

O indywidualizującej i subwersywnej roli radia w wybranych współczesnych irlandzkich utworach lirycznych oraz dramatycznych

Słowem wstępu

Artykuł poświęcony obecności radia w utworach irlandzkich pisarzy oraz wpływom radia na ich twórczość Christina Hunt Mahony podsumowuje stwierdzeniem, że

„Zapamiętany w szczególności z dzieciństwa przekaz radiowy oraz kruchość, a zarazem siła owych wspomnień stanowią to, czym przesiąknięta jest twórczość współczesnych autorów irlandzkich. Wspomnienia związane z radiem często wykorzystywane są we współczesnej twórczości literackiej. Podobnie jak numer PESEL, przywołują na myśl obciążenia związane ze świadomością narodową i stanowią echo rozpoznawalnie irlandzkich fal radiowych”¹.

Nie sposób nie odwołać się w tym miejscu, podobnie jak czyni to autorka powyższych słów, do wykładu Seamusa Heaneya *Crediting Poetry* (*Zawierzyć poezji*), wygłoszonego z okazji otrzymania Nagrody Nobla, w którym poeta poświęca dość dużo uwagi właśnie radiu. Heaney przytacza tam wczesne lata swojego dzieciństwa spędzone z rodziną na wsi w hrabstwie Derry, gdzie jako dziecko wiódł żywot „poniekąd jaskiniowy, odgradzający [go] intelektualnie i uczuciowo od zewnętrznego świata”². Radio jawiło się wówczas Heaneyowi jako element należący do świata dorosłych. Było to urządzenie, którego dźwięk dobiegał do dziecięcej sypialni zza ściany. Twórca postrzega je jako uczłowieczający i ożywczy intelektualnie czynnik, który stymuluje do pełniejszego życia, wykraczającego poza dotychczasową „egzystencj[ę] swojsk[ą], cielesn[ą], nieomal zwierzęc[ą]”³. Podkreśla rosnącą osobistą zażyłość z radiem, której nadaje wymiar fizyczny. Wspomina, że jako dorastający chłopiec przysuwał się coraz bliżej odbiornika, który kuśił go swoimi dźwiękami. Wyraźnie widoczna jest tutaj dziecięca ciekawość świata oraz rola radia, które umożliwia dostęp do nowych przestrzeni, a także do tego, co dla Heaneya najważniejsze, czyli nowych języków i słów. Jak pisze Christina Hunt Mahony:

„Słuchanie radia dla Heaneya i dla pokoleń wychowanych na radiu było zatem przede wszystkim aktem wyobraźni (...) Ich doświadczenia przypominają historię pewnego chłopca. W chwilę po tym, jak po raz pierwszy w życiu obejrzał transmisję telewizyjną, dziesięciolatek, po którym spodziewano się zachwyty nad nowym medium, powiedział, że woli jednak radio, bo w radiu są lepsze obrazy”⁴.

¹ Ch. Hunt Mahony, *Memory and Belonging: Irish Writers, Radio, and the Nation*, „New Hibernia Review” 2001, z. 5 (1), s. 24.

² S. Heaney, *Zawierzyć poezji*, tłum. A. Szostakiewicz [w:] idem, *Zawierzyć poezji*, Kraków 1996, s. 283.

³ Ibidem, s. 283.

⁴ Ch. Hunt Mahony, op. cit., s. 11.

Radio otwiera przed słuchaczem świat. Jest to jednak nie tylko świat zewnętrzny, ale przede wszystkim świat wyobraźni i kreatywności, który samego Heaneya naprowadził na ścieżkę twórczości poetyckiej.

Słowa noblisty, choć głęboko zakorzenione w północnoirlandzkich realiach lat trzydziestych, wydają się posiadać pewien wymiar uniwersalny. Można z powodzeniem uznać, iż doświadczenia, o których mówi, były w dużej mierze wspólne dla wielu mieszkańców Zielonej Wyspy po obu stronach granicy. W związku z powyższym w dalszej części artykułu skupię się na autorach pochodzących zarówno z Irlandii Północnej, jak i Republiki Irlandii. W mojej analizie nawiązań do radia w wybranych utworach Briana Friela, Bernarda Farrelli i Medbh McGuckian zwrócę uwagę na elementy wspólne, które w wielu wypadkach pokrywają się z wyżej omówionymi spostrzeżeniami Heaneya. Radio stanowi w tych utworach czynnik subwersywny wobec dominujących ideologii i kanonów. Jest elementem nie tyle zamykającym Irlandczyków w ich prowincjonalnym, pozornie samowystarczalnym świecie, ile dającym dostęp do alternatywnych wartości społecznych, moralnych oraz estetycznych. Choć doświadczenie radiowe może sugerować pewien istotny wymiar integracji, to tym, co zwraca uwagę w omawianych utworach, jest indywidualny charakter doznań oferowanych przez radio, a także często pozorny charakter więzi przez nie tworzonych. Medium to jawi się w nich nie tyle jako czynnik spajający, ile dystansujący, a czasami wręcz nasilający poczucie alienacji. Moja analiza będzie zatem poświęcona radiu jako elementowi stanowiącemu często zaledwie substytut głębszych więzi społecznych, który posiada znaczny potencjał do subwersji i kształtowania indywidualności.

Radio a dwudziestowieczny mīt sielskiej Irlandii

Radio pojawia się na samym początku słynnej sztuki Briana Friela *Tańce w Ballybeg* (*Dancing at Lughnasa*). W swoim pierwszym monologu narrator Michael opowiada o szczęśliwych chwilach dzieciństwa spędzonych w małej irlandzkiej wiosce latem 1936 roku i tym samym zarysowuje świat swoich retrospekcji na scenie. Wspomnienia domu rodzinnego z tego okresu nierozzerwalnie wiążą się z radiem – „czarodziejską skrzynką”, która w małym chłopcu budziła „zachwyt, a nawet nabożny lęk”⁵. Radio często pobrzmiwa w tle sztuki, a jego echa słychać w piosenkach śpiewanych przez postaci. Choć okazuje się niesprawne – często przegrzewa się i wyłącza, to jest nieodłącznym elementem wyposażenia kuchni, w której skupia się życie całej rodziny. Stanowi zarazem urozmaicenie codzienności. Dla Mundych jest jednak czymś więcej niż tylko zwykłym sprzętem domowym. Odbiornik radiowy traktuje się wręcz jak członka rodziny. Jak wspomina Michael,

„Moja ciotka Maggie – której zawsze trzymały się żarty – zaproponowała, żeby nadać mu jakieś imię. Skoro zawitało do nas w pierwszych dniach sierpnia, chciała je nazwać Lugh, na cześć celtyckiego boga plonów. W dawnych czasach pierwszy sierpnia był La Lughnasa, dniem pogańskiego

⁵ B. Friel, *Tańce w Ballybeg*, tłum. M. Semil, „Dialog” 1993, z. 4, s. 58.

boga Lugha; a następujące potem dni i tygodnie zbiorów stanowiły święto Lughnasa. Ale ciotka Kata, nauczycielka, a przy tym osoba niezwykle zasadnicza, oświadczyła, że to grzech nadawać martwemu przedmiotowi jakiegokolwiek imię, a co dopiero imię pogańskiego boga. Ochrzciliśmy zatem nasze radio imieniem »Marconi«, gdyż taki właśnie napis widniał na aparacie”⁶.

Nadanie nazwy miejscu, jak sugeruje Friel w napisanych dużo wcześniej *Przekładach* (*Translations*)⁷, może być odczytywane jako akt zawłaszczenia określonego obszaru. W kontekście *Tańców w Ballybeg* mamy do czynienia z podobnym zjawiskiem przywłaszczenia, ale tym razem odniesionym do przedmiotu, któremu zostaje przypisana przynależność do irlandzkiego kręgu kulturowego. Poprzez swój czyn siostry Mundy oswajają radio, nowoczesny wynalazek technologiczny, a jednocześnie poddają je swoistej personifikacji, co można odczytywać jako jeden z przykładów „osobliwej tendencji do uosabiania nieobecnych w rodzinie mężczyzn”⁸. W cytowanym fragmencie sztuki dotyczącym chrztu radia uwagę zwracają także imiona wybrane przez siostry, które w dużej mierze odzwierciedlają niejednoznaczną naturę urządzenia, łączącego w sobie elementy pogańskie i bliski związek z postępem cywilizacyjnym. Zasugerowany w ten sposób dwójaki charakter radia wskazuje na wyraźną opozycję wobec oficjalnie kreowanego mitu bukolicznej Irlandii. Oba elementy na swój sposób podważają bowiem sielankowy wizerunek wiejskiego kraju o niezwykle silnym, a wręcz restrykcyjnym katolickim kręgoświecie moralnym.

