens swojej egzystencji, troszcząc się o te istoty, które mu pozostały – o zwierzęta.

Choć odwołania do wyrafinowanej myśli i terminologii Heideggerowskiej w kontekście człowieka ewidentnie prostego, jakim jest Pádraic (przynajmniej w pierwszej części filmu), mogą się wydawać pewnego rodzaju chybionym nadmiarem, to jednak zwraca uwagę przemiana, która zachodzi w bohaterze, kiedy zostaje sam, ma szansę doświadczyć straty i samotności. Mimo że mógł wyjechać i zamieszkać z siostrą tam, gdzie ludzie są *mniej szaleni i zgorzkniali*, zdecydował

się zostać, godząc się na niedogodności życia na Inisherin: opuszczenie, smutek, stagnację, powtarzalność, surowość krajobrazu i ludzi zamieszkujących wyspę. W tym kontekście można przywołać słowa Karuzy, który swoją egzystencję na Vis zdaje się przeżywać podobnie jak bohater filmu McDonagha: *Oferują nam bogactwo, z którym nie mielibyśmy co począć, w zamian za owoce, których rasę znamy tak dobrze jak nasze korzenie, a te dwie-trzy, które zostały, są nam jeszcze droższe, bo nas też niewiele więcej zostało. Rzucamy kotwicę i cumujemy łódź do siki, na której oni zrobili molo, jak kozice skaczemy po naszej kamiennej wyspie i przywołujemy owoce, obiecujemy im, że nikt ich stąd nie zabierze póki my żyjemy, pytamy dzieci i żądamy, by potwierdziły to z podobną do naszej żarliwością. Stoimy na środku tej wysepki i nie wiemy, skąd zacząć mierzyć tę kropkę na morzu, która dotychczas była kontynentem... (...) Jesteśmy źli, bo nie rozumiemy nikogo, kto chce mieć dwa miejsca w jednym życiu*<sup>20</sup>.

Analogiczne odczucia można by przypisać Pádraicowi. W odpowiedzi na list siostry z rozbrajającą szczerością napisze, że nie wie, co to znaczy „ulokować się” gdzieś, a jego życie jest na wyspie, gdzie ma przyjaciół i zwierzęta. Tym samym wkraczamy w Heideggerowską „światowość świata”, przez co rozumie się świat nie jako byt absolutny, oderwany od człowieka, ale taki, w którym człowiek ten realnie jest. *Jest to świat w takiej mierze – wyjaśnia Buczyńska-Garewicz – w jakiej jest on otoczeniem człowieka, w jakiej człowiek ujmuje go rozważnie („imisichtig”), czyli w trosce, jako pewną otaczającą go całość. „Światowość świata” jest więc po prostu drugą stroną „bycia-w”. O ile człowiek jest „w”, o tyle istnieje świat stanowiący jego otoczenie*<sup>21</sup>. Widoczne jest tu zespolenie problematyki przestrzennej z egzystencjalną; krajobraz, jaki wyłania się ze scen poświęconych Pádraicowi – kiedy bohater wyprowadza bydło, przemierzając puste drogi zielonej wyspy, kiedy poi je przed domem na tle zachodu słońca, kiedy z czułością obchodzi się w obejściu ze swoim osiołkiem albo z psem przyjaciela nieopodal jego domu z widokiem na morze – staje się nosicielem treści, które wpisują go w niemiecki termin *Landschaft*.

Widać to wyraźnie także w początkowych scenach filmu, w których obrazowi Pádraica w kadrze zwykle towarzyszą atrybuty o charakterze religijnym – bohater zostaje pokazany na tle wzgórza z krzyżami czy też jak gdyby zza ramienia przydrożnej figury Matki Boskiej. Wydaje się, że niezależnie od ustawienia kamery, nie można tu znaleźć choćby skrawka przestrzeni, która nie byłaby naznaczona symbolami katolickimi. Sposób przedstawiania rzeczywistości Inisherin w ujęciach „zza krzyża” wraca i później, jak w scenie, gdy za oknem sypialni Pádraica i jego siostry wschodzi słońce, a na pierwszym planie widać wyraźny kontur stojącego na parapecie ciemnego krzyża i różańca. Analogicznie: inny wschód słońca będzie zestawiony w jednym kadrze nie tylko z elementami natury, spektakularnymi chmurami czy wizerunkiem wzgórz, ale ponownie z krzyżem, a następnie z figurą Matki Boskiej. Takich ujęć w filmie jest znacznie więcej. Jak zauważa Buczyńska-Garewicz: *nie tylko narzędzia „udzielają przestrzeni”, lecz czynią to także rzeczy takie, jak dzieła sztuki czy świątynie*<sup>22</sup>. Ukazują one swojskie, lokalne uniwersum treści kultury i wydaje się, że stanowią o tożsamości ziemi, którą oglądamy, dopełniając obraz Inisherin właśnie jako *Landschaft*.

Podobny charakter można przypisać figurze Pani McCormick (Sheila Flitton), odzianej w długi ciemny płaszcz staruszki, a raczej – ze względu na dość przerażającą aurę, jaka towarzyszy tej postaci – staruchy przepowiadającej na-



dejsie rychłej śmierci (albo nawet dwóch) na wyspie. Dość oczywiste jest skojarzenie jej z *banshee*, duchem związanym z dzikim i pięknym krajobrazem Irlandii. Znaczący temat przypisują mu różne znaczenia, w tym: Pani Śmierć (*The Lady of Death*), Kobieta Smutku (*The Woman of Sorrow*) czy Duch Powietrza (*The Spirit of the Air*)<sup>23</sup>. Zwykło się uważać, że *banshee* to duch ściśle rodzinny i że nawiedza wyłącznie familie o bardzo starym irlandzkim rodowodzie. W filmie postać ta zdaje się śledzić przede wszystkim losy Súilleabháinów, o czym świadczy również to, że zna historię rodziców Pádraica i Siobhán. Szczególnie wymowne są w tym kontekście dwie sytuacje – kiedy starucha wyraża nadzieję, że przepowiadana przez nią śmierć nie dotknie rodzeństwa, oraz gdy Siobhán odpływa z wyspy, żegnana przez Pádraica stojącego na klifie, a zarysowana w oddali sylwetka Pani McCormick wydaje się albo czyhać na brata i siostrę, albo przeciwnie, otaczać ich opieką<sup>24</sup>. Ujęcie to, podobnie jak widoki rozległych nadmorskich terenów z przydrożnymi figurkami świętych czy porozrzucanymi tu i ówdzie kościołami i krzyżami, silnie koresponduje z tym, co można określić jako *genius loci* Inisherin, a także samej Irlandii.

