

*Nicholas Grene*¹

Klarowność wypowiedzi dramatycznej, czyli irlandzki dramat końca wieku dwudziestego

Rozpocznijmy od takiego cytatu ze sztuki Toma Murphy'ego *A Whistle in the Dark* (1961)². Akcja utworu dzieje się w Coventry w domu Betty i Michaela Carney. Mieszkają w nim trzej bracia Michaela, których w pierwszej scenie zastajemy w trakcie ubierania się i przygotowań do wizyty ich ojca przyjeżdżającego z Irlandii:

HARRY: (*zajęty szukaniem skarpetki*) Skarpetka, skarpetka, skarpetka, skarpetka, skarpetka? No? Gdzie ona się podziała? Skarpeteczko, skarpetunio chodź tu do mnie.

HUGO: (*śpiewa*) „Hej ho, hej ho, do pracy by się szło”.

HARRY: No, no, no, moja skarpeteczko.

BETTY: Iggy, może sprawdzisz, czy to rozkładane łóżko nie będzie dla ciebie za małe?

HARRY: (*nie patrząc na nią, szturcha ją palcem w brzuch*) Ciołki!
(*dalej szuka skarpetki*) Moja skarpetunio.

BETTY: Iggy?

IGGY: G-g-gotowi?

HARRY: (*zdesperowany*) Skarpeteczko!

HUGO: A nie zgubiłeś jej na schodach?

Iggy rzuca się w kierunku schodów. Rozlega się dzwonek do drzwi. Betty idzie otworzyć. Hugo wyprzedza ją i wpuszcza Musha. Hugo i Mush witają się w korytarzu, śpiewają „Hej ho, hej ho, do pracy by się szło”.

¹ Prof., e-mail: NGRENE@tcd.ie, Trinity College Dublin, School of English, College Green, Dublin 2.

² W niepublikowanym przekładzie autorstwa Joanny Crowley tytuł tej sztuki brzmi *Ślepy strzał* [przyp. M.L.].

HARRY (w tym samym czasie udaje mu się znaleźć zgubioną skarpetkę, która była w jego bucie) Aaa. Tu się schowałaś. (głośno upuszcza buty na podłogę)³

Scena ta stwarza wrażenie chaosu panującego w pomieszczeniu, czyli „jednoczesnego hałasu, nerwowej bieganiny i nieskoordynowanych przygotowań” – o czym informują nas didaskalia Murpghy’ego. Mamy tu również do czynienia z językiem celowo poddanym rozregulowaniu w stopniu, jakiego nie znano do tej pory w teatrze irlandzkim. Każda postać zajęta jest swoimi czynnościami i nie odpowiada na kierowane do niej słowa. Ostatecznie zatem nie można w tym przypadku mówić o tradycyjnym dialogu. Harry, polując na swoją skarpetkę, wypowiada do samego siebie długie zdanie przypominające gdakanie kury. Tworzy przy okazji irlandzko brzmiące zdrobnienie, „skarpetunia” (*sockeen*) na określenie zagubionej części garderoby. Hugo nuci pod nosem refren przedszkolnej piosenki („Hej ho, hej ho, do pracy by się szło”). Natomiast Iggy, jedyny z braci gotowy do wyjścia, jest tak podniecony oczekiwaniem na to, co ma się wydarzyć, że natychmiast odzywa się w nim wrodzona wada wymowy. W efekcie nikt nie odpowiada na to, co się do niego mówi. Kiedy zdesperowana Betty próbuje dopytać się wyrośniętego Iggy, czy połowe łóżko nie będzie dla niego za małe, odpowiedź pada z ust Harry’ego, który „nie patrząc na nią, szturcha ją palcem w brzuch” i wykrzykuje „Ciołki”. Oto właśnie scena, która ma w zasadniczej mierze funkcję fatyczną, ponieważ nie zachodzi w niej w praktyce żadna komunikacja.

The Whistle in the Dark, pierwsza duża sztuka Murphy’ego, została odrzucona przez teatr Abbey, ponieważ jego dyrektor Ernest Blythe nie mógł uwierzyć, iż tacy Irlandczycy, jakich przedstawił Murphy, faktycznie istnieją. Dodajmy, iż reakcja ta nie powinna być zaskoczeniem. Sztuka powstała bowiem z potrzeby buntu przeciw konwencji sztuk wystawianych w teatrze Abbey, a szczególnie przeciw estetyce, którą w teatrze irlandzkim zapoczątkował John Millington Synge. W znanym i często cytowanym wstępie do jednego ze swoich dramatów Synge wychwala irlandzką „wyobraźnię ludową, bujną, płomienną i czułą”. „W dobrej sztuce” – brzmiała ta znana sugestia Synge’a – „każda kwestia powinna smakować jak orzech albo jabłko, a takich kwestii nie potrafi pisać człowiek obracający się wśród ludzi, z których ust nie ulatują słowa pełne poezji”⁴. Kiedy inni ukazywali sceniczny obraz typowego Irlandczyka jako gaduły i śmiesznego łgarza, Synge przydawał tej celtyckiej potoczności walor liryczny i przedstawiał ją w formie wyszukanej, choć ludowej wyobraźni poetyckiej. Podobnie było

³ Fragment ten podaję we własnym tłumaczeniu, gdyż przekład Joanny Crowley dokonany został na podstawie innej wersji dramatu, w której pominięto tę scenę [przyp. M.L.].

⁴ Kwestia ta pochodzi ze wstępu do najsłynniejszej sztuki Synge’a *The Playboy of the Western World* (*Playboy zachodniego świata*, 1907). Zob. J.M. Synge, *Playboy zachodniego świata*, [w:] *O dramacie. Od Hugo do Witkiewicza. Poetyki, manifesty, komentarze*, red. E. Udalska, Fundacja Astronomii Polskiej, Warszawa 1993, s. 177.

z innym irlandzkim dramatopisarzem Seanem O'Caseyem, który również wypracował język dramatyczny przesycony sensami i znaczeniami, chociaż w jego przypadku zwykła mowa prostych postaci skłaniała się bardziej ku komedii. W bardzo bogatym języku w jego *The Plough and the Stars* znajdujemy długie zdania wypełnione epitetami i związane aliteracją.

Klarowność poetyckiej wypowiedzi, czyli swobodny potok wyrazistej i rozpoznawalnej mowy, stanowiła cechę wyróżniającą cały dramat irlandzki od czasów Synge'a i O'Caseya. Tego od dramatu irlandzkiego oczekują widzowie w kraju i za granicą. I trzeba przyznać, że nigdy nie byli zawiedzeni. Wystarczy wspomnieć wspaniałe kaskady słów wyśpiewywane przez postaci w sztukach Briana Friela, chociażby wspomnienia z dzieciństwa zawarte w monologach Gara w *Philadelphia, Here I Come* albo melancholijne powroty do przeszłości w opowieściach Michaela *Tańcach w Ballybeag*. Wystarczy odwołać się do niesłychanie poetyckiej prozy w monologu pochwalnym na cześć Królowej Wiktorii wygłoszonym przez Thomasa Dunne'a w *Zarządcy chrześcijaństwa* Sebastiana Barry'ego⁵. Podobnie dzieje się w przypadku dramatów Franka McGuinnessa i Mariny Carr, którzy wypracowali własną, pełną napięcia stylistykę wypowiedzi dramatycznej, którą widać doskonale zarówno w obrazoburczej inwokacji do Boga we *Wspomnijcie synów Ulsteru*, czy w stylizowanych na ludowe opowieściach *Kobiety z Bagien* w *By the Bog of Cats*. Na tle tej szkoły pisania, wykorzystującej poetycką klarowność języka dramaty Toma Murphy'ego wydają się należeć do innej tradycji pisarskiej. Naturalnie i on korzysta z potencjału języka anglo-irlandzkiego, by stworzyć swój specyficznie nacechowany język dramatyczny wykorzystywany szczególnie w długiej i niezwyklej opowieści przedstawionej w *Bailegangarie*. Jednakże jego cechą rozpoznawczą pozostaje właśnie zwyczaj budowania postaci charakteryzujących się problemami z wyrażaniem swoich myśli. Są to postaci za wszelką cenę próbujące opisać swoje obsesje i opowiedzieć o własnej rozpaczycy za pośrednictwem skrawków języka, śpiewu, a także wytworzonego na własny użytek idiomu językowego.