W sztuce mamy zatem do czynienia z paradoksem wynikającym z podważania roli, jaką miało w swoich założeniach odgrywać radio w młodej republice. Należy w tym miejscu zaznaczyć, iż historia nowego medium jest często przedstawiana w ścisłym powiązaniu z dziejami nowego państwa. Jako wydarzenie o symbolicznym znaczeniu często przytacza się powstanie wielkanocne, podczas którego irlandzcy rebelianci po raz pierwszy w kraju nadali, przy pomocy skradzionego morskiego nadajnika, przekaz radiowy alfabetem Morse’a ze swojej kwatery głównej mieszczącej się w budynku Głównego Urzędu Poczтового⁹. Znaczenie radia dla rozwoju państwa irlandzkiego wykracza jednak znacznie poza wspomniane wydarzenie. Praktycznie rzecz ujmując, związek pomiędzy republiką a radiem zapoczątkowało otwarcie w styczniu 1926 roku pierwszej państwowej rozgłośni radiowej o wiele mówiącej nazwie 2RN¹⁰ (później znanej jako Radio Éireann). Jej zadaniem było wspomaganie rządu w kształtowaniu tożsamości narodowej Irlandczyków poprzez promocję określonych wartości katolickich i patriotycznych. W swoim przemówieniu, wygłoszonym z okazji uroczystego otwarcia rozgłośni, znany irlandzki uczyony i polityk, późniejszy prezydent Irlandii, Douglas Hyde, oświadczył:

⁶ Ibidem, s. 58.

⁷ Sztuka ta w przekładzie Angusa MacQueena i Urszuli Tempskiej ukazała się w czasopiśmie „Dialog” 1985 (5).

⁸ D. Kiberd, „Dancing at Lughnasa”: *Between the First and Third World* [w:] *Ireland on Stage: Beckett and After*, pod red. H. Mikami, M. Okamuro i N. Yagi, Dublin 2007, s. 157.

⁹ Wydarzeniu temu poświęcony jest przykładowo rozdział najnowszej książki Christophera Morasha *A History of the Media in Ireland* (Cambridge 2010).

¹⁰ Nazwa 2RN („to Éireann”) kładzie nacisk na przekaz skierowany do irlandzkiego narodu.

„Narodu nie da się stworzyć aktem parlamentu ani nawet traktatem. Naród powstaje sam z siebie; tworzy się dzięki własnemu językowi, jeżeli taki posiada, poprzez muzykę, pieśni, sport i zwyczaje (...) Tak zatem nie zapominając o tym, co dobrego do zaoferowania nam mają inne kraje, pragniemy podkreślić w szczególności znaczenie spuścizny naszych przodków”¹¹.

Hyde miał na myśli stworzenie narodu rozumianego w duchu myśli Benedicta Andersona jako „wspólnota wyobrażona”. Nazwana tak, ponieważ, jak tłumaczy Anderson, „członkowie nawet najmniej licznego narodu nigdy nie znają większości swoich rodaków, nie spotykają ich, nic nawet o nich nie wiedzą, a mimo to pielęgnują w umyśle obraz wspólnoty”¹². Radio, jako medium docierające do mas, miało zatem skutecznie dostarczać spoiwa, które pozwoli stworzyć i ukształtować nowy irlandzki naród.

Górnolotne ideały prędko jednak zderzyły się z problemami rzeczywistości. Jak wspomina Maurice Gorham, który pracował w 2RN we wczesnych latach istnienia stacji:

„Mieliśmy za zadanie nie tylko komentować każdy aspekt działalności narodowej, ale tworzyć coś, co w rzeczywistości nawet nie istniało. Oczekiwano od nas, że sprawimy, iż Irlandczycy zaczną rozmawiać po irlandzku; że będziemy rozwijać ich zainteresowanie muzyką klasyczną; że wskresimy tradycyjną muzykę irlandzką; że zatrzymamy ludzi na wsi; że będziemy sprzedawać dobra i usługi wszelkiego rodzaju, od kielbasy aż po kiepsko sprzedające się bilety; że zapewnimy pisarzom i muzykom karierę i utrzymanie; że zjednoczymy Irlandczyków w kraju i za granicą; że zniesiemy podział wyspy. Wszystko to miało być dodatkiem do podstawowego obowiązku, jakim było informować, edukować i bawić, w czasie antenowym (z wyłączeniem czasu reklamowego) pięciu i pół godziny dziennie”¹³.

Niemożliwość realizacji tak zarysowanych, utopijnych planów nie przeczy jednak temu, iż radio w nowo powstałej republice pozostawało w symbiotycznym związku z rządem i Kościołem. Promowało wartości oparte na ideach odrębności, samowystarczalności, restrykcyjnej katolickiej obyczajności oraz ekonomicznego i kulturowego izolacjonizmu, które dominowały w państwie irlandzkim do lat sześćdziesiątych, a radykalnie podważono zostały dopiero w okresie Celtyckiego Tygrysa.

W myśl przyjętych założeń programowych radio miało stanowić potężny instrument, służący jednoczeniu kraju po odzyskaniu niepodległości oraz wspomaganie go w dążeniu do realizacji sielskiego ideału katolickiej Irlandii. Duże znaczenie w tym kontekście ma poprawka, którą Friel wprowadził do tekstu sztuki opublikowanego w 1993 roku. W odniesieniu do nadajnika radiowego w Dublinie pisarz dokonał zmiany miejscowości na Athlone. Ta niewielka z pozoru różnica ma niebagatelne znaczenie, stanowiąc nawiązanie do ważnego wydarzenia w historii irlandzkiego radia, czyli otwarcia rozgłośni radiowej dużej mocy w drugiej z wymienionych miejscowości w lutym 1933 roku. Słabszy nadajnik w Dublinie nie mógł zagwarantować odbioru fal radiowych mieszkańcom wszystkich zakątków Irlandii. Otwarcie w Athlone nowej rozgłośni o dużo większym zasięgu miało być, przynajmniej w teorii, momentem przełomowym, stanowiącym początek

¹¹ Cyt. za: M. Gorham, *Forty Years of Irish Broadcasting*, Dublin 1967, s. 24.

¹² B. Anderson, *Wspólnota wyobrażona: Rozważanie o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, tłum. S. Amsterdamski, Kraków 1997, s. 19.

¹³ *Ibidem*, s. 221.

egalitarnego charakteru radia w kraju, a zarazem kluczowym dla tworzenia poczucia narodowej wspólnoty i solidarności.

W swojej sztuce Friel wydaje się jednak podawać w wątpliwość skuteczność kształtowania przez radio „wyobrażonej wspólnoty” narodowej. W rzeczywistości, jak podkreśla Lojek, radio stanowiło bowiem medium, dzięki któremu mieszkańcy dotychczas odizolowanych obszarów wiejskich otrzymali dostęp do dźwięków i poglądów spoza wąsko zarysowanego irlandzkiego obszaru kulturowego¹⁴. Słuchając dźwięków dobiegających z rozgłośni w Athlone, siostry Mundy doświadczają poczucia solidarności oraz przynależności do społeczeństwa, z którego zostały poniekąd wykluczone, co kompensuje im braki wyizolowanego życia codziennego. Nie należy jednak zapominać, że jest to zaledwie substytut, który sprawia, że bohaterki tym bardziej nie zdecydują się złamać norm społecznych i uczestniczyć w lokalnych obchodach święta Lughnasy wbrew zasadom, wedle których na udział w nim są już za stare. Ten rodzaj kompensacji daje siostrom wprawdzie ograniczone poczucie spełnienia, lecz równocześnie paradoksalnie przypomina im o doświadczanym wykluczeniu i alienacji.