### Colm: *landscape*, czyli krajobrazy wzniosłości

O ile oblicze wyspy, jakie wyłania się w scenach ukazujących Pádraica, współgra z tożsamościowym rozumieniem krajobrazu w znaczeniu *Landshaft*, o tyle wizja tego samego miejsca w sekwencjach przedstawiających Colma oddala się od skojarzeń z powszedniością oraz podlega silnej estetyzacji, dzięki czemu można ową przestrzeń odczytywać przez pryzmat angielskiego *landscape*. Pytanie o sposób zamieszkiwania wyspy, doświadczania jej, w odniesieniu do postaci Colma kieruje myśl ku filozofii Epikura Ateńczyka, o której Piotr Domeracki pisał jako „filozofii Ogrodu”<sup>25</sup> *par excellence*. Stanowi ona próbę przepracowania tradycyjnych wartości, a nade wszystko twórczego przekroczenia filozofii *polis*, co oznaczałoby nie tyle czy nie tylko odrzucenie idei państwa, ile wskazanie dla niej alternatywy. Jak zauważa Domeracki, w przypadku Epikura o wyborze ogrodu jako możliwej opcji zdecydowało między innymi samo jego położenie, a więc usytuowanie z daleka od miejskiego gwaru, zapewniające dziewiczą ciszę i spokój. Jednym z zasadniczych sensów owego odsunięcia od centrum wydarzeń jest, jak to widzi badacz, uwolnienie jednostki od *obciążeń obywatelskich* oraz *tumultu życia politycznego*, które skutkuje otwarciem na idee samostanowienia i samowystarczalności. Dochodzi zatem do odrzucenia kolektywizmu wyrażanego przez etos *polis* i ustanowienia jako *novum* etosu jednostki. *Jedynie w Ogrodzie* – odnotowuje Domeracki, komentując koncept Epikura – *jest miejsce na niczym nieskrępowany indywidualizm, w którym wyraża się cała pełnia i autentyczność życia. Etos jednostki ma na uwadze wyłącznie „pojedynczego człowieka, człowieka prywatnego” w kontekście jego życia*<sup>26</sup>. Autor zwraca także uwagę na estetyczne aspekty przestrzeni ogrodu, które przemawiają do wyobraźni, zachwycają niepowtarzalnym urokiem i rozbudzają najcenniejsze struny ludzkiej wrażliwości<sup>27</sup>.

Skojarzenie filmowej wyspy z tak wyobrażonym Epikurejskim ogrodem wydaje się zasadne z różnych powodów. Przede wszystkim mamy tu do czynienia z przestrzenią zamkniętą i ograniczoną – wyspę okala morze, zza którego

wyłania się ład-*polis*, gdzie toczy się wojna, jednak ta (przynajmniej pozornie) nie dotyczy miejscowej ludności. Niektórzy mieszkańcy, jak Pádraic, w ogóle nie rozumieją jej powodów; inni, w tym Colm, patrzą na nią ze swojego brzegu, z daleka, z zewnątrz, jak nie na swoją. Morska przestrzeń, która dzieli Inisherin od ładu, niejako zwalnia lokalną społeczność z obowiązku poczucia przynależności do państwa irlandzkiego i pozwala na przyjęcie tożsamości wyłącznie wyspiarskiej czy też bezpaństwowej. A jako że jest to region bardzo słabo zaludniony, siłą rzeczy wyspiarze wydają się skazani na życie jeśli nie w pojedynkę, to w bardzo wąskim gronie. Taka wizja egzystencji jest wygodna i nęcąca dla Colma, myśliciela i indywidualisty, jak go postrzegają miejscowi. Bohater ten mieszka w samotnym domu, na plaży, pośród wzgórz, z jego okien rozpościera się spektakularny widok na morze i góry w oddali. Usytuowanie to przywodzi na myśl najslawniejszy ogród-miejsce ogrodzone nowożytną poezją, francuską siedzibę Petrarke, czyli wyspę w dolinie Vaucluse u ujścia rzeki Sorgue; tam znajdował się jego dom i tam napisał on większość utworów ze zbioru *Pieśni Petrarke*<sup>28</sup>. W tym sensie epikurejska potrzeba odseparowania się od zgiełku miasta, a zarazem kontemplacji przyrody w jej najczystszej postaci i szukania twórczych inspiracji w pejzażu, znajduje w filmie pełen wyraz. Można nawet stwierdzić, że mamy tu do czynienia z figurą podwójnego odgrózenia się – nie tylko przestrzennego, ale i mentalnego. Chęć zamknięcia się „we własnym ogródku” Colm sygnalizuje w rozmowie z Siobhán<sup>29</sup> wyznaniem, że mieszkając w tym zakątku świata, liczył przede wszystkim na odrobinę spokoju w sercu (co w domyśle jej brat, Pádraic, skutecznie rujnuje). W tym kontekście realizuje się rozpoznanie Domerackiego podsumowujące idee starożytnego myśliciela: *filozofią Ogródu jest samotność – samotność rozumiana najprościej i jednoznacznie pozytywnie. Jest to samotność pojęta jako odosobnienie, a więc jako rezygnacja z kontaktów z innymi i pozostawanie sam na sam ze sobą. Epikurejskie odosobnienie to apatrydyzm (bezpaństwowość) i wystarczanie sobie. Ale nie tylko i nie przede wszystkim to. Odosobnienie, którego pochwałę głosi Epikur, to przede wszystkim życie w ukryciu, w dwóch jego wymiarach: w wymiarze zewnętrznym i wewnętrznym. Oba są nierozdzielne i wzajem się dopełniające. W wymiarze zewnętrznym życie w ukryciu polega na dystansowaniu się od instytucji państwa i ludzi pospolicitych. W wymiarze wewnętrznym życie w ukryciu polega na wycofaniu się w głąb siebie, gdzie ludzka natura, jak wierzy Epikur, wciąż – jak ten Ogród – pozostaje nieskazona*<sup>30</sup>.

