

# Kino irlandzkie w XXI wieku

DÍOG O'CONNELL

## Wprowadzenie

Kino irlandzkie zwykle było wpisywane w dyskurs tożsamości kulturowej i narodowej – postawa ta dominowała od czasów publikacji niezwykle istotnej książki, jaką była *Cinema and Ireland* (1987) pod redakcją Luke'a Gibbonsa, Johna Hilla i Kevina Rocketta<sup>1</sup>. W ciągu ostatnich dziesięciu lat podejście to zaczęło się jednak zmieniać – coraz więcej uwagi poświęca się problemom tożsamości płciowej, etnicznej czy rasowej, a także kwestiom formalnego strukturywania narracji<sup>2</sup>. Dla zrozumienia irlandzkiej kultury ostatnich 50 lat kluczowa jest w tym wypadku ustawiająca perspektywę linia rozciągająca się od tradycji do nowoczesności. Takie podejście do debaty kulturowej – gdzie kino irlandzkie wykorzystuje się jako dokument rzucający światło na stan państwa w czasie przemian – reprezentował i rozwijał przede wszystkim Luke Gibbons<sup>3</sup> i jego następcy: Martin McLoone<sup>4</sup>, Lance Pettitt<sup>5</sup> czy Ruth Burton<sup>6</sup>. Czasami kino to próbuje odsłaniać pewne kwestie i zadawać pytania, bywa też, że po prostu potwierdza dominującą *status quo*. W tekście tym chciałabym dowieść, że filmy realizowane po epoce „celtyckiego tygrysa” odzwierciedlają nową fazę w kinie irlandzkim, nawiązując do jego wcześniejszego etapu, zwanego pierwszą falą, ale skupiając się na aktualnych, bieżących sprawach.

Warto więc spojrzeć na współczesne kino irlandzkie w kontekście szerszej historii, szczególnie ostatnich 50 lat, kiedy Irlandia znacząco się zmieniła: społeczeństwo wiejskie przerodziło się w społeczeństwo miejskie, wolny rynek zastąpił gospodarkę protekcjonistyczną, naród w przeważającej mierze katolicki stał się narodem zsekularyzowanym i spluralizowanym. W skrócie – nastąpiło przesunięcie od tradycji do nowoczesności. Droga ta nie była jednak prosta i gładka; ostatnie pięć dekad to nieustanne przyptywy i odpływy dyktowane przemianami społecznymi i politycznymi. W latach 70. można było zaobserwować pewien progres (zniesienie w 1973 r. zakazu zatrudniania zamężnych kobiet w sektorze publicznym – tzw. *marriage bar*, zalegalizowanie antykoncepcji w 1978 r.), a w latach 80. – regres (referenda dotyczące aborcji i rozwodu odpowiednio w 1983 i 1986 r.). Wiązało się to ściśle z recesją w sferze ekonomii, której efektem były długotrwałe bezrobocie, wysokie podatki i emigracja.

Historia kina irlandzkiego również wiąże się z tą drogą przemian i odzwierciedla szerszą zmianę kulturową i doświadczenie. Spojrzenie na kino narodowe w kontekście historycznym odsłania elementy narodowej psyche odbijające się w przeszłości. Filmy powstałe już po epoce „celtyckiego tygrysa” odzwierciedlają spuściznę lat boomu gospodarczego, ale – jak postaram się dowieść – nie zawsze spuściznę związaną z klęską i fiaskiem. Wydaje się, że najnowsze kino irlandzkie ukazuje raczej naród wciąż próbujący mierzyć się z własną historią i zmianą kul-

turową, wchodząc z owym dziedzictwem w dialog. Wyraźnie zauważalnym w tym kinie tematem, który wymusza też pewną strukturę, jest próba narracyjnego oddania głosu – niekoniecznie tym, którzy byli go pozbawieni, bo dokonało się to już za sprawą pierwszej fali kina irlandzkiego, ale stłumionej ekspresji, niewypowiedzianym dotąd stanom emocjonalnym. To odbicie pewnego doświadczenia kulturowego będącego efektem zmian po epoce „celtyckiego tygrysa”. Choć wątki i problematyka poruszane w tych filmach mogą być ponure i podszyte poczuciem beznadziei, samo wypowiedzenie stanowi dla mnie rzecz najistotniejszą. Tekst ten ma opowiedzieć o przesunięciu formalnym w podejściu do tych kwestii, pozwalających zobaczyć społeczeństwo w konkretnym momencie współczesności.

Będą mnie tu interesować szczególnie dwa tematy: po pierwsze, kino irlandzkie i jego obecny stan, a po drugie, przedstawiony w tym kinie obraz kultury i społeczeństwa irlandzkiego. Taka dwutorowość perspektywy jest tu istotna. Społeczeństwo Irlandii przesuwało się ku nowoczesności przez ostatnie 50 lat – kino tego kraju musiało więc zmieścić swój rozwój w znacznie krótszym okresie niż inne kinematografie narodowe. Można zatem powiedzieć, że kino to znalazło własną ścieżkę od tradycji do nowoczesności. Niniejszy tekst będzie próbą usytuowania współczesnego filmu irlandzkiego właśnie na tej osi.