Możliwe jednak, iż radio nie służy wcale bohaterkom jako narzędzie, dzięki któremu odzyskają poczucie społecznej przynależności. Za wyjątkiem kilku odniesień do ówczesnej sytuacji politycznej w śpiewanych przez Rose i Maggie humorystycznych piosenkach propagandowych *Jedźmy wraz do Abisynii*¹⁵ i *Oddaj głos na de Valerę*¹⁶, nic nie wskazuje na to, aby siostry Mundy były szczególnie zainteresowane słuchaniem wiadomości czy audycji religijnych. Tym, co najbardziej przyciąga je do radia, jest muzyka, gwarantująca odmianę i oderwanie się od monotonnych rytmów codzienności. Do refleksji zachęca dobór repertuaru muzycznego, który płynie z radia. W 1991 roku Friel oświadczył: „Co ciekawe, tym, co je uwalnia, jest muzyka pochodząca z innej kultury. Nie okiełznały jej jeszcze, nie przyswoiły do swojego życia ani kultury. Jest ona dla nich nadal nieco egzotyczna”¹⁷, a co za tym idzie – wywrotowa. Wskazują na to pozycje repertuaru muzycznego, takie jak *The Isle of Capri* (*Pamiętasz Capri*) Willa Grosza i Jimmy’ego Kennedy’ego czy *Anything Goes* Cole’a Portera, które pobrzmiwają w tle przedstawianych wydarzeń lub są nucone przez postaci. Pewnym zaskoczeniem może być pojawienie się w irlandzkim radiu urywka marszu wojskowego *The British Grenadiers*¹⁸, który można odczytywać jako „wspomnienie kolonializmu”¹⁹ czy też, jak sugeruje Declan Kiberd, jako przykład „kulturowego zagubienia elit, które nie są pewne, czy powinny promować typowo irlandzką muzykę, czy też poddać się wpływom międzynarodowego rynku”²⁰.

¹⁴ H. Lojek, „Dancing at Lughnasa” and the Unfinished Revolution [w:] *The Cambridge Companion to Brian Friel*, pod red. A. Roche’a, Cambridge 2006, s. 182.

¹⁵ B. Friel, op. cit., s. 59–60.

¹⁶ Ibidem, s. 60.

¹⁷ Cyt. za: J. Lahr, „Dancing at Lughnasa”, *Due on Broadway this Month, Brian Friel Celebrates Life’s Pagan Joys* (1991) [w:] *Brian Friel in Conversation*, pod red. P. Delaney, Ann Arbor 2003, s. 215.

¹⁸ B. Friel, op. cit., s. 60.

¹⁹ J. FitzPatrick Dean, *Dancing at Lughnasa*, Cork 2003, s. 39.

²⁰ D. Kiberd, op. cit., s. 161.

Marconi jest zatem w sztuce nie tyle instrumentem propagandowym w rękach rządu, ile przede wszystkim nośnikiem idei wielości i różnorodności.

W sztuce Friela radio, które w zamyśle miało służyć propagowaniu katolickich wartości, jawi się odbiorcy raczej jako czynnik wywrotowy, w którym tkwi duch pogaństwa i karnawałowości. W pewnym momencie w drugim akcie sztuki Kate zwraca się do Gerry'ego w następujący sposób: „Wie Pan, do czego to urządzenie doprowadziło? Ludzie przestali ze sobą rozmawiać po chrześcijańsku”²¹. Należy zaznaczyć, iż przymiotnik chrześcijański należy w kontekście sztuki odczytywać raczej jako odnoszący się do surowych zasad irlandzkiego katolicyzmu, z którymi spośród wszystkich postaci Kate jest najsilniej związana i o których często przypomina domownikom. Choć w irlandzkiej rzeczywistości lat trzydziestych radio miało za zadanie między innymi, o ile nie przede wszystkim, jednoczyć wyzwolony naród we wspólnej chrześcijańskiej modlitwie, w sztuce Friela ten czynnik wydaje się wręcz pominięty. Nie wyklucza to jednak pewnych doznań duchowych, których postaci wszak doświadczają dzięki obecności radia.

Sam odbiornik zostaje określony przez jedną z sióstr Mundy jako „possessed”²², co – podobnie jak fraza „Marconi voodoo”²³ – sugeruje pewien rodzaj opętania²⁴ powiązanego z karnawałowym charakterem letniego święta, które dzięki muzyce i atmosferze współtworzonej przez radio udziela się także samym bohaterkom. Żyjące poniekąd poza nawiasem społeczeństwa, z którego zostały częściowo wykluczone w związku ze złamaniem przez Christine surowych zasad katolickiej moralności, czego dowodem jest posiadanie przez nią „syn[a] naturaln[ego]”²⁵ – dziecka z nieprawego łoża, przedstawione w sztuce kobiety prowadzą życie naznaczone biedą i brakiem emocjonalnego spełnienia. Do eskalacji napięcia w rodzinie przyczynia się także to, iż siostry są pozbawione okazji do dawania upustu swojej frustracji. Ich wewnętrzny głód emocjonalny wyraźnie objawia się częstym słuchaniem radia, co skutkuje tym, iż wbrew zasadom umiarkowania zużywają baterie szybciej niż ktokolwiek inny w miasteczku²⁶. Radio stanowi nie tylko substytut społecznych interakcji, lecz także katalizator głęboko skrywanych emocji prowadzący do ich wybuchu we wspólnym katarsycznym tańcu. W efekcie w oczach Michaela te „dobre, rozsądne kobiety przemieniają się w jakieś rozwrzeszczane, nie znane m[u] osoby”²⁷. Tę niewłaściwość zachowania, zaspakajanie doświadczanego głodu emocjonalnego w sposób gwałtowny i nieumiarkowany, podkreśla zarówno narrator, jak i najstarsza z sióstr Mundy, najbardziej identyfikowana z patriarchalnym porządkiem, który zostaje w sztuce najwyraźniej zachwiany w chwili, gdy słysząc melodię tradycyjnego irlandzkiego reela, bohaterki zrywają się do tańca²⁸.

²¹ B. Friel, op. cit., s. 100.

²² B. Friel, *Dancing at Lughnasa*, London 1990, s. 69.

²³ Ibidem, s. 2.

²⁴ Polska tłumaczka dokonała następującej interpretacji: „Diabeł w niego wstąpił, ot co” (B. Friel, *Tańce w Ballybeg*, op. cit., s. 102). W artykule odnoszę się do oryginału, w którym Friel unika chrześcijańskiej nomenklatury.

²⁵ B. Friel, *Tańce w Ballybeg*, op. cit., s. 63.

²⁶ Ibidem, s. 67.

²⁷ Ibidem, s. 59.

²⁸ Chwilę po zamknięciu muzyki Kate natychmiast przywraca uprzedni ład karcącymi słowami.

Pojawienie się radia w domu sióstr Mundy stanowi zapowiedź nie tylko karnawalowego wybuchu skrywanych emocji, lecz także trwałych zmian, które doprowadzą do rozpadu rodziny. Jak zauważa Michael:

„Wprawdzie miałem zaledwie siedem lat, ale wyczuwałem, że coś jest nie tak, że wszystko zbyt raptownie się zmienia, że nasze wyobrażenia o rzeczywistości już do niej nie przystają, że rzeczy mają się nie tak, jak powinny”²⁹.

Wobec niepewnej przyszłości taniec sióstr Mundy stanowi próbę podtrzymania wspólnoty, której zaczęta grozić nieuchronna dezintegracja. Bezsilność bohaterek wobec czynników zewnętrznych, kładących się cieniem na dalszych losach rodziny, podkreśla również obecność radia, które działa w dużej mierze samowolnie i nad którym postaci nie mają pełnej władzy. Jak zauważa Joan FitzPatrick Dean, to, że muzyka nagle urywa się podczas tańca sióstr, ma znaczenie symboliczne: „Moment, kiedy radio wyłącza się, to chwila, na którą siostry nie mają wpływu; podobnie jak ich przyszłość, wiąże się z niepewnością i niemożnością sprawowania kontroli”³⁰. Radio należy bowiem do zmechanizowanego świata współczesności, która zagraża samowystarczalności i finansowej niezależności rodziny. Podobnych powiązań radia z zagrożeniami, które niesie przyszłość, doszukuje się Helen Lojek, utrzymując, iż „nazwa czy raczej imię radia pochodzące od nazwiska pół-Irlandczyka, jednego z twórców telegrafii bezprzewodowej, kojarzy się z wykorzystaniem tegoż wynalazku do wzywania pomocy, jak w przypadku skonstruowanego w Belfaście *Tytanica*”³¹. Wspólnotowy charakter radia schodzi zatem na drugi plan, podczas gdy na pierwszy wysuwa się zapowiedź rychłego rozpadu rodziny.

