

Creative Commons License: CC BY-SA 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en>

Julia Dynkowska

Wydział Filologiczny

Uniwersytet Łódzki

e-mail: julia.dynkowska@uni.lodz.pl

ORCID: 0000-0001-7657-2679

W poszukiwaniu autentycznej Irlandii – o krajobrazach w powieści *Kolonia* Audrey Magee

Kolonia to powieść irlandzkiej dziennikarki i pisarki, Audrey Magee, wydana w Polsce w marcu 2024 roku. W oryginale została opublikowana dwa lata wcześniej i znalazła się na długiej liście książek nominowanych do Nagrody Bookera za rok 2022. Akcja utworu toczy się w 1979 roku na nieznazwanej, małej irlandzkiej wyspie, na którą przybywa angielski malarz, Lloyd, a niedługo po nim – francuski językoznawca, Jean-Pierre Masson (obaj to, oczywiście, postaci fikcyjne). Każdy z mężczyzn przybywa na wyspę, aby zrealizować konkretny projekt. Anglik pragnie stworzyć oryginalne i surowe pejzaże: „z dała od Londynu”¹ malować „poszarpane, dzikie”² klify. Francuz zaś finalizuje prace nad poświęconą językowi irlandzkiemu rozprawą doktorską o wiele mówiącym tytule: *Ewolucja czy upadek? Językowe schematy w języku irlandzkim na przestrzeni czterech pokoleń. Pięcioletnie studium porównawcze wybranej wyspiarskiej rodziny*. Relacje francuskiego językoznawcy i angielskiego malarza ograniczają się właściwie do wzajemnych przytyków dotyczących jałowości podejmowanej na wyspie pracy twórczej („Ośmielał się sądzić, że pan i pana książka jesteście o pięćdziesiąt lat spóźnieni, panie Masson”³ – „Och, kolejny malarz, który pragnie być Monetem [...] Jak to się robi? [...] Maluje to, co inny artysta namalował w tak ostateczny spo-

¹ A. Magee, *Kolonia*, przeł. D. Jankowska, Poznań 2024, s. 55.

² Tamże, s. 54.

³ Tamże, s. 86.

sób?”⁴). Ponadto, jak pisze Jonathan Myerson, autor jednej z recenzji powieści, każdy z mężczyzn drwi „z mitologizowania mieszkańców wyspy przez tego drugiego”⁵.

Długie partie *Kolonii* dotyczące tego, co dzieje się na pozornie odciętej od świata wyspie, są kontrapunktowane krótkimi, precyzyjnymi i – wydawać by się mogło – beznamiętnymi doniesieniami o zamachach terrorystycznych dokonywanych w różnych częściach Irlandii Północnej przez ugrupowania (m.in. IRA, UDA czy Queen’s Own Highlanders) zaangażowane w irlandzką wojnę domową, nazywaną powszechnie Kłopotami, *Na Trioblóidí, The Troubles*, np.:

Henry Corbett, katolik, ma dwadzieścia siedem lat i razem z żoną przebywa w domu, w niewielkim szeregowcu w północnym Belfaście. Jest północ, poniedziałek, 3 września. Czterech zamachowców ze Stowarzyszenia Obrony Ulsteru wdzierają się do środka. Corbett ucieka, ale oni otwierają ogień, trafiają mężczyznę dziewiętnaście razy. Umiera na miejscu⁶.

Jeden z tego typu fragmentów dotyczy przypomnianego stosunkowo niedawno w serialu *The Crown*⁷ zamachu bombowego na łódź Shadow V, którego głównym celem był członek rodziny królewskiej, lord Louis Mountbatten. W wybuchu zginęli też pozostali pasażerowie, m.in. „Paul Maxwell, piętnastoletni uczeń z Enniskillen [...], kolega czternastoletnich wnuków Lorda Mountbattena”⁸. Audrey Magee, rocznik 1966, w jednym z wywiadów zauważa, że właśnie to wydarzenie było jednym z ważniejszych powodów, dla których zdecydowała się na pracę nad powieścią:

Miałam wtedy 13 lat [...]. [P]odczas wakacji 1979 roku mój brat wraz z kolegami udał się na obóz do Francji, a ja z koleżankami do wioski położonej kilometr od mojej, dość blisko Dublina [...]. Powrót do domu okazał się potwornie bolesny, przemoc wdarła się do Irlandii i przekroczyła granicę z północną częścią wyspy. Zginęli niewinni chłopcy w moim wieku, nie byłam w stanie zrozumieć, jak mogło do tego dojść. Nigdy nie zapomnę dni, które nastały po 27 sierpnia. Byliśmy przerażeni, dziś myślę, że przez lata nie do końca umiejętnie próbowałam – nie tylko w mojej rodzinie – radzić sobie z traumami, które były następstwem szoku z lata 1979. [...] Chciałam zmierzyć się z przekleństwem

⁴ Tamże, s. 87–88.