### **Najnowsza przeszłość – filmy okresu „celtyckiego tygrysa” i nowe kino irlandzkie**

Okres między 1987 a 1993 r. wyznacza wyraźną lukę w aktywności filmowej w Irlandii, będącą pokłosiem decyzji ówczesnego premiera Charlesa Haugheya o zamknięciu Irish Film Board (instytucji, która działała w latach 1981-1987). Pustkę tę wypełniła rodząca się kultura filmu krótkometrażowego i upolityczniona kampania niestrudzonych zwolenników IFB lobbująca za przywróceniem tej instytucji. Wtedy również karierę filmową rozpoczęło dwóch kluczowych dla kina irlandzkiego reżyserów – Jim Sheridan i Neil Jordan. Wszystko to przyspieszyło ponowne utworzenie IFB w 1993 r. przez Michaela D. Higginsa, wówczas premiera, a dziś prezydenta Irlandii (od 2011 r.). Wydarzenie to zbiegło się w czasie z gwałtownym rozwojem, pojawieniem się i końcem boomu gospodarczego zwanego okresem „celtyckiego tygrysa”. Między rokiem 1993 a 2009 w Irlandii zostało wyprodukowanych ponad 200 filmów fabularnych (dla porównania – w czasie funkcjonowania pierwszej Irish Film Board filmów tych było ledwie kilkanaście), a także krótkie metraże, animacje, dokumenty i filmy telewizyjne. W ciągu dwóch dekad instytucja ta przeszła wiele przeobrażeń, dostosowując się do przemian w polityce i ekonomii Irlandii, a także odpowiadając na szersze trendy europejskie <sup>7</sup>.

Jeśli spojrzeć na opinie krytyki filmowej, można zauważyć tendencję do generalizacji w postrzeganiu tego okresu jako niepodważającego *status quo*. Na przykład Peadar Kirby, Michael Cronin i Luke Gibbons opisują kino tego czasu jako charakteryzujące się *skwapliwością w unikaniu – bądź w wypieraniu – konfliktów najsilniej zakorzenionych w społeczeństwie irlandzkim, czy to dotyczących Północy, czy seksualności, czy religii, [co prowadzi] do poszukiwań nowych, post-narodowych narracji, za sprawą których filmy, powieści i dramaty zostają pozbawione jakichkolwiek rozpoznawalnych cech irlandzkich* <sup>8</sup>. Jak to ujęłam w innej publikacji, historia kina irlandzkiego może być postrzegana w kategoriach rozwoju i ewolu-

cji<sup>9</sup>, w której z kolei można wyróżnić kilka zasadniczych faz. Między 1994 a 1998 r. zajmowano się przede wszystkim rozliczaniem stałych i starych problemów, a więc poruszano się w kręgu tzw. wielkiej trójcy tematów: Irlandii wiejskiej, Irlandii Północnej oraz Irlandii katolickiej. Nic więc zaskakującego, że wielu scenarzystów, reżyserów i producentów powróciło do branży, realizując filmy ściśle wpisujące się w tę pierwszą falę kina irlandzkiego (*High Boot Benny*, reż. Joe Comerford, 1993; *Korea*, reż. Cathal Black, 1995; *Nothing Personal*, reż. Thaddeus O'Sullivan, 1995; *The Boy From Mercury*, reż. Martin Duffy, 1996). Wszystkie te produkcje podejmowały kwestię sytuacji Irlandii w kontekście konfliktu w Irlandii Północnej (tzw. The Troubles<sup>10</sup>) i przeszłości kraju. Po 1998 r. kino irlandzkie zdominowały kolorowe, przebojowe, współczesne filmy gatunkowe, przedstawiające Irlandię jako kraj wielkomiejskiego szyku, a więc także podkreślające – w kontraście do dominującego przecież pejzażu wiejskiego – rozbudowaną przestrzeń miasta. Zwracając się przeciw temu, co dotychczas działo się w rodzimym kinie, wielu reżyserów przyznawało, że chce odejść od obowiązujących dotąd tematów i pokazać Irlandię w innym świetle (*Wszystko o Adamie /About Adam/*, reż. Gerard Stembridge, 2001; *When Brendan met Trudy*, reż. Kieron J. Walsh, 2001; *Accelerator*, reż. Vinny Murphy, 2000; *I Went Down*, reż. Paddy Breathnach, 1997; *Flick*, reż. Fintan Connolly, 1999; *Pamięć złotej rybki /Goldfish Memory/*, reż. Liz Gill, 2003 etc.). To dość oczywisty kierunek, jeśli weźmiemy pod uwagę boom „celtyckiego tygrysa” i wzrost poczucia własnej wartości Irlandczyków wynikający z rosnącego dobrobytu, rozwoju gospodarczego czy powrotu emigrantów.