Muzyka radiowa w sztuce Friela to przede wszystkim jednak czynnik stymulujący indywidualność, co najwyraźniej zaznacza się w kulminacyjnym punkcie sztuki, kiedy siostry Mundy wykonują szalony taniec do tradycyjnej irlandzkiej melodii. Każda z nich fizycznie interpretuje muzykę na swój własny sposób, dając upust skrywanych emocjom. Utwór płynący z Marconiego jest czynnikiem stymulującym bohaterki do tańca będącego wyrazem gniewu i sprzeciwu wobec obowiązującego stanu rzeczy. Pomiędzy melodią a ekspresją cielesną można zauważyć wyraźne napięcie dobitnie objawiające się w przerysowanych i gwałtownych ruchach sióstr Mundy. Muzyce nie udaje się podporządkować kobiet jej rytmowi, co można odczytywać jako rodzaj buntu przeciwko wyidealizowanej wizji wiejskiej Irlandii i związanemu z nią modelowi kobiecości, które tradycyjna melodia wydaje się reprezentować. Friel podkreśla ten fakt, odnosząc się do męskiej perspektywy patriarchalnej, której wyrazicielem w dużej mierze jest Michael. W oczach narratora taniec sióstr jawi się bowiem jako czynność groteskowa. Wspomina „matkę oraz jej siostry, które nagle chwytaly się za ręce i spontanicznie zaczynały tańczyć, chichotały i pokrzykiwały jak rozdokazywane pensjonarki”³², sugerując tym samym niewłaściwość takiego

²⁹ B. Friel, *Tańce w Ballybeg*, op. cit., s. 59.

³⁰ J. FitzPatrick Dean, op. cit., s. 49.

³¹ H. Lojek, „*Dancing at Lughnasa*” and the Unfinished Revolution [w:] *The Cambridge Companion to Brian Friel*, pod red. A. Roche’a, Cambridge 2006, s. 187.

³² B. Friel, op. cit., s. 59.

zachowania dojrzałych kobiet. Nie należy przy tym jednak zapominać, iż wywołany radiową muzyką taniec jest formą powrotu do młodości, posiadającą podłoże zbliżone do retrospekcji Michaela, który podobnie jak one marzy o beztroskich czasach dzieciństwa, jednak pragnienia te wyraża w sposób werbalny, daleki od tradycyjnie przypisywanej kobietom cielesności.

Radio, które towarzyszy emocjonalnym wybuchom sióstr Mundy, jest blisko powiązane z czynnikiem męskim. Jego obecność w domostwie antycypuje nie tylko święto Lughnasa, lecz także pojawienie się dwóch mężczyzn – Jacka i Gerry’ego, którzy zakłócają ustabilizowane życie sióstr. Jak wspominałam wcześniej, sam Marconi stanowi wręcz substytut mężczyzny i przyjaciela, do którego Maggie zwraca się pod koniec pierwszego aktu sztuki: „Marconi, mój przyjacielu, obudź się, jeszcze nie pora spać!”³³. Radio nie jest jednak czynnikiem powiązanym z patriarchalnym porządkiem, wręcz przeciwnie, jako element dionizyjski wprowadza do sztuki chaos wyrwywający kobiecie postaci z marazmu codzienności. Choć nowe urządzenie wydaje się doskonale wkomponowywać w przyziemną scenę irlandzkiego domostwa, posiada w sobie element magii i niesamowitości. Marconi umiejętnie kieruje drzemiącymi w postaciach emocjami i nastrojami. Niesforne i nieokiełznane urządzenie włącza się i wyłącza w tajemniczy sposób, często w nieoczekiwanych momentach. Podobnie dzieje się z emocjami sióstr Mundy, których już dłużej nie są w stanie tłumić i wyciszać. Jak to ujmuje Terence Brown, „Marconi niczym karnawałowy król przewodzi wybuchom nieokiełznanego świętecznego entuzjazmu i energii”³⁴, wymykającym się coraz bardziej spod kontroli w obliczu rozpadającego się mikroświata rodziny.

Radio w rzeczywistości przedstawionej jest źródłem wielości i indywidualności, czynnikiem subwersyjnym pozwalającym postaciom uniknąć zatracenia się w codziennej rutynie dzięki skupieniu uwagi na swoim wnętrzu – skrywanych uczuciach i potrzebach. Friel kładzie nacisk na to, że choć siostry Mundy słuchają radia wspólnie, każda z nich interpretuje dochodzące z niego dźwięki odmiennie, na swój własny sposób, i w każdej budzi ono inne emocje, które znajdują wyraz w karnawałowym tańcu. Radio w sztuce zostaje zatem przedstawione jako czynnik nie tyle normalizujący oraz integrujący społeczeństwo, ile stymulujący indywidualność. Jest jednocześnie pomostem pomiędzy przeszłością a przyszłością, prowadzącym do nowego porządku – zapowiedzią zmian technologicznych, ekonomicznych i obyczajowych, a zarazem czynnikiem subwersyjnym destabilizującym skostniałe *status quo*.

Inspiracja płynąca z fał

W nawiązania do radia obfituje również wiersz współczesnej poetki północnoirlandzkiej Medbh McGuckian *Chata Marconiego* (*Marconi's Cottage*) z tomiku wydanego w 1991 roku o tym samym tytule. Jak wyjaśnia Jerzy Jarniewicz, nazwa wiersza odnosi się

³³ Ibidem, s. 82.

³⁴ T. Brown, „Have We a Context?": *Transition, Self and Society in the Theatre of Brian Friel* [w:] *The Achievement of Brian Friel*, pod red. A. J. Peacocka, Gerrards Cross 1993, s. 200.

do konkretnego domu znajdującego się na północy kraju w pobliżu Ballycastle, w której pionier radia Guglielmo Marconi wraz ze swoim asystentem „prowadził eksperymenty z łącznością bezprzewodową, próbując przysłać sygnały na pobliską wyspę Rathlin”. Właścicielką chaty przez kilka lat była Medbh McGuckian³⁵.

Wiersz wymyka się jednoznacznej interpretacji ze względu na specyficzny język, którym posługuje się poetka i o którym Jerzy Jarniewicz pisze, że:

„Języka McGuckian trzeba się nauczyć, podobnie jak – *toutes proportions* – języka Joyce’a w *Finnegan’s Wake*. Jej wiersze nierzadko rozkręcają składnię, zacierając granice pomiędzy poszczególnymi frazami i rozluźniając związki między nimi. Gramatyczna wieloznaczność, uniemożliwiająca przyspilenie sensu, który pozostaje czymś nieuchwytnym i ulotnym, negocjowanym i procesowym, znajduje przedłużenie w sugestywnej wieloznaczności obrazów. (...) McGuckian zaprasza nie tyle do wędrówki wzdłuż wersów swoich utworów, ile do podróży w ich głębi, do ukrytych pokładów języka, do ich podświadomości, do wpisanych w jej słowa akcydentalnych znaczeń”³⁶.

Wiersz *Chata Marconiego* stanowi doskonały przykład tak scharakteryzowanej poezji McGuckian; stanowi też kopalnię możliwości interpretacyjnych. Bogata metaforyka utworu odnosi się do historii oraz samej idei przysyłania fal radiowych. Nabierają one fizycznego wymiaru poprzez homonimie słowa fala, która może być wszak także falą morską. Ten związek poetka podkreśla, otwierając swój wiersz następującą strofą:

„Małe i czułe jest jak latarnia morska,
To czyste miejsce bez śladów dzieciństwa,
To jakby morze przemówiło w tobie,
A potem wyschły słowa”³⁷.

Fale są nośnikami dźwięków i głosów, z których powstaje poezja. Jak zauważa Peggy O’Brien, taka forma obrazowania doskonale wpisuje się w ogólną wizję poezji McGuckian, którą charakteryzuje niezwykła płynność znaczeń. Jednocześnie powyższe słowa stanowią ilustrację samego procesu twórczego, podczas którego poetka zapisuje „widoczne słowa, które kaligrafią przypominają mogą wyschnięte, delikatne glony”³⁸.

W kontekście niniejszego artykułu należy postawić pytanie, w jaki sposób wiersz oscylujący wokół tematyki twórczości oraz związków i komunikacji międzyludzkiej wykorzystuje w sposób metaforyczny wyrażenie nawiązania do radia i radiowości. Utwór zbudowany jest wokół opozycji woda/ciało stałe, morze/chata, fale radiowe/odbiorca. Odczytując go przez pryzmat wspomnianych we wstępie słów Heaney’a jako nawiązanie do relacji poeta-źródło twórczego natchnienia, uwagę czytelnika zwraca opis inspiracji jako fal radiowych dobiegających od strony morza, co może stanowić przyczynek do głębszych refleksji nad sposobem postrzegania tego medium przez poetkę. Wena nie nadchodzi od strony lądu, ale z zewnątrz, co sugeruje, że tym, co stymuluje twórczość, są głosy pochodzące spoza Zielonej Wyspy.