Jednakże w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku pojawiło się całkiem nowe pokolenie dramatopisarzy, którzy odwoływali się właśnie do tradycji pisania w stylu Murphy'ego. Próbowali oni nie schlebiać oczekiwaniom tych widzów, którzy wymagają od irlandzkiego dramatu klarownych i jasnych wypowiedzi. Wszyscy ci twórcy pojawili się w ciągu jednej dekady. Najstarszym z nich jest Billy Roche, a jego trylogię z Wexford wystawiano w teatrze Bush w Londynie między 1988 a 1991 rokiem. Następnie dochodzimy do okresu niezwykle intensywnego w dziejach dramatu irlandzkiego: luty 1996, teatr Druid w Galway wystawia *Królową piękności z Leenane* Martina McDonagha, w tym samym roku,

⁵ Zob. S. Barry, *Zarządca chrześcijaństwa*, [w:] *Polityka, historia, tożsamość. Antologia współczesnego dramatu irlandzkiego*, red. M. Lachman, Panga Pank, Kraków 2009, s. 328.

teatr Corcadorca z Cork prezentuje *Disco Pigs* Endy Walsha, w 1997 Royal Court wystawia *Tamę* Conora McPhersona, a w 1999 roku w teatrze Bush można oglądać *Howie i Rookie Lee* Marka O'Rowe'a. Co zaskakujące, ani jedna z tych sztuk nie miała swojej premiery w Dublinie. Moim celem jest opisanie różnorodnych modeli oporu przeciw tradycyjnym konwencjom klarowności wypowiedzi w dramacie irlandzkim. Opór ten widoczny jest w twórczości i myśleniu o dramacie wymienionych tu pisarzy i w sposób bardzo konkretny kształtuje teatralną formę ich utworów. W przypadku Martina McDonagha mamy do czynienia z czymś, co roboczo nazwałem „obrzydzeniem” języka Synge'a, czyli zaplanowaną deformacją struktur języka hiberno-angielskiego, tak że w rezultacie zanika poetyckość stylu Synge'a. Jeśli zaś chodzi o dialog w dramatach Billy'ego Roche'a, to chciałbym postawić tezę, iż utrzymany jest on w konwencji małego realizmu i stanowi inspirację dla pisarstwa Conora McPhersona, który obficie wykorzystuje wszelkie formy wahania obecne i wyrażane poprzez język, a także oklepane frazy i wulgaryzmy obecne w mowie potocznej. Na końcu zajmę się analizą idiolektów Endy Walsha i Marka O'Rowe'a, a zatem formami specyficznymi wystylizowanej mowy, które pisarze ci stworzyli na potrzeby swoich sztuk. W przypadku twórczości pięciu omawianych tu pisarzy najwięcej uwagi poświęcam konkretnym sztukom napisanym u schyłku ubiegłego wieku.

„Obrzydzenie”, czyli *Królowa piękności z Leenane* Martina McDonagha

Jak wiadomo, Martin McDonagh zbulwersował opinię publiczną, z dumą utrzymując, że nie znał klasycznej sztuki Synge'a *Playboy zachodniego świata* (1907) przed napisaniem *Królowej piękności z Leenane*. Prawdy nie da się oczywiście ustalić, lecz nie trudno zauważyć, iż między dwoma utworami istnieje wiele intertekstualnych nawiązań. W *Playboyu* opowiedziana zostaje historia życia ludzi zamieszkujących daleką krainę na zachodzie Irlandii. Ludzie ci, społecznie i psychologicznie zubożali ze względu na warunki, w jakich żyją, przeżywają fascynację młodym przybyszem, który informuje ich, że własnymi rękami zabił ojca. *Królowa piękności z Leenane* ukazuje współczesny odpowiednik takiej właśnie wspólnoty, w której zamiast ojcobójstwa dochodzi do zabójstwa matki. Dramat Synge'a wywołał skandal niepochlebny przedstawieniem mieszkańców Mayo, którzy bezkrytycznie podziwiają ojcobójcę. Ale u Synge'a przynajmniej mężczyźni zamieszkujący wioskę ostatecznie postanawiają powstrzymać krewkiego młodzieńca, kiedy ten próbuje dokonać takiej samej zbrodni na ich własnym podwórku. Natomiast u McDonagha przedstawione przez córkę wątpliwej jakości usprawiedliwienie, tłumaczące śmierć jej starej matki, jak się zdaje, nie wzbudza niczyich podejrzeń. Tego rodzaju brutalność, szczególnie jeśli wziąć jeszcze pod uwagę dwie pozostałe równie drastyczne części trylogii McDonagha, to dla małego Leenane dzień powszedni. Dla Synge'a opowieść o uwielbieniu dla ojcobójcy była formą polemiki z potrzebą buntu przeciw władzy kolonizatora,

obecną wtedy powszechnie w wychodzącej spod kolonialnego jarzma Irlandii, natomiast *Królowa piękności* wydaje się raczej próbą ukarania i wzięcia odwetu na samej Irlandii. To coś na kształt obrazu starej maciory, która u Joyce'a dusi się, jeśli nie może zryć własnego podwórka.

Od samego początku widać, że język tych dwóch sztuk różni się zasadniczo. Stworzona przez Synge'a Pageen wcale nie zwraca uwagi na Shawna Keogha, kiedy ten odwiedza ją w pokoju podczas porządkowania posagu. Swoją wizytę mężczyzna tłumaczy dość zawile: „Przystanąłem na moment przed twoimi drzwiami i zastanawiałem się, czy mam iść dalej, czy też może zebrać się na odwagę i wejść. Wejść, żeby cię zobaczyć Pageen. I kiedy tak stałem, to w ciszy słysząc było miarowy oddech krów. A ja po prostu nie mogłem iść dalej”⁶. Shawn nie jest poetą, ale język Synge'a pozwala oddać całą samotność i pustkę okolicy, w której znajduje się chata Pageen. Spójrzmy teraz na pierwsze linijki *Królowej piękności z Leenane*:

MAG: Pada?

MAUREEN: Pada.

MAG: Oj, pada⁷.

Takie precyzyjnie odmierzone monosylaby wprowadzają nas do nowego świata. W oczy rzuca się absolutnie beзуżyteczne pytanie o pogodę zadane osobie wchodzącej w ociekającym deszczem płaszczu. No i ten sardoniczny ton odpowiedzi Maureen, jakby sugerowała inne pytanie: a czy tu kiedykolwiek nie pada? O czym tu jeszcze rozmawiać? Uwagi dotyczące pogody zawsze kojarzą się z banalnością ludzkich relacji. U McDonagha zostały one ograniczone do sześciu słów i prowadzą w ślepą uliczkę komunikacji, gdzie dźwięczy jedynie nieartykułowane „oj”. Ta wymiana to jedynie zapowiedź tego, co będzie się działo dalej.

Język w dramatach McDonagha budowany jest z dużą samoświadomością, o czym zresztą autor sam informuje swoich czytelników i widzów: „W Connemarze i w Galway codzienny język pełen jest inwersji zdaniowej i dziwnych niespotykanych końcówek. Oczywiście ja to jeszcze dodatkowo wyolbrzymiam, lecz pewien element odmienności istnieje już oryginalnie w tym języku, szczególnie w Galway”⁸. Zapewne Synge również wykorzystywał tę „odmienność istniejącą już oryginalnie w języku”, której źródłem była dziwna składnia irlandzkiego języka. Jednakże zabiegi te służyły mu do innych celów niż u McDonagha. Szczególnie dwa elementy pochodzące z języka irlandzkiego zaskakują w hiberno-angielskiej

⁶ J.M. Synge, *Collected Works*, IV: *Plays, Book II*, red. A. Saddlemyer, Oxford University Press, London 1968, s. 57.

⁷ M. McDonagh, *Królowa piękności z Leenane*, przeł. K. Rozhin, [w:] M. McDonagh, *Królowa piękności z Leenane, Czaszka z Connemary, Samotny zachód*, red. M. Sugiera, A. Wierzchowska-Woźniak, Księgarnia Akademicka, Kraków 2002, s. 31.

⁸ Cyt. za: J. Feeny, SJ, *Martin McDonagh: Dramatist of the West*, „Studies” 1998, nr 87, s. 28.

mowie postaci Synge'a: użycie spójnika po to, by przesunąć ważne słowo bądź frazę na początek zdania oraz zastąpienie struktury zdania podrzędnie złożonego konstrukcjami parataktycznymi. Zacytujmy jedno zdanie z dramatu Synge'a, by pokazać, o czym mowa. Zdanie to pochodzi z aktu drugiego i zostaje wypowiedziane w momencie, kiedy Pageen postraszywszy Christiego perspektywą stryczka, teraz próbuje przekonać go, że jednak nic mu nie grozi. A oto jego pełna ulgi reakcja: „Tylko żarty sobie ze mnie robicie. [...] A ja gotowy tu z wami zostać i z wami pracować i już więcej nie będę samotny”⁹. Występująca tu konstrukcja zdaniowa określana w języku angielskim jako *cleft sentence* („It's making game of me you were”) pozwala na odwrócenie normalnego szyku zdania, podczas gdy konstrukcja parataktyczna („and I not lonesome”) daje możliwość płynnego przejścia i doprowadzenia zdania do momentu, w którym uzyskuje ono tak często obecny u Synge'a kończący rytm dzięki frazie „i już więcej nie będę samotny”.