Spokojne, dobre życie „w ogrodzie” to jednak nie wszystko, czego oczekuje Colm. Bytując w realiach wyspy, ten niespełniony muzyk, niczym pisarze renesansowi, upatruje w miejscowym krajobrazie godnej scenerii nie tylko do przeżywania własnego losu czy odnalezienia satysfakcji, ale i natchnienia, dzięki któremu stworzy dzieło życia. To z kolei zapewniłoby mu nieśmiertelność.

Kiedy go poznajemy, Colm sygnalizuje potrzebę zmiany. Odrzuca go banalność życia upływającego na prowadzeniu bezsensownych rozmów przy piwie z nieszczerze wyrafinowanym intelektualnie kompanem (przyjaciół nazywa Pádraica *dull*, co oznacza głupka, tępaka); chce wejść w rolę artysty, którą postrzega jako najbardziej adekwatną dla samego siebie.

Wizualny symbol następującej przemiany może stanowić wystrój wnętrza domu Colma, a nade wszystko maski, które na początku filmu ogląda Pádraic (jedną z nich nawet przykłada do własnej twarzy). Będą one powracać nawet nie

tyle jako komponent konkretnej scenerii (domostwa artysty), ile element kadru, przez który lub spoza którego wyłania się rzeczywistość, a zatem do pewnego stopnia ją definiujący (jest tu zauważalna swoista symetria w sposobie ukazywania protagonistów: Pádraica dookreślają symbole religijne, Colma – przedmioty kojarzące się ze sztuką).

Co w tym kontekście może oznaczać maska?<sup>31</sup> Richard Weihe, odwołując się do słów bohatera prozy Rainera Marii Rilkego, młodego kadeta Maltego Lauridsa Brigge, pisze o maskach<sup>32</sup>: *Są zaproszeniem do przemiany. Obiecują inne twarze, inne żywoty, inne tożsamości. Umożliwiają pojmowanie „ja” jako odgrywanie roli, a osobowości – jako czegoś wieloaspektowego. Mogą być także tym, kim nie jestem*<sup>33</sup>. I nieco dalej: *Maska jest wyrazem niemożliwej do zlikwidowania różnicy między sztuką a naturą – choć z pozoru wydawać by się mogło, że sztuka przezwyciężyła tę różnicę. Tym samym maska jest wyrazem paradoksalnej śmiałości, dążenia do tego, by za pomocą sztuki i sztuczności odzyskać naturę i naturalność. Inaczej mówiąc, człowiek w masce jest odzwierciedleniem naszej podwójnej natury czy też połączenia natury i kultury*<sup>34</sup>.

W wypowiedziach tych zwracają uwagę przede wszystkim trzy kwestie – powiązanie maski z ideą przemiany, rozumienie „ja” jako odgrywania roli oraz koncepcja odzyskiwania natury i naturalności przez sztuczność. Gdyby odnieść to wszystko do postaci Colma, który nagle zrywa przyjaźń z Pádraikiem i postanawia wieść odmienne, nowe życie, skoncentrowane na procesie twórczym, można stwierdzić, że przyjmując pozę artysty, próbuje wrócić do samego siebie, do tego, z kim się w istocie utożsamia (czy chciałby utożsamiać). I najpewniej nie byłoby w tym pragnieniu nic złego, gdyby bohater zatrzymał się na komponowaniu i współpracy z przybywającymi doń z łądu studentami. Jednak pisząc o pozie, o wejściu w rolę artysty, mam na myśli nie tyle te momenty, dość neutralne, w których Colm jest ukazywany w trakcie tworzenia (nad kartką w pubie czy ze skrzypcami, gdzieś na tle zielonego krajobrazu wyspy lub przed domem, z widokiem na morze), ile raczej te, w których jego zapędy artystyczne przybierają postać teatralną. Taki charakter ma chociażby scena, w której bohater z rozmachem (i z despotycznym zacięciem, nie bacząc na przerażone miny ludzi wokół) dyryguje grupą młodych muzyków, wymachując nad stołem zakrwawioną dłońią, z której uprzednio odciął sobie wszystkie palce. Colm jest artystą totalnym – nie tylko gdy tworzy muzykę i z pasją odgrywa kolejne fragmenty skomponowanej melodii, ale także w domowym zaciszu, nocą, kiedy przy blasku księżyca rzuca na ścianę cień ręki z odciętym palcem, jakby odgrywając przedstawienie. Teatr to jego życie, a on jest głównym aktorem na scenie świata. Wrażenie aury artyzmu towarzyszącej tej postaci potęguje sposób ukazywania jej wśród określonych przedmiotów czy też w charakterystycznej pozie, na tle specyficznego krajobrazu. Można tu wspomnieć nie tylko o obecności w domu Colma masek, lalek teatralnych czy gramofonu, a więc atrybutów kultury wysokiej, których w domu Pádraica i jego siostry po prostu nie ma, ale także o sposobie ubierania się bohatera: czarny długi płaszcz i strój skrojony jakby na modłę bohaterów romantycznych. Tak też jest prezentowana jego postać. Samotna, okolona góorskimi szczytami sylwetka stojącego nad brzegiem morza mężczyzny, ustawionego tyłem do kamery i wpatzonego w dal, do złudzenia przypomina obraz Caspara Davida Friedricha z 1818 r., *Wędrowiec nad morzem mgły*, uznawany za symbol malarstwa

romantycznego. Mamy tu zatem do czynienia z takim rodzajem „usztuczenia”, które wydaje się celowym chwytem samego reżysera (a jeśli nawet efekt ten nie jest zamierzony, to można domniemywać, że wynika z nieświadomego przejęcia konwencji ogólnie rozpoznawalnej w kulturze Zachodu).

Eskalacja teatralizacji życia Colma jest zatem osiągnięta przez wpisywanie bohatera w monumentalne krajobrazy, których sposób pokazywania odsyła do estetyki tego, co rozumiemy pod terminem *landscape*. W filmie McDonagha widza epatuje się widokiem – niemal zawsze pustych – malowniczych, zielonych połaci ziemi, za którymi rozpościera się już tylko woda, okazałych klifów i skał na skraju ładu, imponujących gór, które wychylają się znad wody, widowiskowych spektakli z udziałem chmur i słońca. Piękne, ale też niejako zatrważające i „egzaltowane” obrazy nierzadko przypominają także przedstawienia utrzymane w stylistyce mrocznego gotyku. Adekwatnym komentarzem może tu być rozpoznanie Alicji Kuczyńskiej, które ta odnosi do pozy twórców renesansowych, eksponujących retorykę wolności, wyrażających aprobatę dla nieskrępowanej wyobraźni i kontemplacji oraz poszukających dla swych działań „właściwych” zakątków natury: *Wzniosłe obrazy bujnego duchowego życia, dążenie do – troskliwej nieraz – aranżacji rytuału przeżywania własnej wyjątkowości potrzebowały odpowiednich ram, które by je utrwały, a niekiedy wręcz uwzniośliły*<sup>35</sup>.