³⁵ J. Jarniewicz, *Objaśnienia* [w:] *Sześć poetek irlandzkich*, tłum. J. Jarniewicz, Wrocław 2012, s. 171.

³⁶ Idem, *Irlandki, córki faraona* [w:] ibidem, s. 180.

³⁷ M. McGuckian, *Chata Marconiego* [w:] ibidem, s. 72.

³⁸ P. O’Brien, *Reading Medbh McGuckian: Admiring What We Cannot Understand*, „Colby Review” 1992, z. 28 (4), s. 242.

Choć chata Marconiego kojarzyć się może głównie z nadawaniem sygnałów, w wierszu McGuckian przedstawiona jest przede wszystkim jak odbiornik, do którego przemawiają fale morskie w podobny sposób co fale radiowe. Jak zauważa Shane Alcobia-Murphy, relacja między domem a morzem zostaje jednak ukazana jako dość ambiwalentna – destrukcyjna i stymulująca (jak sugerują słowa „podgryzały” i „pielęgnowały” w wersie „Pielęgnowały i podgryzały cię fale”³⁹40). Ścierają się w tym miejscu różne wartości i głosy. Jednocześnie „wpływ morza na chatę przypomina relację pomiędzy muzą i poetą”⁴¹. Można także zaryzykować stwierdzenie, że chata jest pewnego rodzaju przekątnikiem między poetą a źródłem inspiracji, odbiornikiem, który pozwala autorce usłyszeć głosy z zewnątrz. Właśnie za pośrednictwem chaty czynniki zewnętrzne zostają zinternalizowane, a następnie prowadzą do procesu twórczego. Uwagę zwraca indywidualny charakter takiej relacji, widoczny w częstym użyciu zaimków osobowych „you” oraz „I”, co ponownie przywodzi na myśl swoiste relacje pomiędzy radiem a odbiorcą, których intymny charakter był podkreślany przez wielu krytyków, a także Heaney’a. Jak sugeruje Hugh Chignell, na podłoże tego rodzaju indywidualnej bliskości składa się kilka czynników, przede wszystkim takich, jak to, iż słuchanie radia jest czynnością indywidualną, radio zachęca odbiorcę do budzenia jego wyobraźni, a więc pozwala mu zajrzeć w swoje wnętrze, a prezenterzy radiowi często zwracają się do słuchaczy w sposób bezpośredni, przyjazny i poufaty⁴².

Radiowa metafora wykorzystana w wierszu McGuckian nieprzypadkowo wiąże się z wartościami, które to medium reprezentuje w podobny sposób w *Tańcach w Ballybeg*. Nacisk zostaje położony na odbiór indywidualny, który stymuluje do głębszego spojrzenia we własne wnętrze, nie zaś na przynależność do *communitas*, grupy związanej ze wspólnym doświadczeniem słuchania. Podobnie jak radio u Friela, chata Marconiego u McGuckian jest porównana do bóstwa. Jak pisze poetka: „Może jesteś bogiem pewnego rodzaju / Albo gwiazdą ludzką, która mimo nas trwa”⁴³. Jest ostoją, która nie ma wiele wspólnego z tradycjami związanymi z domem i dzieciństwem, a zatem wartościami konserwatywnymi. Wydaje się natomiast skarbnicą kobiecych doświadczeń nieprzystających do patriarchalnych wzorców dominujących przez długi czas w Irlandii. Choć chata stanowi miejsce tradycyjnie przypisywane kobiecie, McGuckian wyrwa ją ze szponów stereotypu i codziennej przyziemności. W centrum uwagi stawia świat wewnętrzny, w dużej mierze związany z ruchem i zmianą, a zarazem żywiołem wody, z którego wyłania się kobieca twórczość. Według Patrycji Boyle Haberstroth:

„Kobiety McGuckian, a w szczególności jej poetki, podróżują po słowach, zawsze szukając słowa bezkresnego. Rzeki, którymi płyną, znajdują się w ich wnętrzach; ich wloty są wlotami

³⁹ M. McGuckian, op. cit., s. 72.

⁴⁰ Sh. Alcobia-Murphy, „My Cleverly Dead and Vertical Audience”: Medbh McGuckian’s „Difficult” Poetry, „New Hibernia Review” 2012, z. 16 (3), s. 74.

⁴¹ Ibidem.

⁴² H. Chignell, *Key Concepts in Radio Studies*, London 2009, s. 85. W swojej książce Chignell poświęca zagadnieniu intymności krótki rozdział *Intimacy* (s. 85–87).

⁴³ M. McGuckian, op. cit., s. 72.

wyobraźni. Jak łono, które kryje w sobie życie, kobiety te tworzą swój wewnętrzny świat. Poetki w poezji McGuckian są jednocześnie przykotwiczone, podobnie jak sama autorka, do domów i do plaży w Ballycastle⁴⁴.

Ten rodzaj napięcia jest również charakterystyczny dla czynności słuchania radia w zaciszu domowym. Poczucie bezpieczeństwa, wynikające z fizycznego oddzielenia od świata, zostaje w pewien sposób zakłócone poprzez wtargnięcie głosów i dźwięków zewnętrznych w przestrzeń domową. Podobne do fal radiowych i odbiornika morze oraz chata są jednocześnie przedstawione w wierszu jako elementy kobiece, pozostające w ciągłym konflikcie i napięciu oraz stanowiące czynnik twórczy.

Kobieca perspektywa to znak rozpoznawczy poezji McGuckian. Doświadczenie wyrażane jest w jej wierszach w sposób zindywidualizowany, cielesny, a zarazem wywrotowy. Dorobek poetki pod wieloma względami wpisuje się tym samym w ideę *écriture féminine* postulowaną przez Helen Cixous⁴⁵. Jak zauważa Patricia Boyle Haberstroh, styl tej autorki „może w rzeczy samej stanowić wyzwanie dla logocentrycznego sposobu myślenia oraz konwencjonalnych zasad składni i gramatyki”⁴⁶. Uzasadnione wydaje się zatem stwierdzenie, iż McGuckian „wpisuje kobiece doświadczenie w patriarchalny kanon irlandzkiej poezji”⁴⁷. Korzystając z terminologii wprowadzonej przez Julię Kristewę, Elmer Kennedy-Andrews kojarzy twórczość północnoirlandzkiej poetki z porządkiem semiotycznym, który w przeciwieństwie do patriarchalnego porządku symbolicznego, związanego ze strukturą i gramatyką, kładzie nacisk na ton, rytm oraz cielesną i materialną jakość języka⁴⁸. Perspektywa kobieca zaznacza się u McGuckian również w obrazowaniu. Dla przykładu warto przytoczyć początek szóstej strofy omawianego wiersza:

„Kolejne lato, bezkształtne, bezzenne, bez końca,

Narzuca bez umiaru swoją rozwartą pogodę

Moim zimowym wierszom (...)”⁴⁹.

Świat zewnętrzny – morze i pogoda – wydaje się sprzeciwiać patriarchalnemu porządkowi, co sugeruje nagromadzenie negatywnego przedrostka „bez-” (ang. „un-”). Przymiotniki użyte przez poetkę stanowią zaprzeczenie foremności, uporządkowania, małżeństwa i skończoności; przeciwstawiają im rozwartość, a zatem kształtowanie indywidualności poprzez otwarcie się na wielość, która podważa utarte schematy.

Utwory McGuckian są głęboko zakorzenione w indywidualnym doświadczeniu poetki, która sama wyznaje, że jej twórczość ma „prawie całkowicie charakter autobiograficzny”⁵⁰. Zapytana w wywiadzie przez Michaelę Schrage-Frueh o związek chaty

⁴⁴ P. Boyle Haberstroh, *Women Creating Women: Contemporary Irish Women Poets*, New York 1996, s. 147.

⁴⁵ H. Cixous, *The Laugh of the Medusa*, tłum. K. Cohen i P. Cohen, „Signs” 1976, z. 1 (4), s. 875–893.

⁴⁶ P. Boyle Haberstroh, op. cit., s. 125.

⁴⁷ J. Hufstader, *Tongue of Water, Teeth of Stones: Northern Irish Poetry and Social Violence*, Lexington 1999, s. 262.