Coraz liczniejsze komedie romantyczne, filmy gangsterskie, zabawne kryminały i filmy drogi świadczyły o dystansowaniu się kina irlandzkiego nowej ery od wytartych klisz przeszłości. Choć filmy te spotkały się z pozytywną reakcją krytyki i lokalnej publiczności (*Wszystko o Adamie*, *I Went Down*, *Intermission*, reż. John Crowley, 2003), nie zrobiły kariery za granicą. Mamy tu do czynienia z niełatwą relacją między gatunkiem i kinem narodowym z jego modelem ekonomicznym a pewnym podejściem do narracji niepasującym do kontekstu narodowego<sup>11</sup>. Lokalny przemysł filmowy jest po prostu zbyt mały, by wytworzyć masę krytyczną, która przebiłaby się do nurtu kina gatunkowego i pozwoliłaby uzyskać znaczne wpływy z box-office'ów i sprzedaży zagranicznej; przy tym kino narodowe z natury jest ukierunkowane na wewnętrzny rezonans kulturowy, ekspresję lokalną i peryferyjne głosy, co często hamuje jego mobilność międzynarodową i czyni go opornym w konsumpcji dla widowni nieobeznanej z kontekstem lokalnym. Irlandzkie kino tego czasu wykorzystywało rodzimy humor, rozpoznawalnych aktorów oraz styl wizualny, co wyraźnie ograniczało skalę narracji. Być może to te czynniki zdecydowały, że wiele filmów, choć spodobało się irlandzkiej publiczności, nie osiągnęło sukcesu za granicą, co stale potwierdza krytyczna refleksja nad kinem tego okresu.

Irish Film Board w tym czasie nie próżnowała. W reakcji na zamawiane raporty, ekspertyzy i opinie krytyków ulepszono procedury i zaadaptowano nowe tryby działań oraz mechanizmy finansowania, by wykreować systemy kształtujące ówczesny przemysł filmowy<sup>12</sup>. Jednocześnie dokonano się także przesunięcie w stylu prowadzenia narracji, budowaniu konstrukcji filmów i wyborze tematów, widoczne zwłaszcza między rokiem 2005 a 2009. W tych latach na ekranach pojawiły się filmy bardziej prowokacyjne i podważające utrwalone już wówczas mity



*Shadow Dancer*, reż. James Marsh (2012)

dotyczące lat „celtyckiego tygrysa”, odwołujące się przy tym do samego kina irlandzkiego. Do tej kategorii można zaliczyć produkcje Lenny’ego Abrahamsona (reżyser) i Marka O’Hallorana (scenarzysta): *Adam & Paul* (2005), *Prosperity* (serial telewizyjny, 2007) czy *Stacja benzynowa* (*Garage*, 2007).

Ten okres kina irlandzkiego ma istotne znaczenie dla niniejszych rozważań i przeczy niektórym modelom postrzegania Nowego Kina Irlandzkiego. Część tych narracji stanowi dowód, że pewne alternatywne doświadczenie rzeczywiście znalazło wyraz w kinie – kinie skupionym niekoniecznie na opowieściach o ciemnej stronie ery „celtyckiego tygrysa”, ale raczej na tym, co peryferyjne wobec centrum, a przecież wciąż stanowiące integralną część życia społecznego Irlandii<sup>13</sup>. Narracje te – jeśli spojrzeć na ów okres z perspektywy czasu – sugerowały, że ogród „celtyckiego tygrysa” nie zawsze był pełen róż (co widać w takim filmie, jak *Kisses* /2008/, czy w serialach *Bachelors Walk* /2001-2003/ i *Pure Mule* /2005/), a także przedstawiały scenariusze społeczne mające niewiele wspólnego z profitami, jakie dawał boom gospodarczy. Widać to zwłaszcza w filmach Lenny’ego Abrahamsona i Marka O’Hallorana, ukazujących ludzi żyjących na krawędzi, marginalizowanych, a jednak pozostających w centrum, funkcjonujących w granicach głównego nurtu, ale nieuczestniczących w celebracji sukcesu. Produkcje te można postrzegać jako rodzaj idącego pod prąd kontrkina wyrażającego krytykę ówczesnego społeczeństwa.

### Prawda i wstyd – spuścizna przeszłości

Czy film stanowi refleksję nad minionymi czasami, czy raczej komentuje współczesność i w nią ingeruje? Jeśli spojrzymy na dzisiejsze kino irlandzkie, wciąż w stanie ekonomicznej recesji, dostrzeżemy tę zmianę kierunku. Koncentrując się na wybranych filmach zrealizowanych po roku 2010, zauważymy wyłaniający się wzór. W latach 2010-2013 nastąpił zwrot ku tradycyjnej, znajomej trójcy tematów podejmowanych w starszym kinie irlandzkim: kwestii Irlandii wiejskiej, katolickiej, wreszcie Północnej. Tropy te charakteryzują pierwszą falę tego kina, przelewając się niejako także we wczesne lata funkcjonowania drugiej Irish Film Board. Jednakże nowe narracje odróżniają się od starszych tym, że ujmują znane tematy zupełnie inaczej, znajdują dla nich oryginalną formułę (np. w filmach *Pilgrim Hill*, reż. Gerard Barrett, 2013; *What Richard Did*, reż. Lenny Abrahamson, 2012; *Shadow Dancer*, reż. James Marsh, 2012, *Martwy punkt /Snap/*, reż. Carmel Winters, 2010). Zmiany w polityce działania komisji filmowych i w mechanizmach finansowania nie tylko sprzyjały wypracowywaniu nowego podejścia do formy i treści, ale wręcz do tego zachęcały. W miarę rozwoju kina irlandzkiego następował powrót do bardziej zniuansowanych i złożonych narracji.