Również i tutaj aranżacja rytuału, polegająca na dopieszczaniu własnego ego przez nakładanie maski oryginała i artysty (bohater sam się przyznaje podczas spowiedzi, że dotknął go problem pychy), znajduje idealną, majestatyczną scenerię mającą nierozzerwalny związek ze wzniosłością. Ta jednak nie tylko jest wynikiem kontemplacji estetycznej ukazywanych krajobrazów, ale też pozostaje ściśle zrośnięta z filozofią życia czy postępowania Colma.

Zarówno Edmund Burke, jak i Immanuel Kant wyprowadzają uczucie wzniosłości jako pochodną przyjemności przemieszanej z bólem, czy też przyjemności wyrastającej z bólu. Jean-François Lyotard, komentując koncepcję Burke’a, pisze: *wzniosłość zostaje wzbudzona przez groźbę, iż nic więcej się nie zdarzy. Piękno dostarcza przyjemności pozytywnej. Ale istnieje jeszcze inny rodzaj przyjemności, wiążący się z doznaniem większym niż zadowolenie, to znaczy z bólem i bliskością śmierci. W bólu ciało porusza duszę. Ale dusza może również poruszać ciało – tak jakby doznawało ono bólu zewnętrznego pochodzenia – poprzez przedstawienia powiązane nieświadomie z bolesnymi sytuacjami. To w pełni duchowe doznanie nazywa się w słowniku Burke’a przerażeniem. Otóż przerażenie wiąże się z odebraniem: odebranie światła, przerażenie mrokiem; odebranie bliźniego, przerażenie samotnością; odebranie języka, przerażenie ciszą; odebranie rzeczy, przerażenie pustką; odebranie życia, przerażenie śmiercią. Tym, co przeraża, jest to, że Zdarza się nie zdarza się, przestaje się zdarzać. Po to, by przerażenie zmieszało się z przyjemnością i utworzyło z nią uczucie wzniosłe, groźba, która przerażenie budzi, musi – jak pisze jeszcze Burke – zostać zawieszona, odepchnięta na pewien dystans, powstrzymana. Ten suspens, to zmniejszenie groźby czy niebezpieczeństwa powoduje rodzaj przyjemności, która nie przynosi z pewnością pozytywnej satysfakcji, lecz raczej ulgę. Jest to nadal odebranie, lecz drugiego stopnia: duszy odebrana jest groźba, że zostanie jej odebrane światło, język, życie*<sup>36</sup>.

Rozpoznanie te wydają się głęboko powiązane z postępowaniem Colma. Oto zasiedziały na wyspie muzyk przypomina sobie, że nie napisał jeszcze nic





znaczącego, że przed śmiercią musi stworzyć coś, co będzie pamiętane, i postanawia odciąć się od swoich codziennych, prostych rytuałów, skoncentrować wyłącznie na pracy twórczej. Jego nagła decyzja mocno dotyka przede wszystkim Pádraica, przyjaciela, z którym spędzał popołudnia, a który nagle pozostaje bez kompana i nie jest w stanie uwierzyć w niezłomność decyzji Colma. Ten, aby udowodnić, że jego postanowienie całkowitego odcięcia się, odgradzenia na zawsze, nie jest żartem, grozi, że za każdym razem, kiedy Pádraic się do niego odezwie, odetnie sobie jeden palec. I plan ten rzeczywiście realizuje. Jego decyzja wydaje się o tyle kontrowersyjna, że jako skrzypek pozbawia siebie samego narzędzi pracy, a tym samym skraca sobie czas na stworzenie dzieła życia. Jednocześnie można zauważyć, że mimo okaleczenia nabiera wigoru, staje się aktywny, zaczyna spotkania z przybywającymi zza wody studentami, wreszcie kończy komponowanie melodii. Zbolałe ciało porusza duszę, a ta odzyskuje siły vitalne. Groźba pozbawienia siebie wszystkich palców jest rodzajem wyroku w zawieszeniu, a może i podnietą do życia „bardziej, szybciej i mocniej”, do wypełnienia sensem własnej egzystencji, zanim stanie się to niemożliwe. Okaleczenie stanowi zatem gest odebrania sobie czegoś istotnego (pełnej sprawności, możliwości wykonywania muzyki), ale jednocześnie przez to, że skraca czas na wypełnienie „zadania życia”, przynosi swoistą ulgę. Przemieszczenie tychże emocji – przerażenia i przyjemności – daje efekt wzniosłości, która ociera się o szaleństwo. Jednocześnie wypełnia się w tym kontekście rozpoznanie Burke’a, który ostatecznie powiązał wzniosłość z większą intensywnością.

### **Inisherin jako metafora świata jako takiego i metafora Irlandii**

Inną kwestią, tylko pozornie poboczną w kontekście niniejszych refleksji, jest to, że pragnienie nieśmiertelności prowadzi Colma do eskalacji konfliktu, której ten nie zakładał i której ostatecznie, jak się wydaje – wcale nie chce. Przynajmniej dwukrotnie usiłuje bowiem zakończyć zainicjowany przez siebie spór, sugerując, że dawni przyjaciele wyrównali rachunki (zwłaszcza po tym, jak Pádraic spalił mu dom). Okazuje się jednak, że nie ma ku temu woli drugiej strony, a łagodny sąsiad przemienił się w zaciętego mściciela zabójcy swojej oślicy. W scenie zamykającej film, kiedy obaj bohaterowie stoją nad brzegiem morza, komentując chwilowe uciśnięcie strzelaniny na lądzie i zwiastujące być może rychły koniec wojny domowej, padają znamienne słowa Pádraica: konflikt zacznie się od nowa, bo nie można zapomnieć.

Tym samym antagonizm dwóch przyjaciół prowadzących, wydawałoby się, mało istotne z perspektywy uniwersum życie na skrawku ziemi otoczonym wodami mórz urasta do rangi metafory bezsensownej i niezrozumiałej (z punktu widzenia obserwatorów) wojny, a wyspa jawi się jako metonimia świata „zza wody”, świata jako takiego, ale też, o czym za chwilę – samej Irlandii, gdzie toczy się wojna domowa.