Porównajmy to z językiem u McDonagha. W pierwszej scenie *Królowej piękności z Leenane* Mag wpada w jeden ze swoich niekończących się ciągów żądań „Moja owsianka, Maureen. Nie jadłam... Zrobisz mi?” („Me porridge, Maureen, I haven't had, will you be getting?”)¹⁰. To wyjątkowo zagmatwana wersja normalnego zdania, które powinno brzmieć: „Nie jadłam jeszcze owsianki, czy możesz mi ją przygotować?” Zdanie McDonagha jest tak zdeformowane, że brzmi prawie jak pidżyn. McDonagh, podobnie jak Synge, używa inwersji zdaniowej, której wzór czerpie z języka irlandzkiego, jednak jeszcze bardziej niż Synge doprowadza do jego deformacji. W rezultacie udaje mu się jednocześnie ukazać to, jak Mag uparcie domaga się swojej – tak często przywoływanej – owsianki, a także zaakcentować tę błagalną manierę wypowiedzi, którą się ona posługuje, by udawać niezdecydowanie i nieśmiałość. Jednak tam, gdzie u Synge'a mieliśmy do czynienia z płynnością frazy, tam McDonagh wypracowuje szczególny rodzaj urywanej mowy uderzającej celowo zakomponowaną niezgrabnością. Najbardziej widać ją w dłuższych wypowiedziach postaci. Oto fragment rozmowy, w której Maureen opowiada Pato o zdarzeniach bezpośrednio poprzedzających jej załamanie nerwowe:

Byłam w Anglii. Pracowałam tam jako sprzątaczką. Miałam dwadzieścia pięć lat. To był mój pierwszy raz tam. Mój jedyny raz. Jedna z moich siostr właśnie wyszła za mąż, druga była tuż przed ślubem. Sprzątałam kible w biurach. W Leeds. Była nas cała grupa. Wszyscy poza mną Angole. „Wy Ajrisze pieprzone... Mordy macie jak świnię dupy!” To był mój pierwszy wyjazd z Connemary. „Wracaj z powrotem do tej zawieszanej dziury, z której ześ wylazła”¹¹.

⁹ W oryginale zdanie to brzmi następująco: „It's making game of me you were [...], and I can stay so, working at your side, and I not lonesome from this mortal day” (J.M. Synge, *Collected Works*, dz. cyt., s. 113).

¹⁰ M. McDonagh, *Królowa piękności z Leenane*, dz. cyt., s. 33.

¹¹ Tamże, s. 58

McDonagh w typowy dla siebie sposób wykorzystuje odwróconą strukturę zdania: „Byłam w Anglii” „Sprzątałam kible w biurach. W Leeds” („In England I was, this happened.” „Over in Leeds I was, cleaning offices. Bogs.”). Natomiast rasistowskie obelgi spadające na głowę Maureen zostały w jej relacji do pewnego stopnia przetłumaczone na nieprzyjemne irlandzko brzmiące wulgaryzmy „Wy Ajrisze pieprzone... Mordy macie jak świnię dupy!”. W dramatach Synge’a obelga wyrażona w języku irlandzko-angielskim potrafi być tak samo malownicza, jak poetycka. Ból i cierpienie, których doświadcza Maureen, wyrażone zostają w krótkich, urywanych wybuchach gniewu, ujętych w języku o zdeformowanej gramatyce i składni. Pełno tu oderwanych od siebie fragmentów wypowiedzi, jakby żywcem wydartych z jej pamięci.

Pisałem już w innym miejscu na temat tego, w jaki sposób twórczość McDonagha stanowi przykład gatunku, który nazwałem „czarną sielanką”¹². To rozmyślnie odwrócona wersja idyllicznego obrazu Irlandii, który panował powszechnie w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku. U McDonagha Cathleen ni Houlihan nie jest już tą mitologiczną postacią starej kobiety, którą spotykamy w dramatach Yeatsa, a która zmienia się w młodą dziewczynę przypominającą księżniczkę. We współczesnym dramacie staje się ona chciwą, zaborczą starą matką, która toczy walkę na śmierć i życie ze spragnioną miłości i seksu córką. Deformacja scenicznej mowy obecnej u Synge’a, którą uprawia McDonagh, to jeden z elementów bardziej złożonej strategii obrazoburczego traktowania tradycji. Wyważone i świetnie skoordynowane poetyckie kadencje Synge’a zbudowane z irlandzkiej odmiany angielszczyzny zostają w przypadku autora *Królowej piękności* z *Leenane* rozłamane i rozrzucone. Defamiliaryzacja języka, którą Synge wykorzystywał, by budować poetycki nastrój swoich dramatów, u McDonagha służy do tworzenia nacechowanego brzydota i chropowatością brzmienia mowy jego postaci. Za użyciem tego rodzaju wypowiedzi zdaje się czaić potrzeba polemiki z tymi, którzy przychodzą oglądać irlandzki dramat z nadzieją, że usłyszą śpiewną i łagodną melodię irlandzkiej poezji. Jeśli tego się tu spodziewamy, to trafiliśmy pod zły adres.

Mały realizm: Billy Roche *Biedne zwierzę na deszczu*, Conor McPherson *Tama*

Londyński teatr The Bush znany jest z promocji irlandzkiego dramatu. W ostatnim czasie udało się tam wypromować twórczość aż trzech ważnych dramatopisarzy irlandzkich: Billy’ego Roche’a, Conora McPhersona i Marka O’Rowe’a. W latach 1988–1991 w teatrze tym miały swoje premiery wszystkie trzy części trylogii z Wexford Roche’a. Promocja tego rodzaju opłaca się pisarzom. Dzięki prezentacji wczesnych sztuk McPhersona (*This Lime Tree Bower*,

¹² Zob. N. Grene, *Black Pastoral: 1990s Images of Ireland*, [w:] *After History*, red. M. Prochazka, „Litteraria Pragensia”, Prague 2006, s. 243–255.

St Nicholas) twórczością tego autora zainteresował się londyński Royal Court i zamówił u niego kolejną sztukę, czyli *Tamę*, która miała swoją premierę w 1997 roku. A wreszcie właśnie w teatrze The Bush w roku 1999 wystawiono sztukę Marka O’Rowe’a *Howie i Rookie Lee*, która otworzyła mu drogę do dramatopisarskiej kariery. Okazało się, że mały teatr The Bush, w którym znajduje się widownia mogąca pomieścić co najwyżej osiemdziesiąt osób, doskonale nadawał się do prezentacji monodramów, a także do wystawiania sztuk utrzymanych w stylistyce małego realizmu pisanych przez Roche’a i McPhersona.

Prawie wszystkie sztuki Roche’a dzieją się w jego rodzinnym Wexford. Nie ma w tym nic nadzwyczajnego; większość dramatów napisanych w Irlandii w dwudziestym wieku dzieje się w małej miejscowości. Jednakże w większości przypadków obraz małomiasteczkowego życia przedstawiony zostaje w sposób uniwersalny, a nie jednostkowy. Tak jest na przykład u Briana Friela, u którego pojawiająca się w wielu dramatach miejscowość Ballybeg, co można przetłumaczyć właśnie jako „mała miejscowość”, staje się reprezentatywna i uniwersalna. Natomiast Roche zakorzenia swoje dramaty w szczegółowo odtworzonych warunkach lokalnych konkretnego miejsca. Ponadto zamiast na miejsce akcji wybrać najczęściej spotykaną lokalizację, czyli dom bądź pub, umieszcza ją w sali bilardowej, w zakładzie bukmacherskim, na wieży albo w zakrystii kościoła. Te intymne, niewielkie pomieszczenia stają się próbkami tego, jak wygląda funkcjonowanie społecznego organizmu w Wexford i jego okolicach. Stąd na przykład zakład bukmacherski ze sztuki *Biedne zwierzę na deszczu* to miejsce częstych spotkań starszego pokolenia, jak Joe i jego młodszego towarzysza Georgie. Nieodjrzały Georgie pała bezgraniczną miłością do Eileen, córki smutnego i małomównego właściciela zakładu bukmacherskiego o imieniu Steven. Słyszymy tu jakże swojsko brzmiące fragmenty sprawozdania z wyścigów konnych, lecz atmosferę wyczekiwania i podniecenia wywołują odbywające się właśnie rozgrywki o Puchar Irlandii w hurlingu, w których biorą udział reprezentanci Wexford. W kontraście do tego napiętego wyczekiwania na sportowe emocje rozwija się osobista tragedia. Demon Doyle, niegdyś młody zawadiaka, który jakieś dziesięć lat wcześniej uciekł do Londynu z żoną Stevena, wraca do Wexford, by przekonać Eileen, że powinna odwiedzić swoją cierpiącą na depresję matkę. Na końcu sztuki Eileen postanawia jechać, a Stevenowi, jej opuszczonemu i załamaneemu ojcu, pozostaje tylko pogodzić się z tym faktem. Oto cała fabuła. Lecz prawdziwy dramat rodzi się z napięcia między silnym poczuciem przywiązania do domu, które odczuwają mieszkańcy miasteczka, „Człowiek bez gniazda jest nikim. Jest zgubiony”, twierdzi Steven¹³, a legendą podziwianego i nieustraszonego Doyle’a, któremu wszyscy zazdroszczą wyjazdu do Londynu, którego kochają i boją się jednocześnie. To sztuka opowiadająca o pewnej atmosferze, a nie o zdarzeniach.