Jednocześnie społeczeństwo irlandzkie też się zmieniało. I nie chodzi tu o nowo získany, ale i łatwo trwoniony dobrobyt, lecz o ujawnianie narodowych tajemnic, przyznawanie się do błędów, do tuszowania pewnych spraw i nierównego traktowania współobywateli, szczególnie tych mniej uprzywilejowanych niż beneficjenci gospodarki „celtyckiego tygrysa”. Wiele tych filmów podjęło próbę rozliczenia się z przeszłością kraju. Można zaryzykować tezę, że choć w Irlandii boomu gospodarczego nie udało się wytworzyć społeczeństwa bardziej egalitarnego i progresywnego, to jednak zaczęto podawać w wątpliwość posunięcia władzy, powoli akceptowano odpowiedzialność za skandale i afery, a przy tym deklarowano gotowość zadośćuczynienia. Do jakiego stopnia to się udało? To właśnie stało się tematem narracji skupionych na problematyce zmiany.

W 2013 r. pojawiło się kilka ważnych w tym kontekście filmów: *Pilgrim Hill*, *King of the Travellers* (reż. Mark O'Connor), *Jump* (reż. Kieron J. Walsh) czy *Good Vibrations* (reż. Lisa Barros D'sa, Glenn Leyburn). W roku 2012 zrealizowano doskonale przyjęty przez publiczność *What Richard Did*, a w ostatnich latach powstały reprezentujące nowe podejście do narracji *Martwy punkt* i *Shadow Dancer*. Jeśli potraktujemy te filmy jako reprezentatywną próbę współczesnego kina irlandzkiego, będziemy mogli dostrzec kilka znaczących kierunków jego rozwoju. To przede wszystkim powrót do niegdyś popularnych, a potem odrzuconych motywów, tyle że potraktowanych w nowatorski sposób. Czy to oznacza także powrót do kolektywnej tendencji produkowania mitów i żywienia się nimi? Czy może mity te są wytwarzane i konsumowane w nowy, przewrotny sposób?

Wspomniana trójca żelaznych tematów zniknęła w okresie boomu gospodarczego, co miało dystansować Irlandczyków względem przeszłości. Powróciła natomiast w ostatnich czasach, tym razem jako szansa na ponowne złączenie z ową przeszłością. Znaczenie tych dominujących tropów jest w oczywisty sposób kluczowe dla doświadczenia Irlandii w ciągu wielu dekad, a jednocześnie powiązane z kondycją nowoczesności. W formy narracyjne wpisuje się łańcuchy pewnych zdarzeń, co pozwala zachować i dokumentować doświadczenie kulturowe – w tym wy-

padku szukanie prawdy i stawianie czoła wstydlivej przeszłości. W irlandzkiej szafie jest sporo trupów, wiele z nich ujawniono akurat w czasach gospodarczej prosperity. Gdy jednak, po różnych rewelacjach odsłaniających przemoc instytucjonalną, spojrzymy wstecz, jeden epizod wydaje się wcale nie tak zawstydzający. W 1994 r. z radością przyjęto zawieszenie broni przez Irlandzką Armię Republikańską, a w roku 1998 świętowano porozumienie wielkopiątkowe (Good Friday Agreement) i społeczeństwo wreszcie mogło odetchnąć z ulgą – to miał być koniec The Troubles. We współczesnym kinie irlandzkim ujawniało się jednak wiele problemów wciąż nierozwiązanych: przemoc na tle wyznaniowym, rozbite i zniszczone społeczności a także kwestia tzw. zaginionych (*disappeared*)<sup>14</sup>. Wiejskie obszary Irlandii zrobiły się bardziej miejskie i podjęto – nieudaną – próbę decentralizacji kraju. Wiele prowincjonalnych miast na powrót popadło w nędzę i degradację znaną już z lat 80., 50., a nawet 30. Przestrzenie handlu opustoszały, przedsięwzięcia biznesowe bankrutowały, osiedla-widma zaśmiecały krajobraz, emigracja rozbiła rodziny. Bezdomność stała się coraz poważniejszym problemem, przekraczając granice socjo-ekonomiczne. To mogłaby być Irlandia sprzed dekad.