W najbardziej uniwersalnym wymiarze (uznając to za „pierwotny” metaforyczny sens filmowego zatargu) McDonagh ukazuje zatem świat nieuchronnie skazany na wieczną wojnę, której nikt nie rozumie. I nie chodzi tylko o spór re-

alizujący się w słowach i czynach zwaśnionych przyjaciół. Wpisanie omawianego filmu w rozważania o krajobrazie pozwala bowiem wykazać, że można tu także mówić o konflikcie odmiennych stylów zamieszkiwania świata (bycia w krajobrazie), innych definicjach „prawdziwego życia” (doświadczania krajobrazu). To również walka estetyk, czyli sposobów prezentowania bohaterów w tym samym, a jednak jakże innym krajobrazie – tym wyrosłym na gruncie usztucznionego „artystycznego” obrazu w typie *landscape*, odwołującym się do pojęcia wzniosłości, oraz tym, który wyraża codzienność, doświadczanie konkretnego kawałka ziemi i naznaczanie go własnymi śladami, wytworami, symbolami, a zatem który łączy się z kategorią *Landschaft*. Wydaje się zresztą, że sam reżyser nie opowiada się po żadnej ze stron, pozostawiając widza z przekonaniem o nierozwiązywalności i trwałości tego sporu na wszystkich jego frontach.

Choć opowieść o zmaganiach bohaterów zamkniętych na wyspie, gdzieś „na końcu świata”, czytelnie wpisuje się w kontekst problematyki ogólnoludzkiej, można ją także widzieć jako pretekst do niebezpośredniego opowiedzenia historii (a może nawet historii mentalnej) samej Irlandii (uznać to za drugi czy też wtórny sens metaforyczny filmu, który uprawomocnia między innymi literalne znaczenie nazwy Inisherin, oznaczającej „wyspę Irlandię”). Na nieodległych skrawkach lądu rozgrywają się dwa konflikty – „mała wojna” dwóch przyjaciół, której powód, ale i sam przebieg wydają się niedorzeczne, oraz „duża wojna” w konkretnym kraju (sygnalizują ją znacząca data w kalendarzu, słyszalne z wyspy strzały oraz zdawkowe rozmowy mieszkańców na ten temat), najczęściej określana jako „bratobójcza” o równie niejednoznacznym przebiegu<sup>37</sup> i niejasnej przyczynie. Adekwatny w tym kontekście jako swoista metafora oddająca sens zdarzeń wydaje się tytuł książki Michaela Hopkinsona – *Green Against Green: The Irish Civil War* – poświęconej konfliktowi, który rozgorzał pomiędzy zwolennikami traktatu angielsko-irlandzkiego, zwanymi lojalistami i dowodzonymi przez Michaela Collinsa, a jego przeciwnikami, nacjonalistami (czy republikanami), prowadzonymi przez Éamona de Valerę. Swoistym paradoksem jest fakt, że obie strony rekrutowały się z tych samych środowisk, czyli z otoczenia założonej przez Arthura Griffitha w 1908 r. partii Sinn Féin („My sami”) – pierwotnie stawiającej sobie za cel przekształcenie państwa brytyjskiego w dualistyczną monarchię brytyjsko-irlandzką, a z czasem, po objęciu przywództwa przez de Valerę w 1917 r., doprowadzenie do pełnej niepodległości Irlandii; oraz spośród członków zorganizowanej przez Michaela Collinsa w 1919 r. Irlandzkiej Armii Republikańskiej, która miała wspierać cele polityczne ugrupowania.

Nie dziwi zatem wyrażna wśród komentatorów tego okresu dziejów Irlandii tendencja do pisania o wojnie z lat 1922-1923 jako konflikcie, w którym „brat stanął naprzeciwko brata”. Sformułowanie to pojawia się w wielu opracowaniach, między innymi w pracy Petera Cottrella, który wskazuje także na jego dosłowne znaczenie, przywołując przypadek dwóch braci-patriotów, oficerów IRA z Cork – Toma i Seána Halesów<sup>38</sup>, którzy na pewnym etapie znaleźli się po różnych stronach barykady: Seán stał się bliskim przyjacielem Collinsa, podczas gdy Tom był odpowiedzialny za przygotowanie zasadzki, w której Collins zginął<sup>39</sup>.

Inny znaczący argument na rzecz swoistej analogii wydarzeń w Irlandii i na wyspie to brak jednoznacznego zakończenia konfliktu. Zdaniem Pádraica



będzie on trwał, jako że pamięć pewnych wydarzeń pozostaje. Podobnie można widzieć koniec wojny domowej. Jak pisze Peter Cottrell: *Po raz kolejny ujawniły się podobieństwa między zakończeniem wojny domowej a wojną angielsko-irlandzką – w obu sytuacjach nikt nie mógł być pewien, że to naprawdę koniec. W przeciwieństwie jednak do konfliktu angielsko-irlandzkiego tu nie było rozejmu, żadnych negocjacji ani ugody. Republikańskie nie przyznało się do niczego, nawet do porażki, a Irlandia pozostała w stanie wojny. Partyzanci IRA po prostu rzucili broń i poszli do domu, aby czekać na następny raz*<sup>40</sup>.

Cottrell uwypukla nie tylko brak wyraźnego zakończenia wojny, negocjacji czy porozumienia, ale także jej długofalowe skutki, a nade wszystko fakt nieprzepracowania własnej historii przez Irlandczyków oraz stałe uwikłanie narodu w emocje, w które obrósł komentowany konflikt, a których pokłosiem jest także powstanie i funkcjonowanie współczesnych partii politycznych – Fine Gael oraz Fianna Fáil<sup>41</sup>. Jeśli przyjąć ten punkt widzenia, film McDonagha byłby także metaforyczną opowieścią o lokalnej wojnie domowej, która zdominowała sposób percypowania świata przez Irlandczyków, a zatem i próbą ukazania zawilości ich mentalności.