¹³ B. Roche, *Biedne zwierzę na deszczu*, przeł. T. Basiuk, „Dialog” 1993, nr 4, s. 39.

W dramatach Roche'a nie znajdziemy subtelnej i gładkiej mowy. Zamiast tego mamy wyjątkowo realistyczną i przekonującą w swym autentyzmie wersję języka potocznego, w wykonaniu postaci z prowincji. Dla przykładu warto przytoczyć wypowiedź zakochanego Georgie, który próbuje przekonać Eileen, by wsiadła do autobusu pełnego kibiców udających się na mecz do Dublina:

 Nie będziesz jedyna. Jadą babki z przetwórnii. Zresztą tu się zanudzisz. Na weekend żywej duszy tu nie będzie. Nawet psy z kotami się wyniosą¹⁴.

Nie znajdziemy tu żadnych literackich zwrotów, ale nie ma w tym języku także nic z efektu uduśnienia, który McDonagh uzyskuje, stosując częste przedstawienia i inwersje szyku zdaniowego. Zamiast nich regionalny charakter mowy podkreślony zostaje przez takie potoczne zwroty jak „boy”, które zawsze padają na końcu zdania, bez względu na to, czy ich adresat jest młody czy stary, czy jest mężczyzną czy (jak w zacytowanym przykładzie) kobietą. Specyficzny akcent i brzmienie tej mowy oddane zostają przez zastąpienie zwykłego „you” regionalnym „yeh”, przez usunięcie końcowego „g” w czasownikach użytych w formie ciągłej, a także przez niezakłóconą ciągłość wypowiedzi, która sugeruje, że nie została do niej wprowadzona poprawna interpunkcja.

Wypowiedzi mężczyzn na temat kobiet mają typową dla ich rozmów pogardliwą wulgarność. Na przykład Joe w rozmowie z Georgie wspomina, iż zgryźliwa sprzątaczką Molly „Niezła była dupa. W swoim czasie”¹⁵. Użyte tu określenie „hould” („dupa”) oznacza w języku irlandzkim według *Słownika slangu* Bernarda Share'a „kobietę o atrakcyjnej budowie ciała, a jednocześnie akt zbliżenia”¹⁶. W stosunku do Molly używa się go również synonimicznie ze słowem „adorować”. Mężczyźni ukazani w tych sztukach przyjmują typowo męski punkt widzenia na postaci kobiet, które nie wykazują się równym stopniem szaleństwa na punkcie sportu, co oni. Joe wygłasza pogardliwe opinie na temat Molly i jej kompetencji „Przecież ona się nie zna na grze. Własnej dupy od łokcia nie odróżni”¹⁷. Jednak Molly również niewiele brakuje do tej stylistyki *mucho*: „Odpierdol się, Joe, dobrze?”¹⁸. I to właśnie postać Molly zostaje wyróżniona najważniejszym monologiem w sztuce, a także to ona jest osobą, do której odnosi się tytuł utworu. Dowiadujemy się o tym z jej monologu, w którym opowiada Demonowi, co działo się w jej życiu, kiedy on opuścił rodzinę, by zamieszkać z matką Eileen:

¹⁴ Tamże, s. 21.

¹⁵ Tamże, s. 24.

¹⁶ B. Share, *Slangue – a Dictionary of Slang and Colloquial English in Ireland*, Gill and Macmillan, Dublin 1997, s. 141.

¹⁷ B. Roche, *Biedne zwierzę na deszczu*, dz. cyt., s. 39.

¹⁸ Tamże, s. 40.

Och, Demon... gdybyś ty wiedział! Kiedy z nią uciekłeś, powtarzałam sobie, że to długo nie potrwa, że niedługo wrócisz do mnie. Wyobrażałam sobie, jak wracasz, idąc kopiesz liście, idziesz przez miasto, jak włosy spadają ci na czoło, tak jak dawniej. Uśmiechałam się na samą myśl – chociaż w środku coś się we mnie kotłowało, wciąż nie dawało spokoju. Tak, a z czasem wszystko to obróciło się w gorycz. Wcale nie żartuję, poczułam się jak jakieś biedne zwierzę zostawione na noc w deszczu¹⁹.

Oczywiście i w tym przypadku możemy mówić o klarowności wypowiedzi dramatycznej, jednak zostaje ona tu odarta niemalże całkowicie z elementów poetyckich. Pozostaje zatem jedynie właśnie przytoczony tu wieńczący sztukę obraz biednego zwierzęcia w deszczu, za pomocą którego wyraża się osamotnienie osoby cierpiącej na nieodwzajemnioną miłość.

Roche wykorzystuje najbardziej typową sytuację nieprzerwanie obecną w dramacie irlandzkim od czasów Synge'a i jego *Playboya*. To obraz marazmu życia w niewielkiej irlandzkiej mieścinie, która ekscytuje się własną duszną zaściankowością i faktem, iż nieznajomy przybysz zawitał w jej progi. Demon Doyle zajmuje poczesne miejsce w annałach miasteczka za swoją młodzieńczą brawurę, pogardę dla prawa i tradycji, a także za „przerazający urok” swojej pociągającej męskości. Bohater wracający w rodzinne strony traci jednak w dużej mierze zmitologizowaną pozycję chociażby w momencie, kiedy łamiącym się głosem opowiada o własnym doświadczeniu samotności i wyobcowania: „Wiecie co, kochani, czuję się tak, jakbym się przemykał po ulicach własnego miasta, jak jakiś... Jak to się mówi? Zapomniałem”. Brakujące słowo podsuwa mu Joe „Uciekinier. Czujesz się jak uciekinier”²⁰. Oto dramat pozbawiony bohaterów i wyprany z heroicznego języka. Nie znajdziemy tu postaci, która – tak jak Christy Mahon z *Playboya* – zdolna byłaby wymyśleć coś tak malowniczego, jak na przykład następujące zdanie u Synge'a: „gada tak, że włosy stają ci dęba, nawet jeśli nosisz kok”²¹. Ale jednocześnie nikomu nie odmawia się tu prawa do współczucia i szacunku: „chłopaki” z ich marzeniami o innym życiu podsycanymi przez opowieści o mistrzach sportu; Eileen tęskniąca za matką, która opuściła ją, kiedy miała zaledwie dziesięć lat; Molly ze swoją zakneblowaną seksualnością i potrzebą miłości; Steven zdradzony przez żonę; uciekinier Doyle aż nadto świadom skutków własnych młodzieńczych błędów. To sztuka zarówno śmieszna, jak i wyjątkowo przynębiająca, a te dwa uczucia jedynie się nawzajem intensyfikują.

W porównaniu z utworem Roche'a, *Tama* Conora McPhersona nie tworzy równie szczegółowo skonstruowanego obrazu lokalnego życia. Stanowi ona do-

¹⁹ Tamże, s. 46.

²⁰ Tamże, s. 33.