Współczesne kino irlandzkie powróciło do wspomnianej trójcy tematów: Irlandii Północnej, irlandzkiej wsi i spuścizny dominacji Kościoła. Z jedną różnicą – poruszone problemy i sama treść filmów zostały ustrukturywane w formie, która zamiast być jedynie reprezentacją, angażuje widza. Potworności przeszłości są dobrze udokumentowane, świadomość skaz i słabości Kościoła czy państwa jest dziś czymś oczywistym, przemoc polityczna związana z konfliktem na Północy jest postrzegana jako trwająca wiele lat tragedia. Wizualna reprezentacja tych problemów została skrupulatnie zarchiwizowana. Rola współczesnego kina irlandzkiego polega na tym, że stara się znaleźć wyraz i właściwą narrację dla emocji, przepracować doświadczenie, zrozumieć (powoli) dojrzewający naród, wciąż będący na etapie dorastania.

*Martwy punkt* i *What Richard Did* stanowią przykład interesującego podejścia do narracji jako sposobu opowiadania historii, gdzie proces ten jest raczej funkcją opowieści, a nie samą opowieścią. *Martwy punkt* to trzymający w napięciu dramat psychologiczny opowiadający o trzech pokoleniach pewnej rodziny i próbujący przywołać przeszłość przez wszystkich wypieraną. Piętnastoletni Stephen został porwany jako małe dziecko i był przetrzymywany przez kilka dni w domu swego dziadka. Trzy lata później jego matka, Sandra, jest zmuszona dojść do tego, co – i dlaczego – się wówczas zdarzyło. Podczas gdy opowiada swoją historię wprost do kamery, skłócony z nią syn przedstawia całkiem inną wersję. Film bada więc możliwości zwielokrotnionych perspektyw. Ten zabieg pojawił się już w książce *Bad Day at Blackrock* (2008) Kevina Powera, będącej pierwowzorem literackim *What Richard Did*. W obu tych opowieściach zasadniczą kwestią jest pojęcie prawdy – jako istoty rzeczy, ale i jako punktu widzenia – przedstawianej z rozmaitych perspektyw. Zamiast opowiadać o przemocy i morderstwie w sposób linearny, obie narracje próbują zdejmować kolejne warstwy przykrywające opowieść, zdarzenia, sytuacje.

*What Richard Did* pokazuje, jak główny bohater powoli zbliża się do prawdy, popychany – przez kolejne zdarzenia – do wzięcia odpowiedzialności za swoje czyny. W pierwszej sekwencji filmu młodzi chłopcy krążą samochodem między grupkami nastolatków włóczącymi się po bogatych przedmieściach. Kierowcą jest Richard (Jack Reynor), szkolna gwiazda rugby, dzieciak z zamożnej rodziny, który ma własne auto, dostęp do rodzinnego domku na plaży i fantastyczne życie. Nigdy

niczego nie musiał pragnąć. Kiedy jego wzrok pada na Larę (Roisín Murphy), po prostu ją zdobywa, z łatwością pokonując konkurencję w osobie Conora (Sam Keeley). Akcja filmu rozgrywa się latem, między zakończeniem szkoły a rozpoczęciem nauki na uniwersytecie, a więc gdy świat jest piękny i wszystko wydaje się możliwe. Jednak pewnej letniej nocy Richard rozbija tę sielankę i niszczy życie najbliższych mu osób. Wdając się w bójkę o dziewczynę, zadaje Conorowi cios w głowę. Opuszcza scenę koło klubu, by następnego dnia dowiedzieć się, że Conor nie żyje.

Książka Kevina Powera, będąca materiałem źródłowym filmu i również wykorzystująca w narracji zwielokrotnione perspektywy, sugeruje, że dotarcie do prawdy nigdy nie jest bezpośrednie, proste i łatwe. Choć film narracyjnie próbuje zrobić to samo, to jednak odrzucając potencjał takiego zwielokrotnienia punktów widzenia, ostatecznie zawodzi. Zarazem jednak odpowiada na potrzebę ujawnienia czegoś, co dotąd było skrywane, co się wiąże z prawdą i ze wstydem, a więc spraw, które w latach „celtyckiego tygrysa” tłumiono, by wypierając się przeszłości, móc kontrolować obecne *status quo*. W *What Richard Did* główny bohater powoli musi stawić czoło odpowiedzialności za zabicie człowieka. Zaś jego rodzina musi doświadczyć całkowitego rozpadu rzeczywistości.

