

„Byliśmy młode chłopaki, razem w tej kupie gnoju”¹ – odpolitycznienie pamięci narodowej i rewizjonizm historyczny w pierwszowojennych powieściach Toma Phelana i Sebastiana Barry’ego

Beata Piątek

TEKSTY DRUGIE 2018, NR 4, S. 134–151

DOI: 10.18318/td.2018.4.8

Szok pourazowy (*shell shock*) funkcjonuje jako ikona I wojny światowej w literaturze anglojęzycznej; postać żołnierza okaleczonego fizycznie i psychicznie oraz losy rodziny, która zmagą się z jego cierpieniem, najczęściej stanowią centralny element fabuły, ale i swą metaforę wojny². Współczesna powieść irlandzka poświęcona tematyce I wojny, podobnie jak większość powieści autorów brytyjskich, kanadyjskich czy australijskich³, również posługuje się obrazem traumy jednostki zmiażdżonej przez wojnę. Na to doświadczenie nakłada

Beata Piątek – dr hab., adiunkt w Zakładzie Komparatystyki Literackiej i Kulturowej w Instytucie Filologii Angielskiej UJ. Interesuje się współczesną literaturą brytyjską i irlandzką, badaniami nad pamięcią w literaturze, związkami literatury i filmu. Ostatnio opublikowała: *History, Memory, Trauma in Contemporary British and Irish Fiction* (2014).

- 1 T. Phelan *The Canal Bridge*, Arcade Publishing, New York 2005, s. 146. W źródłach angielskich, gdzie nie wskazano nazwiska tłumacza, tłumaczenie na język polski pochodzi od autorki.
- 2 J. Winter *Shell Shock and the Cultural History of the Great War*, „Journal of Contemporary History” 2000 No. 35/1; oraz J. Winter *Shell Shock and the Emotional History of the First World War*, wykład wygłoszony w Royal Academy w Londynie, 9 lipca 2014 roku, <https://www.youtube.com/watch?v=exwoiKVjvOY> (20.08.2017).
- 3 Porównaj: P. Barker *Regeneration*, J. Boyden *Three Day Road*, T. Kenally *The Daughters of Mars*.

się jednak jeszcze inne, mianowicie traumy całego pokolenia, które wstąpiło do brytyjskiego wojska ze szlachetnych bądź pragmatycznych pobudek, ale po Powstaniu Wielkanocnym 1916 roku zostało okrzyknięte zdrajcami narodu.

Warto przypomnieć, że w lecie 1914 roku Irlandia stała na progu wojny domowej; parlament w Londynie uchwalił ustawę o częściowej autonomii dla Irlandii (*Home Rule*), nie wydając żadnych rozporządzeń dotyczących przyszości Ulsteru. Protestanci z Ulsteru od wielu lat ślali do Londynu petycje przeciwko projektowi tej ustawy, w 1912 roku podpisali taką petycję krwią, zdecydowani nawet stanąć do walki z bronią w ręku przeciwko Wielkiej Brytanii, aby tylko nie zostać skazanymi na los mniejszości w katolickim kraju rządzonym przez irlandzkich nacjonalistów⁴. W momencie wybuchu I wojny wprowadzenie ustawy o autonomii odsunięto na później, a przywódca unionistów z północy – Edward Carson, i nacjonalistów z południa – John Redmond, rozpoczęli niezależnie kampanię, która miała na celu zachęcenie ochotników do wstępowania do wojska brytyjskiego. W ciągu pierwszych sześciu miesięcy od wybuchu wojny w Irlandii zgłosiło się około 50 000 ochotników. W sumie w czasie wojny w szeregach armii brytyjskiej walczyło około 200 000 Irlandczyków⁵. Jak zauważa Keith Jeffrey, motywacja irlandzkich ochotników była nie tylko polityczna i moralna, ale często ekonomiczna, społeczna i psychologiczna⁶. A fakt, że żądania ich przywódców politycznych były sprzeczne i wzajemnie wykluczały się, nadawał poświęceniu irlandzkich ochotników dodatkowo tragiczny wymiar. 36. Dywizja ulsterska odznaczyła się wyjątkową odwagą w czasie pierwszego dnia bitwy nad Sommą 1 lipca 1916 roku; spośród 15 000 żołnierzy 2000 poległo, ponad 5000 odniosło rany⁷, a czteromiesięczna bitwa przyniosła minimalne zdobycze terytorialne i przybrała wymiar ikony bezsensu wojny na froncie zachodnim⁸. Kiedy po zakoń-

4 N. Lowe *Mastering Modern British History*, Macmillan, Houndmills 1984, s. 399–400.

5 L. Peatfield *Ireland's role in the First World War* w „Imperial War Museums”, <http://www.iwm.org.uk/history/irelands-role-in-the-first-world-war> (3.09.2017).

6 K. Jeffrey *Ireland and the Great War*, Cambridge University Press, Cambridge 2000, s. 5–36.

7 L. Peatfield *Ireland's Role in the First World War*.

8 W literaturze anglojęzycznej na temat I wojny światowej dominuje przekonanie o jej bezsensowności tzw. futility myth. Zobacz np. G. Dyer *The Missing of the Somme*, Penguin Books, London 1994; M. Sokołowska-Paryż *Reimagining the War Memorial, Reinterpreting the Great War: the Formats of British Commemorative Fiction*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2012, tu również odwołanie do opracowań historycznych polemizujących z mitem bezsensowności.

czeniu wojny doprowadzono do podziału wyspy na Wolne Państwo Irlandzkie i Irlandię Północną, ta ofiara krwi złożona przez protestantów nad Sommą stanowiła symboliczną legitymizację przyłączenia Ulsteru do Zjednoczonego Królestwa. Jak stwierdza Jeffrey, „dla unionistów «ofiara krwi» znad Sommy była równa i przeciwna tej, jaką złożyli uczestnicy Powstania Wielkanocnego 1916 roku”⁹. To właśnie Powstanie Wielkanocne przeciwko Brytyjczykom i apoteoza jego uczestników doprowadziły do rewaluacji wysiłku irlandzkich żołnierzy w okopach do takiego stopnia, że po 1916 roku jest on postrzegany nie w kategoriach bohaterskiej ofiary, lecz zdrady¹⁰.