⁴⁸ E. Kennedy-Andrews, *Writing Home: Poetry and Place in Northern Ireland: 1968–2008*, Cambridge 2008, s. 231.

⁴⁹ M. McGuckian, op. cit., s. 72.

⁵⁰ J. Hufstader, op. cit., s. 262.

z intertekstualnym dialogiem, który prowadzi w tomie *Marconi's Cottage* z pisarkami i artystkami z różnych części świata (takimi, jak siostry Brontë, Marina Cwietajewa, Gwen John, Emily Dickinson, Tatiana Tołstoj, Paula Modersohn-Becker czy Nadieżda Mandelsztam), McGuckian wyjaśnia:

„Myślę, że to dlatego, iż to bardzo stara chata, która stała tam już za życia tych autorek. Dom, w którym mieszkam w Belfaście, został zbudowany w latach osiemdziesiątych dziewiętnastego wieku, lecz ze względu na to, iż był zamieszkiwany przez osoby odmiennego wyznania, należące do innej klasy społecznej, nie pozwala mi on odczuć tego rodzaju więzi z tymi wszystkimi kobietami, które walczyły o niezależność, o własny głos i prawo do definiowania piękna. Tamtejsze światło, powietrze i krajobraz są bardzo nieucywilizowane i prymitywne, a zatem wydają się równie dzikie i nieujarzmione co wyobrażenia tych kobiet. (...) pogoda, przyptywy i odpływy dyktują, a niebo kontroluje emocje, natomiast urodzenie Emer [córkę McGuckian] zaspokoiło moją wielką wewnętrzną potrzebę i pomogło rozwiązać pewne kwestie pomiędzy mną a moją matką, babką i prababkami”⁵¹.

Cały tom opiera się zatem w dużej mierze na dialogu z kobietami z przeszłości⁵² oraz z przekazem matrylinearnym. Tytułowy wiersz z kolei uwypatnia dzięki naturę i obcość/inność kobiecej twórczości. Słowa poetki podkreślają ponadto wielogłosowy charakter przekazu odbieranego przez podmiot liryczny, co w kontekście radiowej metaforyki wykorzystanej w utworze wskazuje na polifoniczność głosów przebijających się i wydostających w eter.

Do radia McGuckian subtelnie nawiązuje również w ostatniej strofie wiersza:

„Chcę cię mieć na to, co dziś nazywamy
Zawsze, chcę jeszcze głębszego przeciwieństwa obrazu,
Twoich zielonych liści i tej części ciebie,
Do której, jako pierwszej, odezwało się morze”⁵³.

Należy zwrócić uwagę, iż w oryginale zielone liście to po prostu „leaves” – słowo oznaczające także strony książki. Chata przypomina zatem zapisaną księgę przeszłości, którą poetka stara się rozszyfrować. Co ciekawe, nie zależy jej jednak na odczytaniu słów. Doświadczenie wzrokowe, związane z uprzedmiotawiającym męskim spojrzeniem, jest dla niej niewystarczające. Domagając się „jeszcze głębszego przeciwieństwa obrazu”, poetka pragnie pełniejszego doświadczenia, które nie będzie narzucało przekazowi widzialnej formy, lecz takiego, które stanie się bodźcem dla wyobraźni do tworzenia nowych form, niepodlegających starym, kanonicznym zasadom. Postulat ten ponownie przybliży nas do idei radiowości. Czy nie o takim doświadczeniu mówił bowiem wspomniany na wstępie dziesięciolatek, który wyraził swoje rozczarowanie telewizją, twierdząc, że „w radio są lepsze obrazy”⁵⁴?

⁵¹ M. McGuckian, *Uncharted Territory* [wywiad z Medbh McGuckian przeprowadzony przez Michaelę Schrage-Frueh], sierpień 2004, http://www.facebook.com/note.php?note_id=270330151924, data dostępu: 20.10.2012 r.

⁵² Co ciekawe, związki Marconiego z Irlandią wynikają również z tego, iż jego matka była z pochodzenia Irlandką. Jego pobyt w chacie można zatem postrzegać także jako pewnego rodzaju powrót do kobiecych korzeni.

⁵³ M. McGuckian, *Marconi's Cottage*, op. cit., s. 73.

⁵⁴ Ch. Hunt Mahony, *Memory and Belonging: Irish Writers, Radio, and the Nation*, „New Hibernia Review” 2001, z. 5 (1), s. 11.

Gdy w eter wdziera się rutyna

Z czasem każda nowość, a w szczególności, gdy jest ona medium służącym dawno przebrzmiałym ideologiom, skazana zostaje na utratę swojego pierwotnie ożywczego charakteru. W kontekście przedstawień irlandzkiego radia w literaturze doskonale ilustruje tę prawdę fragment wiersza Johna Montague *The Siege of Mullingar* (*Oblężenie Mullingar*). Utwór nawiązuje do dwunastej edycji ogólnoirlandzkiego festiwalu muzyki ludowej Fleadh Cheoil, który miał miejsce w Mullingar w 1963 roku. Wiersz przedstawia atmosferę obyczajowego rozluźnienia towarzyszącą wydarzeniu. Po ulicach przechadzają się młode dziewczyny. Pchają się do mężczyzn, ostentacyjnie dzierżąc w dłoniach butelki z alkoholowymi trunkami i śpiewając piosenkę:

„Purytańska Irlandia w końcu nam kona
Umarł mój O’Connor i O’Faolain”⁵⁵.

Nad ranem, po wspólnie spędzonej upojonej nocy, kochankowie bezwstydnie wylegują się na brzegach kanału i przysłuchują agonii papieża Jana XXIII, o której informuje przekaz dobiegający z przenośnego radia marki Sony. Takie zachowanie nie wydaje się jednak dziwne ani bluźniercze. Wręcz przeciwnie, przedstawiane wydarzenia stanowią zapowiedź odrodzenia się Irlandii o nowym, bardziej liberalnym obliczu. Ani tradycyjna muzyka, ani religijny przekaz radiowy nie są w stanie utrzymać w ryzach nabrzmiałej irlandzkiej potrzeby karnawału poprzez narzucenie ciasnych schematów i norm społecznych. Słuchanie radia jest bardziej nawykiem niż potrzebą ducha, a dobywające się z odbiornika dźwięki zaledwie nic nieznaczącym szumem. Wraz z upływem czasu kontekst kulturowy i wartości społeczne ulegają radykalnym zmianom, co prowadzi do groteskowego zderzenia dawnego *sacrum* z obecnym karnawałowym i cielesnym *profanum*. Dobiegające z przenośnego radia odgłosy papieskiej agonii nabierają wymiaru symbolicznego. Wydają się antycypować nadejście nowego porządku. Zwracają także uwagę na wsteczny charakter Radia *Éireann*, wskazując na konieczność nadążania za zachodzącymi zmianami, a zatem znalezienia alternatywy dla konserwatywnego przekazu. Wszak lata sześćdziesiąte to czas, kiedy w Irlandii zaczęły działać pirackie stacje radiowe.

O potrzebie nowego oblicza radia, które stanowiłoby czynnik ożywczy, a zarazem subwersywny wobec tego, co zastałe i skostniałe, mówi osadzona w latach osiemdziesiątych sztuka Bernarda Farrella *Then Moses Met Marconi* (*I wtedy Mojżesz spotkał Marconiego*), napisana we współpracy z TEAM Educational Theatre Company i skierowana przede wszystkim do młodzieży licealnej. Dramat przedstawia społeczeństwo epoki przedinternetowej. Zamiast obecnie trudnego do opanowania zalewu informacji, znajdujemy w sztuce ubogi medialnie krajobraz małego irlandzkiego miasteczka z lat osiemdziesiątych, zdominowany przez ogólnoirlandzkie Radio *Éireann* i niewielką, lokalną, piracką rozgłośnię radiową. Porównując utwór Farrella z *Tańcami w Ballybeg*, wyraźnie

⁵⁵ J. Montague, *Selected Poems*. Toronto 1991, s. 62.

W oryginale:

„Puritan Ireland’s dead and gone,
A myth of O’Connor and O’Faolain”.