Wątek Irlandii Północnej, choć pojawiał się w narracjach filmowych w okresie boomu gospodarczego, najczęściej ujmowany w manierze komediowej i pozapolitycznej (*The Most Fertile Man in Ireland*, reż. Dudi Appleton, 2001; *Man About Dog*, reż. Paddy Breathnach, 2004; *Co za tupet! /An Everlasting Piece/*, reż. Barry Levinson, 2001), powrócił z nową mocą w kinie najnowszym. *Shadow Dancer* rozprawia się ze spuścizną *The Troubles*, natomiast *Jump* opisuje miasto Derry już po zakończeniu konfliktu, dostrzegając złożoności typowe dla każdej współczesnej przestrzeni miejskiej. *Good Vibrations* to pozytywny, świeży i radosny film odsłaniający kawałek codzienności Belfastu sprzed 40 lat, a więc z czasów konfliktu. *Maze* Stephena Burke'a z 2017 r. opowiada historię przeprowadzonej w 1983 r. ucieczki ze słynnego więzienia Maze i stanowi kluczowy przykład tego, w jaki sposób „rdzenne”, lokalne kino irlandzkie stara się łączyć się z głównym nurtem. Donald Clarke, pisząc o tym filmie w „The Irish Times”, podkreślał, że *choć autorzy poważnie potraktowali kwestie historyczne, „Maze” jest najlepszy w tych momentach, w których przypomina „Wielką ucieczkę” Johna Sturgesa*<sup>15</sup>. Recenzent nie przywołuje tego podobieństwa, chcąc skrytykować film, lecz przeciwnie – przestrzega je jako jego najmocniejszą stronę. *Shadow Dancer*, pokazując rzeczywistość Irlandii Północnej, stopniowo wydobywa kwestię prawdy na powierzchnię narracji. Akcja rozgrywa się w latach 90. w Belfaście. Główna bohaterka, Collette, mieszka z matką i braćmi – wszyscy są członkami IRA – w społeczności republikańskiej. Po nieudanym ataku bombowym w Londynie Collette zostaje aresztowana i musi wybrać: albo spędzi 25 lat w więzieniu, tracąc wszystko, co kocha, w tym małego synka, albo będzie informatorką MI5, szpiegując własną rodzinę. Wymienione filmy, choć opowiadają wszystkim już dobrze znaną, okrzeplą historię, traktują ją jednak w sposób eklektyczny.

Filmowe reprezentacje *The Troubles* zostały już skrupulatnie opisane, przede wszystkim w pracach Johna Hilla<sup>16</sup>. Według niego problem Irlandii Północnej wykorzystywano zwykle jako tło, na które można nakładać tradycyjne hollywoodzkie opowieści zbudowane na kontraście dobra i zła, a przy tym akcentujące postać tragiczną i/lub psychopatycznego zabójcy, co musiało się odbywać kosztem zło-

żonego, społeczno-politycznego kontekstu całego konfliktu. Nawet w lokalnych produkcjach, jakimi były *Angel* Neila Jordana (1981) czy *Nothing Personal* Thadeusa O'Sullivaniana (1994), impulsem do działania głównych bohaterów jest osobista zemsta, a nie polityczny aspekt ich sytuacji. W *Shadow Dancer* bohaterka także z prywatnych pobudek decyduje się zostać informatorką, chcąc uchronić syna pod nieobecność jego ojca, ale IRA nie jest tu przeciwstawiona służbom bezpieczeństwa w sztabowy, hollywoodzki sposób; film stanowi raczej próbę przedstawienia, w nieco bardziej znuansowany sposób, ścierania się różnych sił. Prawda nie jest czarno-biała, a przyczyny działań bohaterów są zawsze złożone.

Mimo przeświadczenia, że konflikt w Irlandii Północnej doczekał się pełnej reprezentacji filmowej, nawet jeśli raczej gatunkowej, bliższej kinu gangsterskiemu niż politycznemu, film taki, jak *Shadow Dancer*, zrealizowany już po zakończeniu konfliktu, pokazuje, że dystans i upływ czasu pozwalają odrzucić klisze i rozpatrywać złożoność polityki Irlandii Północnej z rozmaitych perspektyw. W swoich poszukiwaniach narracyjnych film ten wzbudza u widza pewien niepokój – to cecha całego najnowszego kina. Dyskomfort wynika z konieczności konfrontacji z prawdą, akceptacji tego, co się zdarzyło w przeszłości.

### Tematy – wyzwania

*Martwy punkt* podejmuje kwestię przemocy i próbuje przedstawić ją z różnych punktów widzenia, natomiast *Pilgrim Hill* to przygnębiająca opowieść o samotnym życiu farmera na irlandzkiej wsi – takie tematy, silnie zakorzenione w tradycji kina irlandzkiego, porzucono w czasach „celtyckiego tygrysa”, kiedy to w modzie były obrazy Irlandii nowoczesnej i wielkomiejskiej. *King of the Travellers* powraca z kolei do tropów od czasu do czasu do czasu zaznaczających się w filmach irlandzkich: reprezentacji lokalnej mniejszości etnicznej, czyli społeczności wędrownych, tzw. *Travellers*. Współczesne obrazy różnią się od dawniejszych przede wszystkim tym, że odchodzą od idealizowania tej grupy jako kultywującej tradycję i pełnej staroświeckiego uroku, próbując ją pokazać w bardziej złożony i nieoczywisty sposób: odsłonić jej gwałtowność, brutalny charakter, co dotąd albo pomijano (z racji ulrycznienia), albo nadmiernie podkreślano (przez demonizowanie). W tym wypadku nie mamy do czynienia z żadną z tych praktyk.