<sup>1</sup> S. Karuza, *Przewodnik po wyspie*, tłum. B. Kramar, Czytelnik, Warszawa 2008. Karuza, urodzony w 1957 r. w Splicie, jest od dzieciństwa związany z adriatycką, najbardziej oddaloną od lądu chorwacką wyspą Vis, która do lat 90. XX w. pozostawała niedostępna dla turystów. Pisarz dał się poznać jako autor zbiorów opowiadań-przypowieści, w tym wspomnianego *Przewodnika*, którego tematem jest codzienność autochtona w krajobrazie rodzimej wyspy. Ta niewielka książka jest zarazem zapisem melancholii, samotności, stanów przygnębienia, jak i pochwałą prostego życia. Jej sensy zdają się korespondować z omawianym tu filmem i *genius loci* wyspy jako takiej. Więcej na ten temat zob. A. Boguska, *Życie na wyspach. Chorwacka współczesna proza insularna*, Instytut Sławiastyki PAN, Warszawa 2020, s. 145-195.

<sup>2</sup> Mowa o konflikcie między zwolennikami oraz przeciwnikami traktatu kończącego irlandzką wojnę o niepodległość (1919-1921), który trwał od czerwca 1922 do maja 1923 r. Rezultatem dokumentu podpisanego przez Brytyjczyków i Irlandczyków był m.in. podział wyspy na Wolne Państwo Irlandzkie o statusie brytyjskiego dominium, obejmujące 26 hrabstw, oraz Irlandię Północną z sześcioma pozostałymi hrabstwami, pozostającą pod pełną kontrolą Wielkiej Brytanii. Podziału tego nie zaakceptowała część irlandzkich patriotów, optujących za pełną niepodległością kraju. Uznaje się, że wojna miała trzy dość krótkie fazy; w ostatniej z nich powrócono do taktyki wojny

partyzanckiej wykorzystywanej uprzednio w walce z Brytyjczykami. Konflikt nie został rozwiązany, a jego zakończenie miało charakter dość arbitralny: żołnierzom zlecono zaprzestania walk i powrót do domów.

<sup>3</sup> Wątek ten jako zasadniczy wysuwa Paweł Mossakowski, który zaznacza, że istotnym walorem filmu McDonagha jest zastosowanie wobec męskiej przyjaźni schematu identycznego jak w „rozstaniowych” dramatach miłosnych. P. Mossakowski, *Niespodziewany koniec przyjaźni. Recenzja filmu „Duchy Inisheerin” w reżyserii Martina McDonagha*, „Kultura Liberalna” 2023, nr 5 (734), <http://kulturaliberalna.pl/2023/01/31/niespodziewany-koniec-przyjazni-uchy-inisherin-martin-mcdonagh-recenzja-pawel-mossakowski> (dostęp: 11.02.2023).

<sup>4</sup> Donald Clarke pisze o boleśnie malowniczych pejzażach morskich. Wspomina także idealne domki kryte strzechą, konkludując, że ukazana w filmie sceneria ludzko przypomina retuszowaną estetykę Johna Hinde’a (pioniera kolorowej fotografii i jednego z odnoszących największe sukcesy wydawców pocztówek, autora m.in. imponującej kolekcji widokówek przedstawiających Irlandię z lat 50., 60. i 70. XX w.). D. Clarke, „The Banshees of Inisherin” Film Review: An Impeccable Cast Eats Up the Succulent Dialogue, „The Irish Times”, 21.10.2022, <https://www.irishtimes.com/culture/film/review/2022/10/21/the-banshees-of-inisherin-review-gleeson-and-farrell-in-perfect-complement> (dostęp: 8.05.2023).