Chociaż, jak przyznają historycy, Powstanie Wielkanocne w Dublinie było źle przygotowane, wybuchło w nieodpowiednim momencie i nie cieszyło się poparciem ludności cywilnej miasta ani większości kraju¹¹, to jego brutalne stłumienie i rozstrzelanie przywódców całkowicie odmieniło społeczny odbiór rebelii jeszcze przed końcem wojny. George Bernard Shaw, protestując przeciwko egzekucjom przywódców powstania, napisał, że „władze wojskowe i brytyjski rząd musiały zdawać sobie sprawę, że dokonują kanonizacji więźniów”¹². „Ofiara krwi”¹³ złożona przez powstańców sprawiła, że wydarzenie to stało się przełomowym doświadczeniem w kształtowaniu się tożsamości niepodległej Irlandii. Wolne Państwo Irlandzkie, które wyrosło na tych podwalinach, nie dopuszczało do kultuwowania pamięci zbiorowej o poświęceniu Irlandczyków walczących w mundurach armii brytyjskiej¹⁴ i tak, na długie

9 K. Jeffrey *Ireland and the Great War*, s. 133.

10 Zobacz np. K. Jeffrey *Ireland and the Great War; Na rzecz jej wolności: w stulecie irlandzkiego Powstania Wielkanocnego 1916 roku*, red. K. Marchlewicz, A. Kucharski, Fundacja Kultury Irlandzkiej, Poznań 2017.

11 L. Gillis *A czego niby dokonały kobiety?*, w: *Na rzecz jej wolności*, s. 35.

12 G.B. Shaw cyt. za: J. Mazurek-Schramm „Rodzi się piękno straszliwe” – klęska, zwycięstwo, czy droga do wolności? Wpływ Powstania Wielkanocnego na irlandzką walkę o niepodległość, w: *Na rzecz jej wolności*, s. 23.

13 Przywódcy Powstania Wielkanocnego pozostawali pod wpływem ideologii chrześcijańskiej, a zwłaszcza „ofiary krwi”. Patrick Pearse widział siebie jako męczennika, który jak Chrystus składa siebie w ofierze na ołtarzu sprawy narodowej. J. Mazurek-Schramm w „Rodzi się piękno straszliwe”... przytacza fragment ostatniego listu Pearse’a do matki: „Ludzie będą mówili o nas źle, ale potomność nas zapamięta i będziemy błogosławieni przez nienarodzone jeszcze pokolenia. Ty także będziesz błogosławiona, ponieważ jesteś moją matką”, s. 23.

14 W latach 20. podczas dyskusji na temat lokalizacji przyszłego pomnika ofiar I wojny światowej w Dublinie ówczesny minister sprawiedliwości Kevin O’Higgins zaprotestował przeciwko projektowi zbudowania pomnika w Merrion Square, gdzie znajdują się budynki rządowe,

lata pamięć o tysiącach żołnierzy została zepchnięta na margines. Trzeba było głębszych przemian politycznych, społecznych i kulturowych, jakie przyniósł boom gospodarczy w latach 80. ubiegłego wieku, aby irlandzcy historycy, a później również pisarze zaczęli rewidować jednoznaczną, nacjonalistyczną wersję historii Irlandii w pierwszej połowie XX wieku¹⁵.

Keith Jeffrey w swojej przełomowej książce *Ireland and the Great War* (2000) stawia tezę, że I wojna w nie mniejszym stopniu jak Powstanie Wielkanocne ukształtowała państwo irlandzkie¹⁶. Znaczącym wydarzeniem w procesie pojednania w praktykach upamiętniania I wojny w Irlandii było odsłonięcie Irlandzkiej Wieży Pokoju pod Messines w 1998 roku. W ceremonii odsłonięcia pomnika ku czci wszystkich poległych Irlandczyków niezależnie od przekonań religijnych i politycznych wzięli udział: Mary McAleese, Prezydent Republiki Irlandzkiej, Królowa Elżbieta II i Król Albert II. Politycy i dyplomaci irlandzcy komentujący obchody setnej rocznicy wybuchu powstania w 2016 roku podkreślają, że jedną z pięciu zasad, jakimi się kierowali, było „godzenie ze sobą i respektowanie wszystkich naszych tradycji”, a nadrzędnym celem wszystkich ceremonii było, „by pamiętać etycznie, wielkodusznie i bez wykluczeń”¹⁷. Z tego względu można uznać, że I wojna funkcjonuje w imaginarium kolektywnym Irlandczyków jako trauma kulturowa, gdyż, zgodnie z definicją Jeffreya C. Alexandra:

argumentując, że taka lokalizacja mogłaby wysłać fałszywy sygnał: „Nikt nie zaprzecza ich poświęceniu i nikt nie zaprzecza, że większość tych ludzi kierowała się pobudkami patriotycznymi, kiedy wstępowali do brytyjskiego wojska, żeby walczyć w Wielkiej Wojnie, *ale to nie na ich poświęceniu zbudowano to państwo...*” (podkreślenie autorki) <http://www.historyireland.com/decadeofcentenaries/national-war-memorial-gardens-islandbridge/>, (21.08.2017). Co więcej, kiedy wreszcie pomnik zaprojektowany przez E. Lutyensa w formie ogrodu różanego z kamieniami ołtarzami stanął w parku nad rzeką Liffey na zachodnich peryferiach Dublina, to wkrótce popadł w ruinę. W latach 50. republikańskie organizacje terrorystyczne próbowały wysadzić go w powietrze, w latach 70. obozowali na jego terenie irlandzcy koczownicy, a w końcu miasto zajęło jego teren na wysypisko śmieci. Dopiero w latach 80. pomnik został orestaurowany i oficjalnie odsłonięty w 1988 roku. Zobacz K. Jeffrey *Ireland and the Great War*, s. 123-125.

- 15 D.G. Boyce w książce *The Making of Modern Irish History: Revisionism and the Revisionist Controversy*, Routledge, London 1996, s. 163-4, przyznaje, że początków rewizjonizmu historycznego w Irlandii można się doszukiwać w końcu lat 30. ubiegłego wieku, kiedy powstało czasopismo „Irish Historical Studies”, ale jak sam zauważa, jego redaktorzy przez wiele lat starannie omijali kwestie nowszej historii Irlandii.
- 16 K. Jeffrey *Ireland and the Great War*, s. 2.
- 17 G. Keown *Pamiętając o powstaniu: jak obchodzono setną rocznicę Powstania Wielkanocnego w Irlandii i na świecie*, w: *Na rzecz jej wolności*, s. 15.