Akcja *Pilgrim Hill* rozgrywa się w sercu wiejskiej Irlandii, a więc w scenarii ikonograficznej doskonale znanej rodzimej i międzynarodowej publiczności z brytyjskich i irlandzkich filmów powstających przez cały XX w. Pejzaż ów jest niezmiernie istotny dla reprezentacji Irlandii w kinie – jak twierdzi większość turystów, to właśnie krajobrazy, które zobaczyli w filmach, stanowią zwykle impuls do odwiedzin tego kraju, nie zaś genealogia czy więź emigracyjna, jak powszechnie uważano. *Pilgrim Hill* koncentruje się na kwestii samej ziemi i wymownie uwytkła tragedię społeczeństwa irlandzkiego, przede wszystkim tego z obszarów wiejskich, w okresie, jaki nastąpił już po wroście gospodarczym. Oglądając ten film, ma się poczucie, że mógłby on powstać w latach 70., bowiem ponurość w tak specyficzny łączy się tu z pięknem. Sposób prowadzenia narracji jest zwrotem ku estetyce właściwej dawniejszym czasom, ale perspektywa, z której ogląda się Irlandię, jest całkiem nowa – to właśnie spuścizna „celtyckiego tygrysa”. Tak więc narracja niesie znajomy przekaz, ale traktuje go w nowy sposób. Izolacja wsi nie





*What Richard Did*, reż. Lenny Abrahamson (2012)

jest już tu niczym nieznanym czy obcym, samotny stary kawaler nie jest nieczuły ani emocjonalnie obojętny – bynajmniej; jego doświadczenie jest czymś całkowicie zrozumiałym. Film przedstawia więc bohatera, którego emocje są intensywne, który głęboko przeżywa swoją sytuację, ale nie ma zbyt wielkiego wyboru. To obraz ponury i przygnębiający, ożywiający wątki rozpaczliwie tłumione w czasach rozkwitu gospodarczego. Jeszcze dziesięć lat temu film poruszający taki temat zostałby odrzucony jako kłopotliwy i wstydlivy dla całego narodu. Dziś wydaje się przejmujący i bardzo szczery.

*Calvary* Johna Michaela McDonagha (2014) przypomina patchworkową kołdrę pozszywaną z fragmentów przywołujących różne katastrofy spotykające Irlandię w ostatniej dekadzie: upadek autorytetu Kościoła katolickiego, zakwestionowanie wspólnotowości społeczeństwa irlandzkiego, rozpad ekonomii budowanej na niepewnych fundamentach. Na pewnym poziomie film ten, będący drugą pełnometrażową fabułą McDonagha, przygląda się klęsce Kościoła przez postać głównego bohatera, o. Jamesa (Brendan Gleeson), lokując go na tle załamującego się społeczeństwa Irlandii. Natomiast na innym poziomie jest to bardziej uniwersalna, humanistyczna opowieść o religii, wierze i strachu przed śmiercią. Do galerii postaci tu zarysowanych i sytuujących się gdzieś między karykaturą a szyfrem należy lokalny rzeźnik (Chris O'Dowd), sfrustrowana żona romansująca z innym (Orla O'Rourke) i zażywający kokainę lekarz (Aiden Gillen). Odgrywają oni cały wachlarz ról przy akompaniamencie narkotyków, dyskusji o pornografii czy kanibalizmie. Narracja opiera się tu na kompilacji ironicznych scen dotyczących spraw stanowiących dotychczas tabu (przemocy domowej, rasizmu, alkoholizmu), nie układając się w przemyślaną fabułę, mimo sugestii zagadki kryminalnej zawartej w sekwencji otwierającej film. Choć *Calvary* w wyraźny sposób miał być głosem przeciw katolicyzmowi, opowiedziana tu historia okazuje się nie aż tak antykatolicka, prezentując o. Jamesa jako duchownego pełnego empatii

i zrozumienia. Taki rysunek zarówno tej postaci, jak i młodego księdza, którego gra David Wilmot, w połączeniu z czarnym humorem i niezbyt poważnym tonem, znacząco osłabia polityczny wydźwięk filmu.

Mimo łączenia spolaryzowanych postaw, jednoczesnej aprobaty i krytyki, narracja w tym filmie nie proponuje głębszej analizy problemów, choć wiele z nich wydobywa na światło dzienne. McDonagh testuje potencjał narracyjny – zarówno pod względem formy, jak i treści – przez autorefleksyjny dialog z historią kina (np. odwołując się do filmu *W samo południe /High Noon/* Freda Zinnemanna, 1952) oraz wewnętrzną samoświadomość (postacie kierujące uwagę widza na samą formę filmu), co przywodzi na myśl Becketta, Brechta czy Buñuela. Film ten można odczytywać nie jako kontynuację wzoru zarysowanego w powyższych rozważaniach, ale jako swego rodzaju interwencję starającą się wypunktować i naprawić rozmaite błędy. Choć krytyka nie zawsze postrzegала film w taki właśnie sposób, niewątpliwie ujawnił on najważniejsze problemy Irlandii.