- <sup>5</sup> Analogiczny obraz-metafora, w którym główną rolę odgrywają te zwierzęta, utrzymywane dokładnie w tej samej estetyce, a nawet tonacji barw, pojawia się w momencie, kiedy z wyspy odpływa siostra Pádraica, Siobhán (Kerry Condon) – w kadrze widać fragment wybrzeża i usadowione w jednym rzadku ptaki, które kolejno podrywają się do lotu.
- <sup>6</sup> M. Salwa, *Krajobraz. Fenomen estetyczny*, Wydawnictwo Oficyna, Łódź 2020, s. 74.
- <sup>7</sup> Mateusz Salwa zwraca uwagę na to, że idealnym wcieleniem tej zasady jest architektura krajobrazu i jej wytwory, czyli sztuka ogrodu. Tamże.
- <sup>8</sup> T. Sławek, *Pauza w „Przyzwyczajeniu”*. O doświadczeniu krajobrazu, „Herito” 2015, nr 19, s. 23.
- <sup>9</sup> D. Cosgrove, *Landscape and Landschaft: Lecture delivered at the „Spatial Turn in History” Symposium*, German Historical Institute, February 19, 2004, „GHI Bulletin” 2004, nr 35, s. 60-61.
- <sup>10</sup> Więcej na ten temat: Ł. Smyrski, *Antropologia krajobrazu – na pograniczu dyscyplin*, „Etnografia Polska” 2017, t. LXI, z. 1-2, s. 125-126.
- <sup>11</sup> T. Ingold, *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, Routledge, London – New York 2002, s. 193.
- <sup>12</sup> C. Tilley, *A Phenomenology of Landscape Places, Paths and Monuments*, Berg, Oxford – Providence 1994, s. 34.
- <sup>13</sup> *Encyklopedia Socjologii*, t. 1, red. Z. Bokszański, Oficyna Naukowa, Warszawa 1998, s. v.
- <sup>14</sup> M. Salwa, dz. cyt., s. 63.
- <sup>15</sup> P. Ricoeur, *Metafora a centralny problem hermeneutyki*, tłum. P. Graff, w: P. Ricoeur, *Język, tekst, interpretacja*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1989, s. 261-262.
- <sup>16</sup> Tamże, s. 253.
- <sup>17</sup> M. Heidegger, *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008, s. 134.
- <sup>18</sup> H. Buczyńska-Garewicz, *Język przestrzeni u Heideggera*, cz. 1, „Teksty Drugie” 2005, nr 4, s. 15.
- <sup>19</sup> M. Heidegger, dz. cyt., s. 248.
- <sup>20</sup> S. Karuza, dz. cyt., s. 106-107.
- <sup>21</sup> H. Buczyńska-Garewicz, dz. cyt., s. 12.
- <sup>22</sup> Tamże, s. 24.
- <sup>23</sup> E. O'Donnell, *The Banshee*, Sands and Co, London – Edinburgh 1920, s. 9.
- <sup>24</sup> Ostatecznie okaże się, że starucha przeobraziła śmierć Dominica (Barry Keoghan), miejscowego „głupka”. Postać tę postrzegam jako swoiste *alter ego* głównego bohatera, w którym ten się przegląda, z którym się porównuje, w którego towarzystwie często spędza czas i przepracowuje bieżące wydarzenia. Gdyby przyjąć taką interpretację, można byłoby uznać, że śmierć tej postaci, rozczerowanej Pádraikiem, który przestał być miły i stał się jak wszyscy, jest symboliczną śmiercią naiwnego Pádraica z początku filmu. Ten niejako znika, pozostawiając na scenie bohatera bardziej zgorzkniałego, gotowego do walki, mściwego. Drugą z przepowiedzianych śmierci, także w wymiarze symbolicznym, można powiązać z ucieczką Siobhán, która opuszczając Inisherin, *de facto* umiera dla wyspy i w jakimś sensie też dla brata.
- <sup>25</sup> Na skojarzenie pojęć krajobrazu (wyspy) i ogrodu pozwalam sobie, kierując się nurtem myślenia o krajobrazach jako o *bytach etyczno-estetycznych*, co stanowi – jak zauważa Mateusz Salwa – kontynuację dobrze znanego i rozpowszechnionego toposu ogrodu. Salwa dopowiada: *Są dwie przyczyny, dla których jako ogród można potraktować każdy krajobraz. Z jednej stron jest on – jeśli pójdziemy tropem geograficznych definicji albo też przyjmiemy perspektywę fenomenologiczną – kulturą natury (nie ma więc sensu odróżniać krajobrazów kulturowych od naturalnych), z drugiej – można zobaczyć w nim środowisko, które jest na swój sposób „naturalne”, bo ma swoją „naturę”, czyli ethos, wynikający z uwarunkowań przyrodniczych, historycznych, społecznych, ekonomicznych itd. A to właśnie ethos powoduje, że krajobraz odznacza się „innością”, której można doświadczyć estetycznie i którą należy uwzględnić w działaniach, jeśli tylko – rzecz jasna – zamierza się ją zachować*. M. Salwa, dz. cyt., s. 155.
- <sup>26</sup> P. Domeracki, *Filozofia ogrodu jako filozofia samotności*, w: *Przestrzeń ogrodu – przestrzeń kultury*, red. G. Gazda, M. Gołąb, Universitas, Kraków 2008, s. 141.
- <sup>27</sup> Tamże, s. 140.
- <sup>28</sup> P. Koprda, „Ogród – miejsce ogrodzone” jako metoda twórcza, w: *Przestrzeń ogrodu...* dz. cyt., s. 362.
- <sup>29</sup> Tak jak Dominic funkcjonuje jako *alter ego* Pádraica, tak Siobhán można uznać za postać dialogującą (realnie i mentalnie) z Colmem. Niejednokrotnie zresztą kobieta wykazuje się większą wiedzą i przenikliwością intelektualną niż muzyk.
- <sup>30</sup> P. Domeracki, dz. cyt., s. 142.
- <sup>31</sup> Karsten Lichau zwraca uwagę, że ekspresja artystyczna, która zostaje zatrzymana na każdej z masek, nie jest przekazem

- o charakterze uniwersalnym i powszechnym, lecz wiąże się z mitami i znaczeniami należącymi do dziedzictwa kulturowego konkretnego ludu, a zatem symbolicznie reprezentuje obecność świata przedmiotów i istot, które nie mogą się uobecnić fizycznie (K. Lichau, *Instrukcja oglądania maski*, tłum. W. Dudzik, w: *Paradoksy maski. Antologia*, red. W. Dudzik, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2018, s. 93-94). Definicja ta wydaje się tu adekwatna, zwłaszcza jeśli powiązać ją z rozmową Pádraica i Colma w domu tego drugiego, tuż po tym, jak muzyk skończył pisać melodię, której nadał tytuł *The Banshees of Inisherin*. Podejmują oni temat obecności duchów (*banshee*) na wyspie. Można przyjąć, że Colm jest tym, który nie tylko przechowuje ich „zastygłe” wizerunki, ale i udziela im głosu przez muzykę osadzoną głęboko w *genius loci* regionu.
- <sup>32</sup> Weihe zbiera rozmaite definicje, zasadniczo jednak interesują go dwa modele rozumienia maski, które wyprowadza z pojęć *maschera* oraz *prósopon/persona*: *Oba dotyczą relacji między maską a twarzą. Pierwszy te pojęcia różnicuje i rozumie jako przeciwieństwa, drugi je łączy i postrzega jako jedność* (R. Weihe, *Paradoksy maski*, tłum. W. Dudzik, w: *Paradoksy maski...* dz. cyt., s. 77). Przeciwstawia oba wzory, model powstały na gruncie pojęcia *maschera* (pierwotnie w arabskim – drwina, żart, potem żartowniś, błazen, chcący ukryć swą tożsamość) oraz model paradoksalny, skonstruowany na podstawie wariantywnego pojęcia *prósopon/persona* (w którym dochodzi do utożsamienia maski i twarzy, jako że greckie pojęcie *prósopon* oznacza to, co jest naprzeciw oczu /innego/, łaciński termin *persona* zaś pierwotnie oznaczający maskę, a tym samym rolę i na scenie, i w życiu, z czasem zgubił powiązanie z teatrem i zaczął być kojarzony – zwłaszcza na gruncie psychologii – z osobą, przez co rozumie się wewnątrz widzialnej zewnętrżności). Te paradoksalną jedność przeciwieństw można by przypisać także Colmowi, albo raczej – artyście jako takiemu.
- <sup>33</sup> Tamże, s. 61.
- <sup>34</sup> Tamże, s. 66.
- <sup>35</sup> A. Kuczyńska, *Tajemnicze energie. Renesansowe ogrody filozofów*, w: *Ogrody – zwierciadła kultury. Zachód*, red. L. Sosnowski, A. I. Wójcik, Universitas, Kraków 2008, s. 167-168.
- <sup>36</sup> J. F. Lyotard, *Wzniosłość i awangarda*, tłum. M. Bieńczyk, „Teksty Drugie” 1996, nr 2-3, s. 181-182.
- <sup>37</sup> Peter Cottrell zauważa, że w odróżnieniu od większości wojen domowych ta irlandzka trwała krótko, działania wojenne dotknęły tylko część kraju, a akcje militarne o znaczącej skali zakończyły się do września 1922 r. P. Cottrell, *The Irish Civil War 1922-23*, Osprey Publishing, Oxford 2008, s. 9.
- <sup>38</sup> Tamże, s. 11.
- <sup>39</sup> Więcej na temat braci Halesów można znaleźć w książce Petera Harta *The I.R.A. and Its Enemies: Violence and Community in Cork, 1916-1923*, Oxford University Press, New York 1998, s. 187-201. Podobny wątek pojawił się w nagrodzonym w 2006 r. Złotą Palmą dramacie brytyjskiego reżysera Kena Loacha *Wiatr buszujący w jęczmieniu* (*The Wind That Shakes the Barley*, 2006). Film, prezentując historię irlandzkiej wojny o niepodległość (1919-1921) oraz irlandzkiej wojny domowej (1922-1923), opowiada losy braci – Teddy’ego i Damiena O’Donovanów – którzy początkowo walczą przeciwko Brytyjczykom, a po podpisaniu traktatu z 1921 r. stają po przeciwnych stronach.
- <sup>40</sup> P. Cottrell, dz. cyt., s. 79.
- <sup>41</sup> Fine Gael („Rodzina Irlandczyków” czy „Plemię Irlandczyków”) oraz Fianna Fáil („Bojownicy Irlandii”) powstały na początku XX w. w wyniku rozłamu w obrębie Sinn Féin. Wiązał się on z różnymi zapatrywaniami jej członków na postanowienie traktatu angielsko-irlandzkiego z 1921 r. – frakcja przeciwników umowy, na czele z de Valerą, utworzyła w 1926 r. Fianna Fáil, natomiast jej zwolennicy w 1933 r. założyli Fine Gael. Jak akcentuje Cottrell, choć obie partie wyrosły z jednego źródła i zasadniczo nigdy nie dzieliła ich ideologia, także ich współcześni przywódcy nie byli i nie są skłonni do zawierania koalicji. Tamże, s. 11.