To poprzez konstrukcję traum kulturowych grupy społeczne, społeczności narodowe, a czasami także całe cywilizacje, nie tylko poznawczo rozpoznają istnienie oraz źródło ludzkiego cierpienia, ale przyjmują na siebie pewną dozę odpowiedzialności za nie. Ustalając przyczyny traumy i, tym samym, przyjmując taką moralną odpowiedzialność, członkowie zbiorowości definiują swoje więzi solidarności w sposób, który, zasadniczo, pozwala im podzielać cierpienie innych.¹⁸

Ilustracją tej tezy są również dwie powieści współczesnych pisarzy irlandzkich, które łączy misja przywrócenia pamięci zbiorowej Irlandczyków, historii żołnierzy walczących w armii brytyjskiej na froncie zachodnim. Zarówno *A Long Long Way* Sebastiana Barry'ego, jak i *The Canal Bridge* Toma Phelana przedstawiają bowiem wojnę jako doświadczenie traumatyczne, które wymaga upamiętnienia i wpisania w tradycję narodu.

W samym centrum zainteresowania Sebastiana Barry'ego, jednego z najwybitniejszych współczesnych pisarzy irlandzkich, urodzonego w Dublinie w 1955 roku, leży historia Irlandii i nietypowe losy Irlandczyków; jego twórczość naznaczona jest autobiografizmem i potrzebą rozliczenia z trudną historią rodziny i własnego kraju¹⁹. Temat I wojny światowej pojawia się epizodycznie w powieści *The Whereabouts of Eneas McNulty* (1998), gdzie tytułowy Eneas McNulty jest przedstawiony jako poczciwy prostaczek, ofiara historii, a w szczególności krwiożerczych nacjonalistów. Elizabeth Cullingford oskarżyła Barry'ego o manipulowanie faktów historycznych i wytknęła mu, że próbuje obalić jednostronną nacjonalistyczną wersję historii Irlandii, oferując czytelnikowi

¹⁸ J.C. Alexander *Trauma kulturowa i tożsamość zbiorowa*, w: *Znaczenia społeczne. Studia z socjologii kulturowej*, przeł. S. Burdziej, J. Gądecki, Nomos, Kraków 2010, s. 195.

¹⁹ Przodkowie Sebastiana Barry, katolicy lojalni wobec korony brytyjskiej zaznali wykluczenia z lokalnej społeczności w Wolnym Państwie Irlandzkim. Bohaterem sztuki *The Steward of Christendom* (1995) jest Thomas Dunne, były naczelnik dublińskiej policji, odpowiedzialny za brutalne stłumienie strajku robotników w 1913 roku, który był prapradziadkiem autora. Pierwowzorem tragicznego bohatera powieści *The Whereabouts of Eneas McNulty* (1998), którego życie jest naznaczone wyrokiem śmierci, jaki na niego wydała IRA, jest krewny dziadek ze strony matki pisarza. A jedyna dotąd przetłumaczona na język polski powieść Barry'ego *The Secret Scripture* (2008) (*Tajny dziennik*) oparta jest na losach dalekiej krewnej zamkniętej przez rodzinę w szpitalu psychiatrycznym ze względów obyczajowych. Więcej na temat traumatycznej historii Irlandii w twórczości Barry'ego w: B. Piątek *History, Memory, Trauma in Contemporary British and Irish Fiction*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2014, s. 87-116.

równie subiektywną, a miejscami wręcz fałszywą alternatywę²⁰. Pisarz wyraźnie wzięł sobie krytykę do serca, bo choć jego pierwszowojenna powieść *A Long Long Way* (2005) jest zadedykowana Royowi Fosterowi, to trudno się w niej dopatrzeć ataku na jakąkolwiek opcję polityczną²¹. Już tytuł zaczerpnięty z przedwojennej piosenki „It's a long way to Tipperary”, wyrażającej tęsknotę za rodzinnym domem, która stała się jedną z ulubionych piosenek irlandzkich, a potem również angielskich żołnierzy w czasie I wojny światowej, zapowiada charakter tej powieści. Bohater, Willie Dunne, urodził się w Dublinie pod koniec XIX wieku; jego ojciec jest naczelnikiem policji, lojalnym poddanym korony brytyjskiej i katolikiem. Willie odpowiada na apel Lorda Kitchenera i zaciąga się do pułku Królewskich Fizylierów z Dublina w pierwszych miesiącach po wybuchu wojny z pobudek moralnych – chce udowodnić sobie i ojcu, że mimo niskiego wzrostu potrafi być żołnierzem i walczyć w obronie kobiet, takich jak jego wybranka, „które Niemcy zabijają w Belgii”²². W miarę upływu czasu Willie zostaje w brutalny sposób pozbawiony wszystkich złudzeń na temat wojny i ginie tuż przed jej zakończeniem, odrzucony przez ojca, porzucony przez ukochaną, przeżywszy niemal wszystkich dawnych towarzyszy broni, w poczuciu, że „nie ma już ojczyzny”, bo „nie pozwolą mi być obywatelem”²³.

A Long Long Way była nominowana do nagrody Bookera; krytycy podkreślali połączenie naturalistycznych opisów horroru wojny z niezwykle poetyckim językiem autora²⁴. Obrazy wojny w powieści Barry'ego, podobnie jak u wielu współczesnych pisarzy, są głęboko zanurzone w imaginarium wojny, które stworzyli brytyjscy poeci wojenni, zwłaszcza Wilfred Owen i Siegfried

20 E. Cullingford *Colonial Policing: The Steward of Christendom and The Whereabouts of Eneas McNulty*, „Éire-Ireland” 2004 Vol. 39, No. 3/4, s. 11-37.

21 Foster, obecnie profesor historii Irlandii w Oxfordzie, jest znany z rewizjonistycznego podejścia do historii swojego kraju, z niechęci do jednostronnej nacjonalistycznej narracji. Jako jeden z pierwszych zauważył, że I wojna światowa stanowiła decydujące wydarzenie w XX-wiecznej historii Irlandii oraz że „niepodległa Irlandia przyjęła później politykę celowej amnezji wobec wymiaru udziału Irlandczyków w wysiłku wojennym”. Zob. *Modern Ireland 1600-1972*, Penguin Books, London 1988, s. 472.

22 S. Barry *A Long Long Way*, Faber and Faber, London 2005, s. 13.

23 Tamże, s. 286-287.

24 Zob. np. J. Kenny *Review of A Long Long Way*, „The Irish Times”, 25 marca 2005, s. 27; L. Barber *Hear the Bleak Ballad of Willie Dunne*, „The Observer”, 3 kwietnia 2005; F. O'Toole *A Fresh Look at the First World War? Very Novel*, „The Irish Times”, 7 kwietnia 2007.

Sassoon²⁵, a które w latach 70. ubiegłego wieku zanalizował Paul Fussell w książce *The Great War and Modern Memory*. Wojna jest tu odarta z atrybutów heroizmu i chwały na rzecz naturalistycznego przedstawienia procesu zabijania na masową skalę. Tym samym powieść Barry'ego wpisuje się w nurt, który Paul Poplawski nazywa „szkołą prozy wojennej z latryn”²⁶. Barry z niezwykłą sprawnością żongluje wulgaryzmami i za pomocą dowcipnych dialogów kreuje obraz prostych młodych ludzi, przepełnionych dumą ze swego kraju, miłością do własnych rodzin i króla, przekonanych, że wkrótce pokonają wroga.