²¹ J.M. Synge, *Collected Works*, dz. cyt., s. 165.

datkowo wyjątek w twórczości tego dramaturga, ponieważ jako jedyny z jego utworów dramat ten dzieje się w konwencjonalnie przedstawionej przestrzeni wiejskiego pubu na Zachodzie Irlandii. McPherson to dublińczyk i w zasadzie wszystkie jego sztuki wykorzystują scenerię i styl charakterystyczny dla północnego Dublina. W *Tamie* McPherson, podobnie do Roche'a, przedstawia grupę samotnych mężczyzn, w których życie wkrada się element erotycznego napięcia i frustracji za sprawą przybywającej do ich wioski atrakcyjnej nieznajomej o imieniu Valerie. Ta młoda kobieta przybyła z Dublina i wynajmuje domek w sąsiedztwie. Dwaj podstarzali kawalerowie tak są podnieceni sposobnością poznania nieznajomej kobiety, że postarali się, aby podczas wieczornej wizyty w pubie wyglądać szczególnie dobrze. Są również wyraźnie zazdrośni o Finbara, zamężnego i majątnego hotelarza, który przyjął rolę lokalnego przewodnika dla nowoprzybyłej kobiety. McPherson powoli wprowadza nas we właściwy nastrój, rozpoczynając swoją sztukę od długiego dialogu ujawniającego nastroje i sylwetki postaci Jacka i barmana Brendana. W rozmowach postaci pełno jest tego, co irlandzki poeta Patrick Kavanagh nazwał „półśłówkami”, a także językiem „przymrużonego oka i wiele mówiącego szturchnięcia” – a zatem cech charakterystycznych dla zachowania mężczyzn, których łączy długa przyjaźń²²:

JACK: Byłeś dziś w Carrick?

BRENDAN: Nie, dziś nie. Siostry przyjechały. Na inspekcję.

JACK: Doglądają swego.

BRENDAN: A tak! Same, kurna, nie wiedzą, czego chcą! Tylko tak, żeby... no, wiesz.

JACK: Żeby cię trochę podenerwować.

BRENDAN: A żebyś wiedział²³.

Tama powstała na zamówienie teatru Royal Court, z tym że zamówienie złożone zostało podobno z jednym warunkiem wstępnym – nowa sztuka McPhersona nie mogła być monologiem, w przeciwieństwie do jego wcześniejszych dramatów. Autor bardzo inteligentnie wybrnął z tego zobowiązania, wplatając w dialogi postaci dłuższe opowieści. Potrzeba ich układania rodzi się bezpośrednio z chęci zaimponowania młodej kobiecie, która dopiero co zamieszkała w ich stronach. McPherson w oczywisty sposób korzysta z ogromnego dorobku oralnej tradycji obecnej w irlandzkiej kulturze, która wypracowała konwencje opowiadania historii oraz opowieści o nadprzyrodzonych zjawiskach. Zatem najpierw Finbar wspomina o nadprzyrodzonych zdarzeniach będących częścią lokalnego folkloru

²² P. Kavanagh, *Inniskeen Road: July Evening*, [w:] *Collected Poems*, red. A. Quinn, Penguin, London 2004, s. 15.

²³ C. McPherson, *Tama*, przeł. K. Rozhin, [w:] *Dramaty Irlandzkie. „Dialog” najlepsze z najlepszych*, Instytut Książki, Kraków – Warszawa 2011, s. 155.

i przedstawia je jako turystyczną atrakcję: „Tego ci u nas nie brak, Valerie. Każda piędź ziemi ma w sobie tajemnicę...”²⁴. Jednakże kiedy przypomina sobie, że opowieść o wrózkach, którą na jego życzenie ma opowiedzieć Jack, związana jest bezpośrednio z domem, w którym zamieszkała młoda kobieta, wycofuje się z tematu: „Ludzie różne głupoty opowiadają, zwłaszcza tutaj”²⁵. Jack natomiast opowiada tę historię w sposób, który ewidentnie nadaje jej zwykły, codzienny charakter, powodując, iż brzmi ona jak opis jednego z wielu zdarzeń, które miały miejsce w tej okolicy:

JACK: Było tak. Maura... Maura Nealon przychodziła tu zawsze wieczorami, siadała tam, koło kominka. Ile ona miała lat, Jim? Jak umarła?

JIM: O Jezu! Z dziewięćdziesiąt przynajmniej.

JACK: No. Ale w formie była do samego końca. Taka kobieta! Żywa, z humorem. To ona opowiadała... Przysięgała, że to zdarzyło się naprawdę. Jak była jeszcze małą dziewczynką²⁶.

Charakter tej opowieści nie ma nic wspólnego z wystylizowanymi historiami tradycyjnych bardów, z którymi mamy do czynienia chociażby w sztuce Toma Murphy'ego pt. *Bailegangaire*. U McPhersona historia pełna jest nieścisłości, nielogiczności i wymyślanych na poczekaniu wątków, dając do zrozumienia, że stanowi część mowy codziennej.

Strategia kompozycyjna sprowadza się do tego, aby stopniowo związać treść opowieści z osobistymi doświadczeniami postaci, a jednocześnie sprawić, że narracje te staną się w jakiś sposób bliskie czytelnikom i widzom. Opowieść o wrózkach zaprezentowana przez Jacka zostaje naturalnie wkomponowana w lokalny folklor, chociaż jej źródłem są przeżycia prawdziwej osoby, a miejscem akcji realnie istniejący dom. Opowieść o duchu przedstawiona przez Finbara to historia, którą sam przeżył i która wywarła na niego na tyle silny wpływ, że postanowił on drastycznie zmienić swoje życie: rzucił palenie i przeprowadził się do miasta. Natomiast opowieść Jima, która ukazuje najprawdopodobniej spotkanie z duchem nieżyjącej osoby o skłonnościach pedofilskich, brzmi zdecydowanie najbardziej przekonująco, ponieważ (w przeciwieństwie do historii pozostałych mężczyzn) nie stanowi próby zwrócenia na siebie uwagi młodej kobiety z Dublina. Utrzymaną zostaje przy tym w stylu precyzyjnie zakomponowanej dosłowności. Ewolucja opowieści od tych przesyconych pierwiastkiem nadprzyrodzonym do dosłowności przygotowuje grunt pod historię opowiedzianą przez Valerie. Kulminacyjny moment akcji dramatu następuje właśnie w chwili, kiedy młoda kobieta opowia-

²⁴ Tamże, s. 164.

²⁵ Tamże, s. 165.

²⁶ Tamże.

da o rozmowie telefonicznej, którą odbyła ze swoją nieżyjącą córką, kiedy ta – w przekonaniu Valerie – próbowała się z nią skontaktować z zaświatów. Takie doświadczenie wywołane kontaktem ze sferą poza-naturalną oraz język tej opowieści nie przynależą już do folkloru. Ujawniają one raczej skrajne stany ludzkiej psychiki, w które popadają myśli i emocje w zetknięciu ze śmiercią, utratą i nieoczekiwaną zmianą.

Ostatnia opowieść przedstawiona w *Tamie*, czyli wspomnienie Jacka o jego niespełnionej miłości i zaprzepaszczonej szansie na szczęśliwe małżeństwo, odsuwa nas od tematyki wrózek i duchów. Opowieść, a zatem i sam teatr, okazują się przestrzenią budowania wspólnoty opowiadających i słuchających, która ma wystarczającą moc, by przynajmniej na jakiś czas uśmierzyć ból spowodowany samotnością i wykluczeniem. Tę wspólnotę, wraz z jej zbawiennym oddziaływaniem, udaje się zbudować w trakcie jednej nocy rozmów i raczenia się trunkami. Styl wypowiedzi postaci utrzymany jest w konwencji potocznej i obfituje w liczne odwołania do bardziej lub mniej obscenicznych myśli i skojarzeń. Nawet Jack dochodzi w pewnym momencie do wniosku, że posunął się za daleko, kiedy rozmawiając z Brendanem i Valerie, sugerował, iż jej obecność może przyciągnąć przynajmniej jednego klienta do pubu, w którym aktualnie siedzą:

JACK: [...] Za to Finbara będziecie tu mieć co wieczór. Z wywieszonym ozorem przyleci za Valerie.

VALERIE: Już przestań.

Śmieją się przez chwilę

JACK: Nie odpędzisz go. Jak muchy od kupy gówna. Oj! Ale zajarzyłem!²⁷

„Smakować jak orzech albo jabłko” – nie jestem pewien, czy Synge mówił dokładnie o tym samym.