Powyższe wersy stanowią parodię fragmentu wiersza Williama Butlera Yeatsa *September* 1913 (Wrzesień 1913).

widzimy, iż radio, niegdyś magiczne, a zarazem nieco wywrotowe, stało się mało znaczącym elementem codziennej rutyny. Nie jest już symbolem inności czy wolności. Służy zaspokojeniu gustów mas, oferując im lekkie i przyjemne rozrywki, unikając jednocześnie kontrowersji. Nie oznacza to jednak całkowitego zatracenia przez radio subwersywnego potencjału, które medium to może odnaleźć w nowym, bardziej współczesnym kontekście kulturowym, służąc jako wentyl bezpieczeństwa dla problemów społeczeństwa oraz jako arena do dyskusji na ich temat. Radio w swojej roli ma za zadanie nie tyle prowadzić do homogenizacji społeczeństwa, ile podważać autorytety i dążyć do obiektywizmu poprzez zestawianie różnych punktów widzenia. Jako tak rozumiane medium polifoniczne powinno umożliwiać słuchaczowi wykształcenie indywidualnych opinii i odnalezienie własnej drogi.

Rytm zagranicznej muzyki, które Friel postrzega jako kulturowo ożywcze i uwalniające z ciasnych ram wąsko pojmowanej irlandzkości, w Farrellowskim *Then Moses Met Marconi* uległy całkowitemu przyswojeniu i teraz stanowią część medialnej papki, która pogrąża społeczeństwo w letargu. Popularna muzyka prezentowana w radio jest zatem przedstawiona jako niskokaloryczna pod względem intelektualnym pożywka dla mas. Warto przytoczyć w tym miejscu słowa Theodora W. Adorno, który w 1945 roku krytykował muzykę radiową: „Pod obecnymi auspicjami muzyka radiowa zapobiega krytyce rzeczywistości społecznej przez słuchaczy; jednym słowem, usypia świadomość społeczną”⁵⁶. Podobny komentarz na temat rozwijających się w Irlandii komercyjnych stacji radiowych zamieszcza w swojej sztuce Farrell.

W sztuce świat radia jest nie tylko jednowymiarowy i nieskomplikowany, lecz także sztuczny oraz nieprawdziwy. Justin Day, prezenter prowadzący część audycji za dnia, to zaniedbany fizycznie i nieprzystosowany społecznie odwykowiec, który udziela trywialnych porad w kwestii atrakcyjnego wyglądu jako Mr Elegant, Dedicated Follower of Fashion (Pan Elegancik, Oddany Wyznawca Mody). Ponadto jego zadanie polega na informowaniu słuchaczy o świętach z kalendarza kościelnego oraz podawaniu aktualnej godziny. Dzięki temu radio służy postaciom do synchronizacji zegarków – reguluje i organizuje ich życie, tworzy nawyki czasowe.

Ten stan rzeczy ulega pewnym zmianom, gdy do małej irlandzkiej miejscowości, w której toczy się akcja sztuki, przyjeżdża Nuala Moore. Tuż po ukończeniu dziennikarskich studiów w Dublinie dziewczyna powraca do domu rodzinnego, aby zająć się owdowiałą matką i znajduje pracę w lokalnej rozgłośni. Do obowiązków Nuali należy opracowywanie i przedstawianie lokalnego serwisu informacyjnego oraz prowadzenie autorskiej audycji, którą postanawia poświęcić dyskusjom na różnorodne tematy społeczne. Działalność Farrellowskiej bohaterki, która w przeciwieństwie do pozostałych pracowników występuje w radio nie pod pseudonimem, ale pod własnym nazwiskiem, sprawia, że przewrotna nazwa rozgłośni Radio Active nabiera pełniejszego znaczenia. W lokalnym serwisie informacyjnym Nuala przestawia sprawy, które dotychczas ukrywane

⁵⁶ T.W. Adorno, *A Social Critique of Radio Music* (1945), [w:] *Mass Communication and American Social Thought: Key Texts 1919–1968*, pod red. J. D. Petersa i P. Simonsa, Oxford 2004, s. 212.

były przed opinią publiczną, takie jak popełnione w okolicy gwałt, a poruszane przez nią w autorskiej audycji zagadnienia, choć niewątpliwie budzą dużo kontrowersji wśród lokalnej społeczności, przyciągają nie tylko zachęconych do dyskusji słuchaczy, lecz także sponsorów. Osiągnięta w ten sposób większa „widoczność” lokalnego radia ma jednak negatywne skutki. Poruszanie spornych kwestii dotyczących antykoncepcji czy też spraw mieszkaniowych może bowiem stanowić zarzewie potencjalnych konfliktów z władzami miasta oraz Kościołem.

Na skutek działalności Nuali Radio Active zaczyna odgrywać nową rolę w lokalnej społeczności. Początkowo dźwięki wydobywające się za dnia z odbiorników stanowią medialny szum, służący jedynie jako tło codziennych czynności wykonywanych przez odbiorców. Taki nieskomplikowany przekaz radiowy usypia czujność i daje słuchaczom jedynie pozory bezpieczeństwa. Farrell przeciwstawia ten stan rzeczy możliwości kreatywnego rozwoju medium w kierunku, który wiele lat wcześniej wyznaczył Bertolt Brecht. W eseju napisanym w 1932 roku niemiecki dramaturg twierdzi, że w momencie wynalezienia radia społeczeństwo nie znajdowało się jeszcze na odpowiednim poziomie rozwoju, aby urządzenie to wykorzystać we właściwy sposób. W związku z tym radio służyło początkowo jako substytut różnych rozrywek kulturalnych. Rozważając możliwość pełniejszego wykorzystania nowego medium, Brecht postuluje zmianę jego funkcji. Z narzędzia dystrybucji powinno stać się narzędziem dwustronnej komunikacji. Chodzi o to, aby radio działało zarówno jako odbiornik, jak i nadajnik, a zatem pozwalało odbiorcy zarazem mówić i słuchać, aby tworzyło relacje ze słuchaczem, zamiast go izolować⁵⁷. Dokładnie w ten sposób zmienia się rola radia w sztuce.

Już w 1935 roku Hadley Cantril i Gordon Williard pisali:

„Kiedy milion lub więcej osób słucha tych samych kwestii, tych samych argumentów i apeli, tej samej muzyki i tego samego humoru, kiedy w ten sam sposób skupia się ich uwagę na tym samym bodźcu, jest wówczas psychologicznie nieuniknione, iż ludzie ci rozwiną do pewnego stopnia wspólne zainteresowania, upodobania i postawy. Jednym słowem, radio z natury zachęca ludzi do myślenia i odczuwania w podobny sposób”⁵⁸.

Mamy zatem do czynienia z paradoksem, w którym „Radio wprowadza większą różnorodność do życia ludzkiego, a jednocześnie posiada tendencję do standaryzacji i stereotypizowania życia umysłowego”⁵⁹. Ścieranie się tych dwóch tendencji, które obrazowo zasygnalizowała w swoim wierszu McGuckian, jest obecne także w sztuce Ferrella. Chcąc, aby lokalne pirackie radio stało się prawdziwą alternatywą dla rozgłośni krajowej, należy wykorzystać środki, które nie będą służyć zaledwie ujednolicaniu społeczeństwa i tworzeniu często utłudnego, nieprzystającego do rzeczywistości poczucia wspólnoty. Radio nie ma odgórnie narzucać pewnej wizji świata, ale budzić reakcje i prowokować do zmian. Jego rolą jest aktywizacja społeczeństwa do świadomego udziału w życiu

⁵⁷ B. Brecht, *The Radio as an Apparatus of Communication* [w:] *Brecht on Theatre*, tłum. i red. J. Willett, Frankfurt am Main 1964, s. 51–52.

⁵⁸ H. Cantril, G. Williard, *The Psychology of Radio* (1935), Salem, New Hampshire 1986, s. 20.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 22.

społecznym. Farrellowska bohaterka Nuala proponuje zatem wyjście z „Winylowych Krypt” pełnych starych, przebrzmiałych utworów ku rzeczywistości i jej problemom, jak również czynne zaangażowanie słuchaczy na zasadzie dwustronnej komunikacji, o której pisał Brecht.