Kiedy Willie trafia do Francji, w czasie pierwszych tygodni jego pobytu na froncie mamy do czynienia z obrazami jakby zaczerpniętymi ze studium Fussella²⁷: próby udomowienia wrogiego otoczenia przybierają formy pastorałne; zwoje drutu kolczastego wyglądają jak „smutne krzaki jeżyn, które nie zaowocują jagodami we wrześniu”; chwile grozy przeplatają się z momentami sielanki, kiedy cały oddział wraz z kapitanem zażywa kąpieli nago w rzece i tylko zimorodek przelatuje nad nimi jak „błękitny pocisk”²⁸. Jak u kanonicznych brytyjskich poetów wojennych i w opracowaniu Fussella, kapitan jest wzorowym gentlemanem, postrzega swoją funkcję w feudalnych kategoriach obowiązku wobec podwładnych, o których troszczy się jak matka.

Niedługo po tej sielankowej scenie oddział Willy'ego pada jednak ofiarą pierwszego niemieckiego ataku gazem bojowym: „Strasliwe sny zawisły im na twarzach, tak jakby najobrzydliwsze koszmary złapały ich w swe szpony i pozostały widoczne zamrożone w tej okropnej śmierci. Usta mieli skleione zielonkawą mazią [...]”²⁹. W 1916 roku oddział Willy'ego walczy nad Sommą, a w 1917 w bitwie pod Ypres – w miarę upływu czasu nasilają się obrazy horroru wojny, a bohaterowie powieści obojętnieją na widok wszechobecnych szczątków ludzi i zwierząt: „rozebrani do pasa wyciągali te ludzkie strzępy, jeżeli jeszcze oddychały, bełkotały albo się modliły. To, co po nich zostało

25 G. Dyer *The Missing of the Somme*, Penguin Books, London 1994, s. 29.

26 P. Poplawski cyt. za A. Branach-Kallas *Uraz przetrwania: trauma i polemika z mitem I wojny światowej w powieści kanadyjskiej*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2014, s. 81.

27 P. Fussell *The Great War and Modern Memory*, Oxford University Press, New York–London 1975, s. 237, 241.

28 S. Barry *A Long Long Way*, s. 39.

29 Tamże, s. 50.

zdobiło ich szlak. Ręce, nogi, głowy, klatki piersiowe [...]”³⁰. Barry ilustruje zatem tezę Joanny Bourke, że w czasie wojny męskie ciało zostało najpierw odarte z intymności, a następnie poddane procesowi celowego okaleczenia³¹. Zważywszy na to, że wojna jest tu przedstawiona jako bezsensowna rzeź, nieco zaskakuje fakt, że nikt nie jest obarczony winą za jej rozpętanie lub choćby niekompetentne prowadzenie. Chociaż bohaterowie powieści często wspominają o historycznych postaciach – pojawiają się tu np. Lord Kitchener, Król Jerzy, John Redmond – to osoba generała Douglasa Haiga, niesławnego autora samobójczych ataków nad Sommą, który odegra istotną rolę w powieści Toma Phelana, została u Barry’ego znacząco pominięta milczeniem.

Można zaryzykować stwierdzenie, że Barry nie szuka winnych, gdyż nie taka jest jego misja. *A Long Long Way* jest powieścią pojednawczą, autor wyraźnie postawił sobie za cel ukojenie skonfliktowanej pamięci zbiorowej Irlandczyków, upamiętnienie tych, których do niedawna pomijano w czasie oficjalnych ceremonii, ale bez obwiniania ich autorów. Pisarz wyraźnie odchodzi od antynacjonalistycznego przesłania wcześniejszej powieści i stara się osiągnąć ten cel, filtrując historię Irlandczyków w brytyjskim wojsku przez postać naiwnego i niewinnego bohatera. Misja pojednawcza pisarza jest najbardziej widoczna w ujęciu Powstania Wielkanocnego, Barry nie porusza bowiem kwestii zasadności powstania czy motywacji jego organizatorów. W powieści wybuch rebelii zbiega się z pierwszą przepustką Willy’ego – zawrócono go i innych żołnierzy powracających na front i kazano strzelać do rebeliantów okupujących budynek Poczty Głównej. Ale Willy nie może pojąć, do kogo strzela. Kiedy zwolennik rebeliantów wciska mu kopię proklamacji ogłoszonej przez przywódców powstania, oficer zabrania mu „rozmawiać z wrogiem”, na co ten zdumiony pyta: „Z jakim wrogiem?”³². A inny żołnierz woła zrozpaczony: „Kto oni kurwa są? Czy my walczyliśmy sami ze sobą?” Ponieważ proklamacja nazywa Niemców „naszymi sprzymierzeńcami w Europie”³³, Willy przez chwilę myśli, że rebelianci to Niemcy, którzy najechali Dublin; kiedy pochyła się nad postrzelonym rebeliantem, pyta go, czy jest Niemcem, na co

30 Tamże, s. 230-231.

31 J. Bourke *Dismembering the Male: Men's Bodies, Britain and the Great War*, Reaktion Books, London 1996, s. 31.

32 S. Barry *A Long Long Way*, s. 88.

33 Tamże, s. 90.

młody człowiek, który sam wcześniej zwrócił się do Willy'ego per „Tommy”, oburza się: „Niemcem? O czym ty mówisz? Jestem Irlandczykiem. Wszyscy tu jesteście Irlandczykami, co walczą o Irlandię”³⁴. Na szczególną uwagę zasługuje w tym kilkustronicowym dramatycznym epizodzie kunszt, z jakim Sebastian Barry wykorzystuje naiwność i brak wiedzy swojego bohatera, aby zakomunikować tragizm sytuacji, w jakiej znaleźli się Irlandczycy walczący w powstaniu i w brytyjskim wojsku, które je tłumi. Kluczowym punktem tego fragmentu jest scena śmierci młodego powstańca na rękach Willy'ego. Nasz bohater przeszedł już przez piekło w okopach, ale paradoksalnie nigdy dotąd nie trzymał umierającego człowieka w ramionach, nigdy jeszcze nie widział aż tyle krwi i, jak to z patosem wyraził narrator, „zaniósł krew tego młodego człowieka do Belgii na swoim mundurze”³⁵. Zdaniem Anny Olkiewicz-Mantilla ta symboliczna scena lepiej ilustruje traumę pokolenia rozdartego przez sprzeczne pojmowanie patriotyzmu niż jakakolwiek rozprawa historyczna³⁶.