Idiolekty czyli *Disco Pigs* Endy Walsh i *Howie i Rookie Lee* Marka O’Rowe’a

Pierwszą rzeczą, której dokonał Synge w swoich dramatach, było uczynienie z lokalnego dialektu pełnoprawnego medium wypowiedzi dramatycznej, a nie po prostu mało znaczącego elementu komediowej charakterystyki postaci. Od jego czasów dialekt regionalny stał się cechą rozpoznawczą gatunku: żargon dublińskich slumsów u O’Casey’a, więzienna mowa u Brendana Behana, zmodyfikowany i przerobiony język z okolic Donegal u Friela, środkowoirlandzki żargon u Mariny Carr, rozpoznawalny język z okolic Wexford u Billy’ego Roche’a, o którym już tu wspominałem. W sztuce *Disco Pigs* Walsh robi jeszcze coś więcej niż jego poprzednicy: wymyśla nowy język, który wcześniej nie istniał. Stąd konieczność

²⁷ Tamże, s. 184.

posłużenia się pojęciem „idioletu”, które pożyczam z językoznawstwa. *Oxford English Dictionary* tak je definiuje: „System języka używany przez daną osobę, który różni się w pewnych szczegółach od języka, jakim posługują się inni użytkownicy tego samego dialektu czy języka”²⁸. Walsh, który w latach dziewięćdziesiątych wyniósł się z Dublina, by zamieszkać w Cork, powiedział, że inspirację dla swojego pisarstwa czerpie między innymi z odmienności języka używanego w tym mieście. Jednakże w swojej sztuce stworzył coś więcej niż odmianę mowy kojarzonej z Cork. To język mieszkańców tego miasta pomieszany ze specyficzną mową dziecka oraz gramami językowymi i efektami użycia onomatopei kojarzonych z *Finnegans Wake* Joyce’a. W trakcie premiery wystawionej przez grupę teatralną Corcadorca, z którą Walsh współpracował w roku 1996, zauważył on, że większość widzów nie zrozumiała przynajmniej połowy tekstu. Niemniej sztuka wywołała niesamowite wrażenie, co przyczyniło się do ogromnego międzynarodowego sukcesu pisarza. Na przykład w ciągu zaledwie trzech lat dramat Walsha w samych Niemczech wystawiono czterdzieści dwa razy w różnych teatrach²⁹.

A oto scena otwierająca sztukę:

Zapalają się światła. Świniak (chłopak) i Prosiak (dziewczyna) naśladują po dziecinnemu dźwięki karetki pogotowia „iiiiiiiiiaaaaaaiiaaaa”. Wulgarnie i nieprzyjemnie naśladują krzyki rodzącej kobiety. Przerzucają się zdaniami typu: „wszystko w porządku”, „wszystko będzie o.k.”, „pierwszy raz rodzimy, co?”, „zdążymy jak damy czadu naszym iiiiiiiia”, „może trochę wody?”, „Tak, tak a teraz pchaj, pchaj i rozluźnij”. Ktoś głośno zatrzasnął drzwi a delikatnie i stopniowo narastające crescendo pulsu serca, słyszalne przez cały czas, dodaje rytmiczności doznań i niewątpliwej nerwowości.

PROSIAK: Z drogi! Na miłość boską z drogi!

ŚWINIAK: Krzyczy gruba pielęgniarka z gębą jak dynia.

PROSIAK: Dwie mamuśki piszczą na łóżkach pędzących przez porodówkę. Z drogi, do kurwy! Z drogi!

ŚWINIAK: Moja mamuśka to taka mała istotka, wszystko ma takie maciupeńkie, zobacz, i to jej pierwsze malutkie baby. Wszystko rozrywa jej się tam w środku! Trzymaj się fest, mamo!

PROSIAK: Moja mama, ta umie wytrzymać ból! Nie takie bóle już znosiła, nie takie piekło już przeszła, ta moja mama.

ŚWINIAK: To dla niej bułka z masłem.

PROSIAK: Głupia krowa.

ŚWINIAK: O Boże, pomóż mi!

²⁸ Zob.: *Oxford English Dictionary*, Oxford University Press, Oxford 2010.

²⁹ Zob. W. Huber, „What’s the news from Kilcrobally?”: *Notes on the Reception of Contemporary Irish Theatre in German-Speaking Countries*, [w:] *Irish Theatre Local and Global Perspectives*, red. N. Grene, P. Lonergan, Carysfort Press, Dublin 2012.

PROSIAK: Drze się mamuśka Świniaka! Jej gęba jak budyń na Boże Narodzenie, przepocona i napuchnięta. Dwa łóżka na kółkach pędzą jak lokomotywa, czu, czu, czu, czu, czu, niszcząc wszystko po drodze. Z drogi, głuchy jesteś?

ŚWINIAK: Dwa tatuśki pędzą jak Formuła jeden z tyłu za tą całą procesją!

PROSIAK: Dobry Boże, nie pozwól, żeby jej się coś stało. Dobry Boże, nie pozwól, żeby jej się coś stało.

ŚWINIAK: Mamrocze mój stary i łezki roni. Tato, to ja, twoje malutkie baby, właśnie wychodzę. Twój malutki wyścigowiec – pościgowiec. Tato!

PROSIAK: A łóżka pędzą dalej bez wytchnienia...

ŚWINIAK: ...i dalej.

PROSIAK: ...i dalej.

ŚWINIAK: ...i dalej.

PROSIAK: ...i dalej.

ŚWINIAK: ...i dalej.

PROSIAK: ...i dalej.

ŚWINIAK: ...i dalej.

PROSIAK: Moja mamuśka wsysa swój ból do środka, pożera go namiętnie i wydała po chwili razem z masą potu, aż jej kusa nocna koszula robi się...

ŚWINIAK: ...czarna, mokra i czarna.

PROSIAK: Dwie złote rybki wyłażą z akwarium.

ŚWINIAK: Oddychaj, oddychaj. To ja twoje malutkie dzieciątko, właśnie wychodzę. Otwórz szeroko swoją wielką dziurę.

PROSIAK: Zatrzymać łóżka!

ŚWINIAK: A rozchylić nogi!

PROSIAK: Gruba pielęgniarka wkracza do akcji uzbrojona w gumowe rękawice. Zatrzymać łóżka i rozkraczyć nogi! Dwie grube maciory prą i prą, żeby wyprzeć dwa małe dzieciaczki.

ŚWINIAK: Przyjcie dziewczyny, przyjcie!!!

PROSIAK: Krzyczą tatuśki zza drzwi.

ŚWINIAK: Krzyczą tatuśki zza drzwi.

PROSIAK: Mojemu się śpieszy, umówił się z kumplami, nooo!

ŚWINIAK: Tylko spokojnie, skarbie!

PROSIAK: Tak gada – a ciągle patrzy na zegarek. Ich dziury już wyglądają jak tureckie kebaby.

ŚWINIAK: Ale patrz, tam malutkie główiny dzieciątek. Nie, znowu się schowały.

PROSIAK: Przyj kochanie, przyj, przyj głowę dzieciątka.

ŚWINIAK: Przyj mama przyj! Wyprzyj Świniaka!

PROSIAK: A ty wyprzyj Prosiaka, mamo. Ona chce wyjść, mamusiu.

ŚWINIAK: On chce wyjść, do taty!

PROSIAK: Przyjcie, maciory, przyjcie.

ŚWINIAK: To my, wasze nowo narodzone dziatki!

PROSIAK i ŚWINIAK: Przyjcie na miłość boską! Przyyyyycieeee!
*Cisza. Potem słyszymy płacz niemowląt. Muzyka*³⁰.

Niektóre z tych form daje się dość prosto rozszyfrować. Na przykład początkowe „th” regularnie zastępowane jest przez „d”, mamy zatem „da” zamiast „the”, „dis” zamiast „this”, natomiast „that” przechodzi w „dat”. To nic innego jak ortograficzne oddanie irlandzkiej wymowy. Podobnie jest z zanikiem końcowego „d”, np. „hol” zamiast „hold” czy „behin” zamiast „behind”. Znajdziemy tu całe wyrażenia, które nie wyglądają normalnie na stronie, ale słuchając ich z pewnością je zrozumiemy. Na przykład zdeformowane „Oudda fookin’ way cant jaaaaa!” zamiast standardowego „Out of the fucking way, can’t you?”. U Walsh’a znajdziemy również elementy infantyliźowanej mowy kierowanej do dzieci „big choo choo” na określenie pociągu, lub „din dins” oznaczające obiad. W niektórych zdeformowanych odmianach standardowej angielszczyzny dostrzeżemy wyrazy dźwiękonaśladowcze oddające dynamikę zdarzeń „Da fatty nurse schlap on with the rubbery glubs”. Jednak niektóre ekspresyjne wyrażenia trudno byłoby jednoznacznie przetłumaczyć. Nie bardzo wiadomo, co oznacza słowo „gloopy” w zdaniu „da fat nurse wid da gloopy face”. Co zrobić z „grobble” w wypowiedzi: „My mum she suck in da pain, grobble it up and sweat it oud”. Być może chodzi tu o jakiś wyraz, który powstał w wyniku połączenia „gobble”, „groan” i „grovel”. U Walsh’a zaskakuje to, że cała akcja rozgrywa się pomiędzy dwoma głosami postaci, a także fakt, że imitują one wypowiedzi różnych bohaterów i opowiadają historie, które są kolażem dźwięków i językowej melodii niejednokrotnie wykraczających poza uchwytne sens językowej wypowiedzi. Do tego w wypowiedzi te wmontowany jest ton zajadłej satyry uprawianej przez dwójkę nastolatków, pełnych rozbawionej ironii w stosunku do wszystkiego i wszystkich wokół.