Skutkiem tego rodzaju (r)ewolucji jest zatrącenie pozornego poczucia bezpieczeństwa, budowanego dotychczas przez lekki i przyjemny przekaz radiowy. Doskonałym uosobieniem tego aspektu zmian staje się zagadkowy Wolfman Moses (Wilkołak Mojżesz) – prezenter radiowy, który nadaje swoje audycje w nocy i którego nikt z pracowników radia nigdy nie miał okazji poznać. Tajemniczość postaci współgra z atmosferą grozy, którą stara się on stworzyć w swoim czasie antenowym. Choć Wolfman Moses wydawać się może kreacją na wskroś groteskową, to jednak wśród postaci sztuki budzi on ciekawość czasem połączoną z elementem strachu. Mimo iż prawdziwym prorokiem w sztuce, a zarazem swoistym przywódcą ukierunkowującym zmiany zachodzące w radiu i lokalnej społeczności jest Nuala, Wolfman Moses wydaje się jej cieniem, a zarazem popelnikiem. Korzystając z radiowej metafory, można powiedzieć, że obie postaci nadają, a właściwie – nawijając do słów tajemniczego prezentera – „ujadają” na tych samych falach, przez co podważają utarte schematy społeczne. W gruncie rzeczy Nuala to osoba, która wydobywa na światło dzienne marginalizowane sprawy należące do ukrytego świata ciemności, z którym związany jest Wolfman Moses.

Ostatecznie konformistyczna postawa właściciela radiostacji nastawionego przede wszystkim na bezpieczny zysk prowadzi do zwolnienia się bohaterki z pracy i jej powrotu do Dublinu. Nie oznacza to jednak zaprzepaszczenia wysiłków dziewczyny. Machina zmian została skutecznie wprawiona w ruch, gdyż o problemach, które zostały raz naświetlone, nie da się po prostu zapomnieć. Wraz z odejściem Nuali również Moses opuszcza swój lud. Żegnając się ze słuchaczami, ogłasza:

„A zatem, drodzy wilkowie i wilczyce – podobało wam się dzisiaj? Oczywiście, że tak! Cóż, Wolfman Moses musi was teraz na chwilę opuścić, tak więc (łagodnie) ... wyłączyć światło i postarajcie się nie bać za bardzo, gdy tak będziecie ... kulici ... się ... razem ... w ciemnych ... ciemnych ... ciemnościach (...) (długie ujadanie) Kolorowych snów. (śmiej towarzyszący piosence Meatloafa „You Took the Words Out of My Mouth”, która rozbrzmiewa do samego końca)”⁶⁰.

W swoim ironicznym pożegnaniu Wolfman Moses wyśmiewa pozorne poczucie bezpieczeństwa, które zostało zachwiane w słuchaczach dzięki audycjom Nuali. Jego słowa można odczytywać jako zapowiedź tego, że raz uświadomione słuchaczom problemy nie odejdą, ale będą teraz tym bardziej nękać lokalną społeczność, domagając się uwagi, dyskusji i zmian.

Słowem podsumowania

We wszystkich omówionych utworach mamy do czynienia ze ścieraniem się dawnych, a zarazem często skostniałych zasad oraz tradycji z czynnikami twórczymi i ożywczymi.

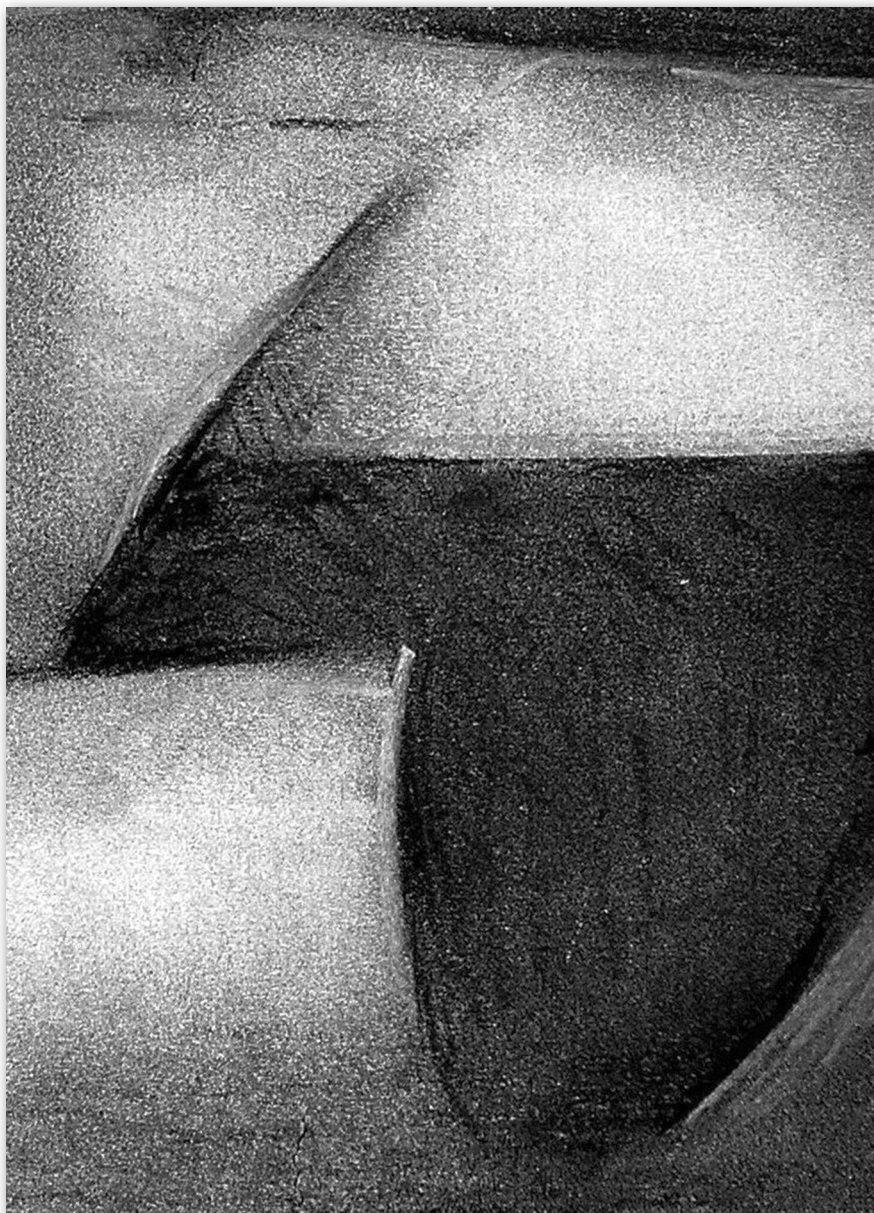
⁶⁰ B. Farrell, *Then Moses Met Marconi* [w:] *Three Team Plays*, pod red. M. Drury'ego, Dublin 1988, s. 149.

Miejszem, w którym dochodzi do tego rodzaju konfliktu, jest radio. Wydaje się, że moc tego medium wynika nie tyle z jego indywidualizujących i subwersywnych możliwości, ile właśnie ze sporów pomiędzy różnymi wartościami religijnymi, duchowymi, twórczymi, kulturowymi czy społecznymi, dla których stanowi arenę. Zarówno u Friela, jak i u McGuckian oraz Farrella mamy do czynienia z pochwałą radia i jego potencjału, który może być realizowany na różne sposoby i na różnych płaszczyznach. Siła radia leży w jego otwartości na świat zewnętrzny, na różne idee, głosy, co pozwala stworzyć obszerną przestrzeń do polemiki. Jak pokazuje sztuka Farrella, w chwili zatracenia tej polifonicznej własności radio może przemienić się w narzędzie standaryzacji, a nawet społecznej manipulacji. Tej tendencji w utworach Friela, McGuckian i Farrella przeciwstawiony zostaje wymiar twórczy radia, spełniony tylko wtedy, gdy medium zachowuje swoją otwartość i krytyczny stosunek do rzeczywistości, a przez to potrafi przemawiać do odbiorcy, dając mu nowe spojrzenie na świat oraz budząc w nim pierwiastek twórczy.

Summary

The Individualising and Subversive Role of the Radio in Selected Contemporary Irish Poems and Plays

The article investigates the depictions of and allusions to the radio in selected works of contemporary Irish playwrights and poets. In particular, I focus on Brian Friel's *Dancing at Lughnasa*, Medbh McGuckian's *Marconi's Cottage* and Bernard Farrell's *Then Moses Met Marconi*. Examined through the prism of Seamus Heaney's commentary on the role of the medium in Ireland made in his Nobel Prize lecture, these works present the radio as an intellectually stimulating agent. It serves as an element subversive towards the dominant ideologies and beliefs, which liberates the Irish from their provincial restrictive reality and offers them access to alternative social, moral and aesthetic values. I argue that, opposing the national policies, the radio in the discussed poems and dramas serves not so much as a unifier but as an individualising factor, inspiring creativity and change.



Rita Lazaro, *Przestrzeń*