Ta „ofiara krwi” nawiązująca do ideologii przywódców powstania, całkowicie odmienni losy Willy'ego. Kiedy w liście do ojca wyrazi on swoje wątpliwości, co do egzekucji przywódców, ojciec, dowódca oddziałów policji tłumiących powstanie, wyrzeknie się go. Barry wyraźnie odcina się od wartościowania postaw politycznych, nie analizuje motywów przywódców powstania ani znikomych szans, jakie mieli na powodzenie. Kiedy jeden z towarzyszy broni tłumaczy Willy'emu, że „po tym jak ich rozstrzelali Irlandczyk nie może walczyć w tej wojnie”³⁷, ten stara się go przekonać, aby porzucił politykę: „do diabła z Irlandią, z taką Irlandią i siaką Irlandią”³⁸. Barry za wszelką cenę stara się odpolitycznić stare podziały i przedstawić wydarzenia historyczne, które do niedawna były źródłem konfliktów wśród Irlandczyków jako tragedie jednostek uwikłanych w historię, której nie pojmują. Mamy tu wyraźnie do czynienia z próbą wywołania empatii historycznej, czyli wysiłkiem dążącym

34 Tamże, s. 92.

35 Tamże, s. 97.

36 A. Olkiewicz-Mantilla „*History is a nightmare from which I am trying to awake*”. *The Fate of the Dunne Family in the Context of the Irish Culture of Remembrance in Sebastian Barry's „A Long Long Way” and „On Canaan's Side”*, w: *Conflicting Discourses, Competing Memories: Commemorating the First World War*, ed. by A. Branach-Kallas, N. Sabiniarz i N. Strehlau, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2015, s. 114.

37 S. Barry *A Long Long Way*, s. 155.

38 Tamże, s. 155.

do skonstruowania zrozumienia przeszłości o podstawie emocjonalnej, którego celem jest przywrócenie jej znaczenia dla współczesnych³⁹.

Wydarzenia, w których uczestniczył wiosną 1916 roku, oraz ich następstwa odzierają Willy'ego ze złudzeń, które sprawiły, że zgłosił się do wojska na ochotnika, ale najgorszym dla niego doświadczeniem jest ponowna wizyta w rodzinnym Dublinie, gdzie zostaje odrzucony przez ojca, ukochaną dziewczynę, spędza noc w przytułku z włóczęgami, pijakami „i innymi smutnymi żołnierzami”⁴⁰, a następnego dnia grupa wyrostków obrzuca go kamieniami, krzycząc pogardliwie: „pieprzone Tommies wracajcie do domu”⁴¹. Willy traci w ten sposób dom, poczucie przynależności i przekonanie, że jego wysiłek ma jakikolwiek sens: „Z jednej strony twoi ziomkowie pogardzają tobą, bo jesteś w wojsku, a z drugiej wojsko pogardza tobą, boś się dał wybić i już sam nie wiesz co myśleć. Jego umysł ryczał z bólu. A to, że wojna nie miała ani odrobiny sensu nie miało już znaczenia”⁴².

William P. Nash wśród stresorów, które mogą doprowadzić do psychicznego załamania żołnierza, wymienia czynniki fizyczne, poznawcze, emocjonalne, społeczne i duchowe⁴³. Willy został w czasie trzech lat na froncie narażony na każdy z nich, ale trauma dotyka go najbardziej dotkliwie, kiedy traci wsparcie społeczne. Wcześniejsze przeżycia Willy'ego Dunne'a noszą znamiona doświadczenia traumatycznego, bohater ma świadomość tego, że doświadczył niewyobrażalnego okrucieństwa, czuje się „rozbity”⁴⁴, cierpi na halucynacje, jest wycieńczony. Ma poczucie zbrukania wojną i śmiercią, obawia się, że może skalać swoje niewinne siostry, innymi słowy, doznaje „wdrukowania śmierci”⁴⁵, ale dopiero poczucie odtrącenia przez ojca i ojczyznę obezwładnia go. Willy jest hospitalizowany po tym, jak w jego pobliżu wybucha duży pocisk artyleryjski – jest poparzony i ma fizyczne objawy szoku pourazowego. Jay Winter stwierdza, że *shell shock* to doświadczenie, które

39 M. Sokołowska-Paryż *Reimagining the War Memorial*, s. 114.

40 S. Barry *A Long Long Way*, s. 252.

41 Tamże, s. 254.

42 Tamże, s. 281-282.

43 W.P. Nash *Stresory wojny w: Stres bojowy: teorie, badania, profilaktyka i terapia*, red. Ch.R. Figley, W.P. Nash, przeł. J. Radzicki, PWN, Warszawa 2010, s. 15-37.

44 S. Barry *A Long Long Way*, s. 283.

45 R.J. Lifton cytowany przez J. Herman *Przemoc: uraz psychiczny i powrót do równowagi*, przeł. A. i M. Kacmajar, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 1998, s. 49.

zaburza narrację własnego „ja”, ponieważ doprowadza do zerwania połączenia między pamięcią a poczuciem tożsamości⁴⁶. U bohaterów Barry’ego jednak takie silne zaburzenie poczucia tożsamości wynika z połączenia przeżyć frontowych z poczuciem osamotnienia, odręczenia przez ojczyznę, a co za tym idzie przekonaniem o bezsensie własnego poświęcenia. Stresory społeczne okazują się tu bardziej niszczące niż szok pourazowy.

Historia Willy’ego Dunne’a jest skonstruowana jak ballada, narrator zachowuje chronologię wydarzeń, relacjonuje je pięknym poetyckim językiem. Nie mamy tu do czynienia z formalnymi atrybutami realizmu traumatycznego, takimi jak nieciągłość chronologiczna, elipsy czy fragmentaryczność. Barry postanowił komunikować traumę przez niemożność zrozumienia⁴⁷. Na poziomie psychiki bohaterów ta niemożność poznania prowadzi do mechanizmów dysocjacyjnych, czyli zaburzeń postrzegania rzeczywistości, takich jak odrealnienie i odrętwienie psychiczne⁴⁸. Na poziomie fabuły przejawia się to w powtarzających się epizodach zdumienia bohaterów. Oto jak autor opisuje Willy’ego i księdza patrzących na skutki ataku gazem bojowym:

Stali tak o dwie stopy od siebie w całej tej dolinie łez. Jeden pytał drugiego, jak się ma, ten drugi pytał pierwszego, jak się ma, ten pierwszy nie wiedział naprawdę, czym jest świat i ten drugi też nie wiedział. Jeden skinął głową do drugiego gestem zrozumienia nie rozumiejąc, jakby mówiąc, ale nic nie powiedział. A ten drugi skinął w odpowiedzi, nic nie wiedząc. Nic o tym nowym świecie skończoności i zdumiewającego przerażenia, o świecie skrajności zniszczenia i wyolbrzymienia nędzy.⁴⁹

Język tej powieści niejednokrotnie zaskakuje czytelnika nieoczywistymi związkami frazeologicznymi, niespodziewanymi zlepkami słów, takimi jak „świat skrajności zniszczenia i wyolbrzymienia nędzy” w cytacie powyżej. Chropawość języka zmusza czytelnika do zatrzymania się i zadumy

46 J. Winter *Shell Shock and the Emotional History of the First World War*, wykład w British Academy, 9 lipca 2014, YouTube.