W wywiadzie udzielonym w 2001 roku Walsh opowiadał z rozczuleniem o jednym ze źródeł inspiracji, które miały wpływ na jego styl: „Mam wielki uraz na punkcie niemożności wyartykułowania swoich myśli. Przez wiele lat zmuszony byłem do korzystania z terapii pomagającej mi z tym walczyć. Bardzo się jąkałem. To miało ogromny wpływ na wszystko, co pisałem, na rodzaj postaci, które tworzyłem, na strukturę zdań oraz na ich styl. Nazywam to poetyką niewyraźności”³¹. To dobre określenie na styl pisarski Walsh’a – „poetyka niewyraźności”. A w zasadzie tym mianem można by określić style wszystkich omawianych tu dramatopisarzy. Celem Walsh’a jest odnalezienie form je-

³⁰ Niepublikowany przekład autorstwa Petera Papiewskiego. Dziękuję TR Warszawa za możliwość wykorzystania cytatów z tekstu przekładu [przyp. M.L.].

³¹ Cyt. za: P. Lonergan, *Theatre and Globalization: Irish Drama in the Celtic Tiger Era*, Palgrave Macmillan, London 2009, s. 179.

zyka sytuujących się obok lub poza standardowymi wypowiedziami. Podstawową techniką jest w tym przypadku bruchomówstwo. Pierwszą sztuką, którą Walsh wystawił jeszcze przed *Disco Pigs* był *Ginger Ale Boy*. Utwór ten opowiada o bruchomówcy, który cierpi na załamanie nerwowe. Natomiast dziwny idiolekt, jaki wytworzył się pomiędzy Świniakiem i Prosiakiem w *Disco Pigs* wchłonął w siebie najrozmaitsze głosy, które kształtują ich bardziej lub mniej uświadomione myśli. W konsekwencji jedynym światem, z jakim mamy do czynienia w tej sztuce, to rzeczywistość ustanawiana poprzez ich język. Widz chcąc nie chcąc zostaje wciągnięty w ten zdeformowany i (w przypadku Prosiaka) psychotyczny świat.

Po roku 1979 za sprawą sukcesu opartej na monologach sztuki *Faith Healer* (*Znachor*) Briana Friela monolog staje się najpopularniejszą formą w irlandzkim dramacie. Wykorzystuje go w wielu sztukach Conor McPherson, a także Walsh w kilku swoich utworach. *Howie i Rookie Lee* Marka O'Rowe'a składa się natomiast z dwóch monologów. Swoją historię opowiada najpierw Howie Lee, a następnie (nieskoligacony z nim) Rookie Lee. Posługują się oni podobnym językiem, szczególnie idiolektem dublińskiego półświatka, który okazuje się jeszcze jednym dobrze rozpoznawalnym językiem teatralnym. Pierwsze zdania monologu wygłaszanego przez Howie Lee dają obraz tego stylu przypominającego filmową autonarrację:

Dym.

Czarny dym. Gdzieś tam, na drugim końcu pola.

Gęsty. Unosi się kłębamami w górę.

Coś się jara.

Ja, Howie Lee, idę.

Zbliżam się.

Ktoś stoi.

Gościu jakiś, a kijem w rękę. Dźga w to, co się jara. Żeby się lepiej hajcowało.

Ja, Howie Lee, podchodzę bliżej.

Na chatę tamtędy idę, na skróty.

To pole jest za blokiem Olliego. Ollie to mój kumpel. O kurde! Toż to Ollie. Stoi przy tym ognisku, jedna ręka w kieszeni, i od czasu do czasu dźga kijem, w to co się jara... Co to jest?

Co to jest?

Podchodzę bliżej. Siemka, Ollie?

Siemka, Howie?

Staję, poprawiam se jaja.

Co tam jarasz?

Materac, on na to.

U Olliego bajzel jest jak rzadko. Syfiarz z niego.

Chcesz u niego kimnąć, kimasz na materacu pod zatęchłą kołdrą. Chyba żeś jest homik, wtedy kimasz z nim w wyrze. Homik – czyli homoseksual. A że ja nie jestem, to kimam na materacu. Kimałem. Na materacu.

Kimałem!

Na tym, co go teraz pali³².

Te niewielkie fragmenty mowy, niczym punkciki na impresjonistycznym obrazie, wywołują w odbiorcy wrażenie następujących po sobie sensorycznych doznań. Język przypomina tu telegraf z licznymi skrótami i opuszczeniami. Na przykład „The fuck you’re burnin’?” w pełnej wersji brzmi tak „What the fuck are you burning?”. Tego rodzaju technika pisarska rozbija tradycyjną składnię: „Kip the night, you kip on the guest mat under an oul’ slumberdown” to w standardowej wersji „If you sleep the night, you sleep on the guest mat”. Nie mamy tu do czynienia ze zniekształconą składnią, jak w przypadku sztuk McDonagha. To raczej naśladowanie filmów o twardzielach, którzy brzmią jak twardziele, ponieważ nie używają wielu słów. Pełno tu wyrazów nieznanych z powszechnego użycia, jednak zrozumiałych w kontekście, w którym zostają użyte: „tush” to „head” (głowa), w wyrażeniu „cock me tush”. Są tu też zwroty, które po prostu wyjaśnia się w tekście: „Chyba żeś jest homik, wtedy kimasz z nim w wyrze. Homik – czyli homoseksual. A że ja nie jestem, to kimam na materacu”.

Jeśli *Disco Pigs* odślania przed nami niesamowity obraz umysłu Prosiaka i Świniaka, to dzięki *Howie i Rookie Lee* odbywamy podróż do półświatka miejskiej rozpusty, w którym pełno obecnej na porządku dziennym przemocy i odrażającego seksu. To zupełnie co innego niż styl, który u McDonagha określiłem jako „czarną sielankę” (*black pastoral*), ponieważ chodziło mu o naśmiewanie się z obrazów życia wiejskiej społeczności zwykle przedstawianej w konwencji bukolicznej. Chodzi tu również o odegranie zakorzenionej głęboko w ludzkich umysłach idei Irlandii. Na przykład w kraju, który dopiero w 1993 roku zaprzestał prawnych prześladowań homoseksualistów, fakt, że niektóre postaci są określane mianem „game” (zwierzyna), czyli w tym przypadku uznane za gejów, akceptowany jest bez jakichś większych problemów. Jeśli ktoś miał przekonanie, że istnieje coś takiego jak typowa dla kultury irlandzkiej forma represji popędów seksualnych, to dozna rozczarowania, ponieważ dramat ten ukazuje na przykład sceny, w których Howie Lee mało co nie kończy w toalecie, uprawiając seks z postacią o wiele mówiącej ksywce Avalanche (to siostra jego przyjaciela o imieniu Peach). To niemalże irlandzka wersja angielskiego in-yer-face: Irlandia u schyłku dwudziestego wieku jest na tyle nowoczesna, że stać ją na posiadanie własnego miejskiego półświatka kryminalnego. Aby zrozumieć to środowisko,

³² M. O’Rowe, *Howie i Rookie Lee*, przeł. K. Rozhin, [w:] *Tradycyjnie w opozycji. Antologia młodego dramatu irlandzkiego*, Adit, Sulejówek 2007, s. 253–254.

musisz opanować jego język, a możesz to zrobić tylko w praktyce. To mowa leżąca na antypodach języka Synge'a oraz ukazanej przez niego „ognistej, cudownej i wrażliwej wyobraźni popularnej”.