### Podsumowanie

Na trasie naszej mozolnej wędrówki od tradycji do nowoczesności, która trwa od 50 lat i której końca wciąż nie widać, co jakiś czas pojawiają się narracje odzwierciedlające swój czas, a przy tym wpisujące się w dość tradycyjną problematykę. Wydaje się, że kino czasów, jakie nastąpiły po epoce „celtyckiego tygrysa”, opiera swą narrację na problemach prawdy i wstydu, w ten sposób starając się poddać refleksji współczesne społeczeństwo irlandzkie. Czyni to w warstwie nie tylko tematycznej, ale i konstrukcyjnej. Jednocześnie trzeba pamiętać, że ten rodzaj filmów to jedynie niewielka część dzisiejszego kina irlandzkiego. W przeważającej mierze nie wpisuje się ono w przedstawiony wzór i choć nadal jego naturą jest eklektyzm, to tendencja do gatunkowości i konwencjonalnej narracji wciąż obowiązuje.

Ten skromny wybór filmów ukazuje pewne podejście do narracji ciężące ku autorefleksji, nadal wyczekiwanej w innych dziedzinach irlandzkiego życia społecznego. Podejmując tematy poruszane w *What Richard Did* czy *Shadow Dancer*, a także przez formę, w jaką zostały ujęte *Martwy punkt* i *Pilgrim Hill*, kino to stara się przepracować niepokoje będące spuścizną przeszłości i powoli, nawet jeśli opornie, stawić czoło prawdzie i wstydom. Przy całej świadomości dyskusyjności pojęcia „prawdy” oraz złożoności jego sensu niniejszy tekst ma być próbą przyjrzenia się, w jaki sposób narracja i jej konstrukcja eksplorują kwestie prawdy emocjonalnej, zwłaszcza w momencie konfrontacji z przeszłością. Zamiast szukać sposobów negocjowania tego, co się zdarzyło, twórcy tych filmów starają się przeanalizować – ze zmiennym powodzeniem – jak historia najnowsza przyczyniła się do destabilizacji społeczeństwa i zmusiła je do przyjrzenia się sobie na nowo. Jeśli epoka „celtyckiego tygrysa” w jakikolwiek sposób przysłużyła się Irlandii, to dając jej impuls, potrzebę szukania prawdy. Być może to właśnie przymus konfrontacji czy też znalezienia prawdy decyduje o kondycji nowoczesności.

DÍOG O'CONNELL  
tłum. KAROLINA KOSIŃSKA

- <sup>1</sup> Zob. *Cinema and Ireland*, red. L. Gibbons, J. Hill, K. Rockett, Croom Helm, London 1987.
- <sup>2</sup> Zob. Z. Asava, *The Black Irish Onscreen: Representing Black and Mixed-Race Irish Identities on Film and TV*, Peter Lang, Berno 2013; D. Ging, *Men and Masculinities in Irish Cinema*, Palgrave Macmillan, London 2013; D. O'Connell, *New Irish Storytellers: Narrative Strategies in Film*, Intellect Press, Bristol – Chicago 2010.
- <sup>3</sup> Zob. *Cinema and Ireland*, dz. cyt.
- <sup>4</sup> Zob. M. McLoone, *Irish Film: The Emergence of a Contemporary Cinema*, British Film Institute, London 2000.
- <sup>5</sup> Zob. L. Pettitt, *Screening Ireland: Film and Television Representation*, Manchester University Press, Manchester 2000.
- <sup>6</sup> Zob. R. Burton, *Irish National Cinema*, Routledge, London 2004.
- <sup>7</sup> D. O'Connell, *Framing Irish Cinema – Narrative and Storytelling: the trajectory of script development policy at the Irish Film Board 1994-2009*, „Journal of Screenwriting” 2011, t. 2, nr 2.
- <sup>8</sup> P. Kirby, M. Cronin, L. Gibbons, *Re-inventing Ireland: Culture, Society and the Global Society*, Pluto Press, London 2002, s. 12.
- <sup>9</sup> D. O'Connell, *New Irish Storytellers*, dz. cyt.
- <sup>10</sup> Tak nazywano konflikt (bardzo krwawy) w Irlandii Północnej między siłami prorepublikańskimi i rojalistycznymi (unionistycznymi), trwający od końca lat 60. aż do końca lat 90. (przyp. tłum.).
- <sup>11</sup> Zob. B. McIlroy, *Genre and Cinema: Ireland and Transnationalism*, Routledge, London – New York 2006.
- <sup>12</sup> Zob. D. O'Connell, *Social Realism Re-imagined: Irish Television Drama and the Celtic Tiger*, „Media Education Journal” 2012, lato, nr 51, s. 8-12.
- <sup>13</sup> Zob. tamże.
- <sup>14</sup> *Disappeared* to ludzie porwani, a potem zabici przez członków organizacji paramilitarnych po obu stronach konfliktu.
- <sup>15</sup> D. Clarke, „Maze” review: more like the „Great Escape” than we had any right to expect, „The Irish Times”, 20.09.2017, <https://www.irishtimes.com/culture/film/maze-review-more-like-the-great-escape-than-we-had-any-right-to-expect-1.3226519> (dostęp: 18.1.2018).
- <sup>16</sup> J. Hill, *Cinema and Northern Ireland: Film, Culture and Politics*, British Film Institute, London 2006; *Cinema and Ireland*, dz. cyt.



*What Richard Did*, reż. Lenny Abrahamson (2012)