47 Cathy Caruth wskazuje na paradoks zawarty w definicji doświadczenia traumatycznego, gdzie „bycie bezpośrednim świadkiem szokującego wydarzenia może się wiązać z całkowitą niemożnością poznania tego wydarzenia”. C. Caruth *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, The Johns Hopkins UP, Baltimore and London 1996, s. 91-2.

48 J. Herman *Przemoc...*, s. 54.

49 S. Barry *A Long Long Way*, s. 52-53.

nad niepokojącymi obrazami: Willie czuje, że jest tylko „ochłapem osoby”⁵⁰; coś „wewnątrz jego ciała uległo zniszczeniu. Obawiał się, że jak stary je-sion powoli wypróchnieje [...]”⁵¹. Jednocześnie pisarz rekonstruuje brutalną rzeczywistość frontową, posługując się w dialogach wulgaryzmami, jak np. w komentarzu na temat płynnego znaczenia słowa „wróg” po egzekucjach przywódców Powstania Wielkanocnego: „to my jesteśmy pierdolonymi wro-gami pierdolonych rebeliantów”⁵².

Powieść *The Canal Bridge* Toma Phelana ukazała się w tym samym roku, co *A Long Long Way*, i zawiera bardzo podobne opisy horroru wojny w oko-pach, jest jednak znacznie mniej pojednawcza. Phelan urodził się w 1940 roku w Irlandii, do połowy lat 70. był katolickim księdzem, a po odejściu z kościoła pracował w szkolnictwie w USA, gdzie nadal mieszka. Napisał pierwszą powieść w wieku 53 lat, od tej pory wydał sześć innych książek, wszystkie osadzone w Irlandii. Podobnie jak Barry, w *The Canal Bridge* kiero-wał się chęcią przywrócenia pamięci o zapomnianych żołnierzach I wojny, odsuniętych na margines swoich społeczności lokalnych, „ponieważ wielu uważało, że walczyli po niewłaściwej stronie”⁵³. Jednakże, w odróżnieniu od Barry’ego, Phelan pisze zza oceanu i znacznie mniej dba o to, czy jego wizja przeszłości może wzbudzić kontrowersje.

Bohaterowie powieści Phelana, Matthias Wrenn i Connor Hatchel, zacią-gają się do brytyjskiego wojska na rok przed wybuchem wojny, a ich moty-wacja jest bardziej awanturnicza niż u Willy’ego Dunne’a – chcą wyrwać się z małej irlandzkiej wioski, zarobić trochę grosza, a przede wszystkim zobaczyć świat. Ich doświadczenia w brytyjskim wojsku są wyłącznie pozytywne, są dumni z transformacji, jaką wywołało u nich „jedzenie, ćwiczenia fizyczne i sen”. Jak mówi Con, „armia zrobiła z nami to, co natura z gąsienicami. By-liśmy wiejskimi burakami, a zamieniliśmy się w wojowników w złotej skór-zie [...]”⁵⁴. Podobnie jak Barry, Phelan kładzie nacisk na fizyczność męskich ciał i fizjologię. Pisarz buduje nastrój wesołej, beztroskiej męskiej kompanii

50 Tamże, s. 252.

51 Tamże, s. 253.

52 Tamże, s. 138.

53 T. Phelan, w: W. Smith *Talking with Tom Phelan, Author of „The Canal Bridge”*, „Newsday”, 21 maja 2014, <https://www.newsday.com/entertainment/books/talking-with-tom-phelan-author-of-the-canal-bridge-1.8096578> (12.08.2017).

54 T. Phelan *The Canal Bridge*, Arcade Publishing, New York 2005, s. 55.

upojonej nowym życiem i zadowoleniem z własnego sprawnego ciała tylko po to, aby wkrótce te ciała poddać procesowi zniszczenia na gigantyczną skalę⁵⁵.

Mat i Con trafiają do Francji jako noszowi, nie biorą więc bezpośrednio udziału w walce, ale za to są wciąż narażeni na widok ciężko rannych, okaleczonych ludzi. Pouczony przez angielskiego lekarza Mat podejmuje się skrócenia cierpień żołnierzy, „jeżeli to, co zostało nie chciałoby być utrzymywane przy życiu”⁵⁶. Postrzega siebie jako anioła śmierci, posługuje się ostrym nożem, który pieszczotliwie nazywa „nożykiem”, i dobija ciężko rannych, śpiewając im zapamiętaną z dzieciństwa kołysankę. Myśl o dobieciu rannych pojawia się u bohatera powieści Barry’ego, ale nic nie wskazuje na to, żeby została wprowadzona w czyn; u Phelana Mat dokonuje eutanazji na masową skalę, nie okazując żadnych emocji. Wśród krajobrazu zasypanego szczątkami ludzi i zwierząt na różnych etapach rozkładu, setki rannych cierpią straszliwe męczarnie, ponieważ najwyraźniej machina wojenna nie została jeszcze na tyle dopracowana, aby śmierć przychodziła szybko. Mat natomiast działa sprawnie i niezwykle estetycznie poprawiając to, co pociski i kule zostawiły niedokończone. Phelan konstruuje horror wojny, posługując się zasadą przewrotności opisywaną przez Fussella – tu nie ratowanie, ale dobijanie rannych staje się czynem szlachetnym⁵⁷, jednocześnie autor przypomina, że głównym celem wojny jest zabijanie, a żołnierze są mordercami⁵⁸. Eric J. Leed w swojej książce o wpływie I wojny światowej na mentalność żołnierzy opisuje traumę „zanieczyszczenia” wynikającą z transgresji, przekroczenia granic między życiem a śmiercią, człowiekiem a zwierzęciem, człowiekiem a maszyną, tym, co

55 Marzena Sokołowska-Paryż zwraca uwagę, że Phelan najpierw konstruuje cielesny ideał imperialnej męskości tylko po to, aby go zmiażdżyć w czasie wojny, którą Leed zdefiniował jako „zindustrializowaną”. Powołując się na J. Bourke *Dismembering the Male...*, Sokołowska-Paryż podkreśla niespotykaną dotąd w historii konfliktów zbrojnych skalę okaleczenia męskiego ciała, do jakiego doszło na frontach I wojny światowej. Zob. M. Sokołowska-Paryż *The Great War and the Easter Rising in Tom Phelan’s „The Canal Bridge”: A Literary Response to the Politics of Commemoration in Ireland*, w: *The Great War in Post-Memory Literature and Film*, ed. by M. Sokołowska-Paryż, M. Löschnigg, Walter de Gruyter, Berlin–Boston 2014 (EBSCOhost).