Rozpocząłem ten artykuł od omówienia twórczości Toma Murphy'ego. Jest to dramatopisarz, który zdaniem Endy Walsha, był bohaterem wszystkich pisarzy jego pokolenia³³. Nie ma wątpliwości, że właśnie Murphy stworzył jeden z modeli poetyki niewyraźności, posługując się językiem codzienności niemalże pozbawionym liryzmu, bez upiększeń i ornamentów zapożyczonych z irlandzkiego folkloru i dającego odpór tendencji do posługiwania się stereotypowym irlandzkim gadulstwem. Styl ten pojawia się u twórców lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, o których była tu mowa i stosowany jest z różnym szczęściem. W przypadku McDonagha objawił się on pod postacią ostrej i zaczepnej satyry na wymyśloną przez autora społeczność małej wioski na Zachodzie Irlandii, której mieszkańcy mówią kostropatą i wykoślawioną wersją hiberno-angielskiego, znaną z dramatów Synge'a. Natomiast Roche i McPherson posługują się poszatkowanymi kolokwializmami, które w sposób realistyczny odtwarzają codzienny charakter lokalnych struktur komunikacyjnych. Rozpoznawalne idiolekty obecne w sztukach Walsh'a i O'Rowe'a oddawały specyfikę nowych, dopiero co powstających dialektów, dzięki którym udawało się zbudować właściwą atmosferę scenicznego świata. Tworzywem wszystkich tych utworów pozostaje język. Nawet jeśli utwory te odrzucają spuściznę Synge'a wraz z jego językową dykcją, to i tak tworzą własną poetykę zaburzonej artykulacji. W praktyce ostatnia sztuka O'Rowe'a *Terminus* napisana jest specyficznym stylem prozatorskiej poetyckości, który buduje własny rytm wierszowanej formy. Wszyscy ci twórcy pozostają w pierwszym rzędzie pisarzami, w przeciwieństwie do dramatopisarzy i grup teatralnych, które – tak jak Tom McIntyre w latach osiemdziesiątych, a w nowym tysiącleciu Corn Exchange i Blue Raincoat – próbują tworzyć irlandzki teatr w oparciu o ruch i obraz.

Warto zadać pytanie, na ile istotny jest fakt, że żadna z tych sztuk nie miała swojej premiery ani w teatrze narodowym, ani w żadnym innym dublińskim teatrze. Dwóm ze wspomnianych tu dramatopisarzy, McDonagh'owi i McPhersonowi, teatr Abbey odrzucił teksty. Być może Abbey wciąż preferował tradycję dykcji Synge'a obecną w wyższych rejestrach Friela, McGuinnessa, Barry'ego i Carr, a nie nieokrzesany język tych dwóch twórców. Dlatego zaczęli oni jako młodzi pisarze tworzący na marginesie życia teatralnego, poszukując dla siebie małych, regionalnych teatrów albo miejsca na eksperymentalnym *fringe'u* w Londynie. W takich przestrzeniach ich dramaty były prezentowane jako przykłady nowej, niepokornej dramaturgii, która zdolna jest przełamać stereotypy

³³ Wywiad z Joe Dowling i Fintanem O'Toolem, Walker Arts Center, Minneapolis, <http://www.youtube.com/watch?v=BCJdK-U1Q-4> [dostęp: 12.05. 2011].

narosłe wokół irlandzkiego dramatu. Jednak ich sukces zależał również od tego, że sztuki tych autorów grane były w niewielkich salach, w których na pierwszy plan wysuwała się teatralność aktorskiej gry, a nie wizualne walory spektaklu. W tym sensie ten nowy dramat schyłku wieku dwudziestego należałoby uznać raczej za etap w ewolucji formy dramatycznej, a nie za dowód na dokonującej się rewolucji. Irlandia lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku została pokazana w teatrze jako społeczeństwo dużo bardziej zróżnicowane niż to obecne we wcześniejszych teatralnych reprezentacjach. Dowodzą tego sceny z Wexford u Roche'a, obrazki Corku u Walsha, napawające strachem obrazy kryminalnego półświatka u O'Rowe'a, a także radykalnie odmienne niż tradycyjne ujęcia wiejskiego życia u McDonagha i McPhersona. Wszystkie te nowe obrazy wytworzyły znaczne zapotrzebowanie na nowe języki dramatyczne. Irlandzki dramat końca wieku, tak jak i początku wieku, miał do zaoferowania nową i rozpoznawalną formułę teatralną, skonstruowaną na podstawie typowo irlandzkiego modelu języka oraz dźwięków charakterystycznych dla tej wyspy i nigdzie indziej niespotykanych.

Przełożył Michał Lachman

Bibliografia

- Barry S., *Zarządca chrześcijaństwa*, [w:] *Polityka, historia, tożsamość. Antologia współczesnego dramatu irlandzkiego*, red. M. Lachman, Panga Pank, Kraków 2009, s. 315–377.
- Feeny J., SJ, *Martin McDonagh: Dramatist of the West*, „Studies” 1998, nr 87, s. 24–32.
- Grene N., *Black Pastoral: 1990s Images of Ireland*, [w:] *After History*, red. M. Prochazka, „Litteraria Pragensia”, Prague 2006, s. 243–255.
- Huber W., „What’s the news from Kilcrobally?”: *Notes on the Reception of Contemporary Irish Theatre in German-Speaking Countries*, [w:] *Irish Theatre Local and Global Perspectives*, red. N. Grene, P. Lonergan, Carysfort Press, Dublin 2012, s. 81–92.
- Kavanagh P., *Inniskeen Road: July Evening*, [w:] *Collected Poems*, red. A. Quinn, Penguin, London 2004, s. 15.
- Lonergan P., *Theatre and Globalization: Irish Drama in the Celtic Tiger Era*, Palgrave Macmillan, London 2009.
- McDonagh M., *Królowa piękności z Leenane*, przeł. K. Rozhin, [w:] M. McDonagh, *Królowa piękności z Leenane, Czaszka z Connemary, Samotny zachód*, red. M. Sugiera, A. Wierzchowska-Woźniak, Księgarnia Akademicka, Kraków 2002, s. 29–89.
- McPherson C., *Tama*, [w:] *Dramaty Irlandzkie. „Dialog” najlepsze z najlepszych*, Instytut Książki, Kraków – Warszawa 2011, s. 154–186.

- O’Rowe M., *Howie i Rookie Lee*, przeł. K. Rozhin, [w:] *Tradycyjnie w opozycji. Antologia młodego dramatu irlandzkiego*, Adit, Sulejówek 2007, s. 151–311.
- Roche B., *Biedne zwierzę na deszczu*, przeł. T. Basiuk, „Dialog” 1993, nr 4, s. 20–47.
- Share B., *Slanguage – a Dictionary of Slang and Colloquial English in Ireland*, Gill and Macmillan, Dublin 1997.
- Synge J.M., *Collected Works, IV: Plays, Book II*, red. A. Saddlemyer, Oxford University Press, London 1968, s. 66–122.
- Synge J.M., *Playboy zachodniego świata*, [w:] *O dramacie. Od Hugo do Witkiewicza. Poetyki, manifesty, komentarze*, red. E. Udalska, Fundacja Astronomii Polskiej, Warszawa 1993, s. 176–177.

Nicholas Grene

Against Eloquence: Irish Drama at Century’s End

(Summary)

Synge, with his “fully-flavoured” Hiberno-English established a tradition of Irish theatrical eloquence that has come down into the contemporary period in the lyrical fluencies of Brian Friel, the vatic speech of Frank McGuinness and the Midlands poeticism of Marina Carr. Tom Murphy, however, set a different sort of precedent, resistant to such eloquence, forging a stage speech instead from the broken language of the inarticulate. The aim of this paper is to explore the rejection of ‘poetry talk’ in contemporary Irish drama, and the various ideolects created by Billy Roche, Conor McPherson, Martin McDonagh, Mark O’Rowe and Enda Walsh.

KEY WORDS: Irish drama; J.M. Synge; B. Friel; M. McDonagh

Biogram

Nicholas Grene: profesor literatury angielskiej w Trinity College w Dublinie, honorowy członek Rady Wydziału, członek Royal Irish Academy. Jego zainteresowania badawcze obejmują dramaty i teatr szekspirowski oraz literaturę irlandzką. Grene jest autorem następujących książek: *Bernard Shaw: a Critical View* (Macmillan, 1984), *Shakespeare’s Tragic Imagination* (Macmillan, 1992), *The Politics of Irish Drama* (Cambridge University Press, 1999) and *Shakespeare’s Serial History Plays* (Oxford University Press, 2002). Do najnowszych publikacji Nicholasa Grene’a należą: *Yeats’s Poetic Codes* (Oxford University Press, 2008), *Major Barbara* (Methuen, New Mermaids Edition, 2008), *Synge and Edwardian Ireland* (Oxford University Press, 2011, współredakcja z Brianem Cliffem), *Home on the Stage: Domestic Spaces in Modern Drama* (Cambridge University Press, 2014).