**Anna Boguska**

Literaturoznawczyni i kulturoznawczyni, doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Instytucie Slawistyki Polskiej Akademii Nauk. Autorka książki *Życie na wyspach. Chorwacka współczesna proza insularna* (2020). Aktualnie przygotowuje książkę poświęconą kategorii strachu w chorwackich filmach o wojnie powstałych po 1990 r. Zainteresowania naukowe: współczesna proza chorwacka, zwłaszcza wyspiarska, zagadnienia utopii i dystopii literackich oraz filmowych, chorwacki film, historia idei i filozofia.

## Bibliografia

- Bokszański, Z.** (red.) (1998). *Encyklopedia socjologii* (t. 1, A-J). Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Buczyńska-Garewicz, H.** (2005). Język przestrzeni u Heideggera, cz. 1. *Teksty Drugie*, (4), ss. 9–28.
- Clarke, D.** (2022, 21 października). „The Banshees of Inisherin” Film Review: An Impeccable Cast Eats up the Succulent Dialogue. *The Irish Times*. <https://www.irish-times.com/culture/film/review/2022/10/21/the-banshees-of-inisherin-review-gleeson-and-farrell-in-perfect-complement>
- Cosgrove, D.** (2004). Landscape and Landschaft: Lecture delivered at the „Spatial Turn in History” Symposium, German Historical Institute, February 19, 2004. *GHI Bulletin*, (35), ss. 57–71.
- Cottrell, P.** (2008). *The Irish Civil War 1922–23*. Oxford: Osprey Publishing.
- Domeracki, P.** (2008). Filozofia ogrodu jako filozofia samotności. W: G. Gazda, M. Gołąb (red.), *Przestrzeń ogrodu – przestrzeń kultury* (ss. 137–149). Kraków: Universitas.
- Heidegger, M.** (2008). *Bycie i czas* (tłum. B. Baran). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Ingold, T.** (2002). *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. London – New York: Routledge.
- Karuz, S.** (2008). *Przewodnik po wyspie* (tłum. B. Kramar). Warszawa: Czytelnik.
- Kuczyńska, A.** (2008). Tajemnicze energie. Renesansowe ogrody filozofów. W: L. Sosnowski, A. I. Wójcik (red.), *Ogrody – zwierciadła kultury. Zachód* (ss. 163–189). Kraków: Universitas.
- Lyotard, J. F.** (1996). Wzniosłość i awangarda (tłum. M. Bieńczyk). *Teksty Drugie*, (2–3), ss. 173–189.
- Mossakowski, P.** (2023, 31 stycznia). Niespodziewany koniec przyjaźni. Recenzja filmu „Duchy Inisherin” w reżyserii Martina McDonagha. *Kultura Liberalna*, (734). <http://kulturaliberalna.pl/2023/01/31/niespodziewany-koniec-przyjazni-duchy-inisherin-martin-mcdonagh-recenzja-pawel-mossakowski>
- Ricoeur, P.** (1989). Metafora a centralny problem hermeneutyki (tłum. P. Graff). W: P. Ricoeur, *Język, tekst, interpretacja* (ss. 246–271). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

- Salwa, M.** (2020). *Krajobraz. Fenomen estetyczny*. Łódź: Wydawnictwo Oficyna.
- Sławek, T.** (2015). Pauza w „Przyzwyczajeniu”. O doświadczeniu krajobrazu. *Herito*, (19), ss. 22–32.
- O'Donnell, E.** (1920). *The Banshee*. London – Edinburgh: Sands and Co.
- Tilley, C.** (1994). *A Phenomenology of Landscape: Places, Paths and Monuments*. Oxford – Providence: Berg.
- Weihe, R.** (2018). Paradoxy maski (tłum. W. Dudzik). W: W. Dudzik (red.), *Paradoxy maski. Antologia* (ss. 61–80). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

**Keywords:**

Martin McDonagh;  
landscape;  
Landschaft;  
island;  
Irish cinema

**Abstract**

Anna Boguska

**The Island as Landscape and *Landschaft*: Phenomenological Attempts at Interpreting the Landscape in *The Banshees of Inisherin***

The article is an attempt to analyse the film *The Banshees of Inisherin* (2022), directed by Martin McDonagh, from the perspective of landscape phenomenology. The author proposes to read the meanings of the film by identifying the protagonists' two different ways of inhabiting the island. The figure of Pádraic is associated with the German concept of *Landschaft*, which she defines as the “landscape of identity.” The English concept of *landscape*, associated with “the sublime,” is identified with Colm's way of living.