56 T. Phelan *The Canal Bridge*, s. 88.

57 P. Fussell *The Great War...*, s. 29-35.

58 G. Dyer w *The Missing...* odwołuje się do powieści Henri Barbusse’a *Le feu* (1916), wydanie polskie 1919 jako *Ogień: pamiętnik oddziału w okopach*, która stanowiła swoisty wyobraźniowy paradigmat dla późniejszych tekstów o wojnie i wywarła wpływ na twórczość Sassoona i Owena. Jeden z bohaterów Barbusse’a deklaruje: „Byliśmy mordercami”, cytat za Dyerem, s. 49.

zgniłe, a tym co jadalne⁵⁹. Noszowi w powieści Phelana spędzają dużo czasu w wypełnionych wodą i gnijącymi szczątkami lejach po bombach, czekając, aż zapadnie zmrok i będą mogli bezpiecznie pozbierać rannych z ziemi niczyjej:

Leje po bombach były miejscami, gdzie mieszkaly potworne rzeczy – kawałki ludzi, kawałki koni, świeżo-zabici i dawno-zabici; sznury jelit, nasiąknięte ciało przytwierdzone do kości cienką nitką ścięgni, unosiły się tu rozdeptane szczury, zbyt tłuste by się wy dostać na brzeg. Hysterycznie bałem się dotknąć nasiąkniętego martwego ciała w ciemności – jego gąbczastości.⁶⁰

Jednym z elementów mechanizmu dysocjacji jest odrętwienie emocjonalne, objawia się ono zubożeniem podmiotu na świat zewnętrzny⁶¹. Dotyka ono zarówno bohaterów Barry'ego, jak i Phelana – w obydwu powieściach żołnierze postrzegają innych żołnierzy jako widma lub sami czują, że są „duchami”⁶². Mat wraca do rodzinnej miejscowości odmieniony, całkowicie siwy i nieobecny, „jak duch”⁶³. Dopiero miłość i wsparcie, jakie okazują mu najbliżsi, pozwala mu uporać się z traumą.

Tom Phelan jest jednak znacznie mniej pojedynczy niż Sebastian Barry w swojej wizji wojny. W jego powieści nie ma miejsca na szlachetne pobudki, najszlachetniejszym czynem jest dobiecie rannego, a wojna jest całkowicie pozbawioną sensu bezładną masakrą, za którą odpowiedzialność ponoszą politycy i generałowie, którzy leżą „w łóżku, 30 mil stąd odpoczywając po miesiącach planowania”⁶⁴, jak ironicznie zauważa Con po pierwszych atakach w bitwie nad Sommą. W odróżnieniu od Barry'ego, Phelan przywołuje tylko jedną postać historyczną w swojej powieści – generała Douglasa Haiga, w brytyjskiej historiografii popularnie nazywanego „Rzeźnikiem”. W ostatnim roku wojny Con Hatchel dostaje się do kwatery Haiga i w dramatycznym monologu wskazuje na swój oplakany stan: „mam szczątki zmarłych żołnie-

59 E.J. Leed *No Man's Land: Combat and Identity in World War I*, Cambridge University Press, Cambridge 1979, s. 18-19.

60 T. Phelan *The Canal Bridge*, s. 141.

61 R.J. McNally *Remembering Trauma*, The Belknap Press of Harvard UP, Cambridge MA–London 2005, s. 172.

62 S. Barry *A Long Long Way*, s. 252.

63 T. Phelan *The Canal Bridge*, s. 157.

64 Tamże, s. 138.

rzy w butach, na mundurze i w kieszeniach i dlatego tak cuchnę jak otwarty grób”⁶⁵. Przedstawiając się jako – ucieleśnioną – „wiadomość od wszystkich chłopaków”⁶⁶, obarcza Haiga odpowiedzialnością za bezsensowne samobójcze ataki i koszmarnie warunki, w jakich żołnierze są wysyłani na pewną śmierć. Oczywiście zostaje skazany za dezercję, ale przed śmiercią przez rozstrzelanie „ratuje” go Mat za pomocą swojego „nożyka”. Śmierć Cona jest porównana do śmierci Chrystusa, autor tym samym czyni go męczennikiem za słuszną sprawę.

Przedstawienie śmierci Cona jako ofiary krwi nawiązuje do imaginarium, które do dziś w Irlandii otacza Powstanie Wielkanocne. Phelan postanawia odebrać rebeliantom status męczenników i tu zdecydowanie różni się od Barry’ego. W powieści Phelana pojawia się tylko jeden nacjonalista, który jest jednoznacznie negatywnym bohaterem. Kiedy Mat i Con opuszczają Ballyrannel w 1913 roku, całe miasteczko żegna ich z entuzjazmem, tylko Johnjoe Lacy ma im za złe, że zaciągają się do brytyjskiego wojska i „sprzedają się królowi za szylinga”⁶⁷. Kiedy Lacy zarzuca im, że „zdradzają Irlandię”⁶⁸, jego zarzut wydaje się wszystkim świadkom absurdalny, a Lacy jest przedstawiony jako tchórzliwa, podstępna kreatura, która nie ma dość odwagi, żeby stanąć do otwartej konfrontacji z tymi, których uważa za wrogów. Phelan nie tłumaczy zawilóści irlandzkiej polityki, nie wyjaśnia, dlaczego po wojnie mieszkańcy Ballyrannel stają się bardziej przychylni Lacy’emu i, chociaż powieść składa się z serii monologów, to Johnjoe Lacy nie zostaje dopuszczony do głosu przez autora. Powstanie Wielkanocne pełni tu równie ważną funkcję, ale pojawia się jedynie w relacjach mieszkańców Ballyrannel, a raczej w komentarzach już po zakończeniu dramatycznych wydarzeń. Na przykład ojciec Kinsella, przedstawiciel odrodzenia kulturalnego, ksiądz, który stara się uczyć języka irlandzkiego, kultywować narodowe sporty i tradycje w swojej parafii, nie pochwała powstania:

ten zezowaty Pearse i jego tłum, tak bardzo pragnął zostać mitycznym albo mistycznym bohaterem, że nie mógł się doczekać, żeby dać się zabić. [...] Nie było potrzeby umierać męczeńsko za Irlandię, chyba, że chcieli

65 Tamże, s. 182.

66 Tamże, s. 183.

67 Tamże, s. 21.

68 Tamże.

zając miejsce w narodowym panteonie bezrozumnych fanatyków, żeby pisali o nich kiepskie piosenki do śpiewania po pijaku po wsze czasy.⁶⁹

Refleksje o powstaniu wśród żołnierzy we Francji pojawiają się tylko raz. Matt patrzy na żniwo pierwszego dnia bitwy nad Sommą, lecz w tym momencie w Irlandii Pearse już nie jest „idiotą”, ale męczennikiem: „Dwadzieścia siedem tysięcy ludzi leży w błocie przed nami, wielu z Irlandii, ale Irlandia myśli tylko o dwunastu draniach, którzy wbili nóż w plecy każdego Irlandczyka walczącego przeciwko Niemcom. Nie mogli zaczekać? Musieli już zostać męczennikami?”⁷⁰.

Tam gdzie Sebastian Barry postanowił zachować dystans i w imię pojednania powstrzymuje się od ferowania wyroków, Tom Phelan przedstawia karykaturalną wizję irlandzkiego nacjonalizmu i wydarzenia historycznego, które dla pokoleń Irlandczyków było kluczowe w walce o niepodległość kraju. Nic dziwnego, że nawet we współczesnej dobie wybaczenia dawnych krzywd powieść Phelana wzbudziła kontrowersje. Derek Hand na łamach „The Irish Times” wytknął pisarzowi sentymentalizm w portretowaniu pomnikowo-szlachetnych żołnierzy i brak zrozumienia sytuacji politycznej. Ten sam krytyk jednak przyznaje, że pisarzowi udało się stworzyć poruszający obraz brutalnej fizyczności wojny⁷¹.

Obydwie powieści z powodzeniem przywracają pamięci kulturowej Irlandczyków losy tysięcy żołnierzy, którzy walczyli w brytyjskim wojsku w czasie I wojny światowej. Zarówno Barry, jak i Phelan postrzegają odtrącenie tych żołnierzy oraz wymazanie ich poświęcenia z pamięci zbiorowej jako źródło traumy, a ich powieści można interpretować jako część narracji kulturowej, której celem jest przywrócenie statusu moralnego zmarginalizowanej grupie społecznej. Trauma kulturowa w teorii Jeffreya Alexandra stanowi proces, który nie spełnia się w sferze fizycznego zdarzenia, ale właśnie w sferze narracji kulturowej. Zdaniem socjologa „zdarzenia nie są immanentnie traumatyczne”⁷², ale zyskują status traumy poprzez „wyobraźniowy proces przedstawienia”⁷³. Współczesne irlandzkie powieści pierwszowojenne mogą

69 T. Phelan *The Canal Bridge*, s. 82.

70 Tamże, s. 89.

71 D. Hand *Ciphers in the Killing Fields*, „The Irish Times” 17 grudnia 2005.

72 J.C. Alexander *Trauma kulturowa i tożsamość zbiorowa*, s. 202.

73 Tamże, s. 203.

być odczytane jako „roszczenie do pewnego fundamentalnego urazu, okrzyk lamentu w obliczu przerażającej profanacji pewnych wartości związanych z sacrum [...] oraz żądanie emocjonalnego, instytucjonalnego i symbolicznego odszkodowania i rekonstrukcji”⁷⁴. Podobnie jak współcześni historycy, pisarze podejmują próbę opowiedzenia historii na nowo, ale w odróżnieniu od opracowań historycznych, które trafiają do wąskiego grona odbiorców, powieści mają większą moc wywołania identyfikacji i emocjonalnego katharsis. A stąd już tylko krok, jak twierdzi Alexander, do przebudowy tożsamości zbiorowej. Trauma kulturowa poszerza „obszar społecznego porozumienia i współczucia”⁷⁵, a poprzez proces rewidowania przeszłości sprzyja budowaniu i wzmocnieniu tożsamości zbiorowej. W XXI wieku w Irlandii historycy i pisarze nie tylko przywracają pamięć o poświęceniu Irlandczyków, którzy zginęli na frontach I wojny światowej, ale również podkreślają ich niejednorodność (czytaj: nienacjonalistyczne) sympatie polityczne i przekonania religijne. Jak twierdzi John Morrissey, ten proces pomaga budować inną, szerszą i bardziej kosmopolityczną wizję narodowości i narodu⁷⁶.

W wyniku zmian kulturowych, jakie nastąpiły między 1980 a 2010 rokiem, pamięć traumatyczna stała się dominującą formą postrzegania, pojmowania i przekazywania przeszłości Irlandii. Obydwie powieści wpisują się zatem w nurt antynostalgiczny we współczesnej kulturze irlandzkiej, który polega na przywoływaniu przeszłości nie jako wizji niosącej ukojenie, ale jako przestrzeni traumy i bólu. Ponieważ przeszłość jest kontrapunktem dla teraźniejszości i przyszłości, to takie antynostalgiczne przedstawienie przeszłości pozwala na budowanie lepszej przyszłości⁷⁷.

74 Tamże, s. 205.

75 Tamże, s. 217.

76 J. Morrissey *Ireland's Great War: Representation, Public Space and the Place of Dissonant Heritages*, „Journal of the Galway Archeological and Historical Society”, 2006 No. 58, s. 98-113.

77 E. Pine *Politics of Irish Memory: Performing Remembrance in Contemporary Irish Culture*, Palgrave Macmillan, Houndmills 2011, s. 5-9.

Abstract

Beata Piątek

JAGIELLONIAN UNIVERSITY (CRACOW)

Historical Revisionism and the Depoliticization of National Memory: Tom Phelan and Sebastian Barry's Fictional Representations of the Great War

Piątek explores the fiction of two contemporary Irish writers – Tom Phelan and Sebastian Barry. Both try to depoliticize national memory and work through the collective trauma of the war. Phelan's *The Canal Bridge* (2005) and Barry's *A Long Long Way* (2005) recall the traumatic experience of thousands of Irishmen who fought in the British army in World War I. By returning the marginalized events to the national memory, the two writers come to terms with the past and prepare the ground for a better future.

Keywords

the Great War, Ireland, national memory, anti-nostalgia