⁵ J. Myerson, *The Colony by Audrey Magee Review – Island Life at a Distance*, „The Guardian” 27.02.2022, <https://www.theguardian.com/books/2022/feb/27/the-colony-by-audrey-magee-review-island-life-at-a-distance> [dostęp 20.06.2024].

⁶ A. Magee, *Kolonia*, s. 332.

⁷ *The Crown*, Netflix, 2016–2023, sezon 4, odc. 1, reż. B. Caron, data emisji: 15 listopada 2020.

⁸ A. Magee, *Kolonia*, s. 310.

czasu dorastania, ze złem, które opłotło nas niczym pajęcza sieć [...]. I pokazać, jak Kłopoty, czyli Troubles, wojna domowa w Irlandii Północnej wygląda z perspektywy południa wyspy, jakie potężne pozostawiła w nas ślady [podkr. – J.D.]⁹.

Wieści o kolejnych zamachach stopniowo pojawiają się w narracji dotyczącej wyspy.

Zarówno części dotyczące serii zamachów, jak i samą opowieść o wyspie, jej mieszkańcach, gościach, faunie i florze, można zatem uznać za próbę naszkicowania kompletnego (kraj)obrazu Irlandii w 1979 roku. Krajobraz – jak twierdzi Karl Schlögel – jest bowiem tworzony również przez „to, co najbardziej kontrowersyjne, odrzucone, wywalczone, podlegające mityzacji i ideologizacji [...]”¹⁰. I dodaje: „Krajobraz jest ważniejszy niż polityczny obszar administracyjny, ma dobitniejszą i gęstszą wymowę niż kraj. Ludzie definiują się poprzez krajobrazy, z których się wywodzą w nie mniejszym stopniu niż poprzez kraj, którego są obywatelami”¹¹.

W artykule skupiam się przede wszystkim na tych partiach powieści, które dotyczą „naturalnego”, „dzikiego”, „nieujarzmionego” krajobrazu irlandzkiej wyspy oraz jej mieszkańców, postrzeganych głównie przez angielskiego malarza. Najczęściej odnoszę się zatem do rozumienia pojęcia „krajobrazu”, związanego z widzeniem, malarstwem, a także z Gilpinowską malowniczością¹². Próbuję zastanowić się nad krajobrazem w kontekście

⁹ A. Magee, M. Nogaś, *To nie był atak jedynie na rodzinę królewską, także sygnał, że nikt z nas nie może czuć się bezpieczny*. Wywiad, 16.03.2024, „Wysokie Obcasy”, <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,157211,30786047,to-nie-byl-atak-jedynie-na-rodzine-krolewska-takze-sygnal.html> [dostęp 27.09.2024].

¹⁰ K. Schlögel, *Krajobrazy, płaskorzeźby*, w: tegoż, *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*, przeł. I. Drozdowska, Ł. Musiał, Poznań 2009, s. 280.

¹¹ Tamże.

¹² Zob. J. M. Coetzee, *Malowniczość, wzniosłość i południowoamerykański krajobraz*, w: tegoż, *Białe pisarstwo. O literackiej kulturze Afryki Południowej*, przeł. D. Żukowski, Kraków 2009, s. 54. Por. W. Gilpin, *Podróż malownicza*, w: *Krajobrazy. Antologia tekstów*, red. B. Frydryczak i D. Angutek, Poznań 2014, s. 167–174. Ścisły związek krajobrazu z widzeniem wybrzmiewa oczywiście już w samym słowie (-obraz). Beata Frydryczak przywołuje w tym kontekście Kennetha Olwiga, „który badając historyczne przemiany terminu, wyróżnił jego podwójne znaczenie: «terytorialne», utożsamiające krajobraz z obszarem ziemi w sensie prowincji, landu czy regionu, oraz «sceniczne», które oznacza pojawiający się w polu widzenia fragment ziemi i nieba” (B. Frydryczak, *Krajobraz*, <https://cbh.pan.pl/pl/krajobraz> [dostęp 28.09.2024], podkr. J.D.). O związkach krajobrazu i zmysłu wzroku zob. też m.in. w: D. E. Cosgrove, *Krajobraz i europejski zmysł wzroku – przyglądanie się naturze*, w: *Krajobrazy. Antologia tekstów*, s. 79–111 czy w: W.J.T. Mitchell, *Krajobraz imperialny*, w: *Krajobrazy. Antologia tekstów*, s. 233.

„autentyczności” – korzystam z podstawowego znaczenia tej kategorii, zgodnie z którym „autentyczny to «uprawniony, pierwotny, szczerzy, zgodny ze swą postacią, zasługujący na nazwę, którą otrzymuje»”¹³.

Celem wizyty Lloyd’a (czyli malarza) na wyspie jest, powtórzę, chęć utrwalenia irlandzkich klifów, które w porównaniu z klifami angielskimi są – jego zdaniem – „surowe”, „gwałtowne” i „dzikie”¹⁴. Mężczyzna, uciekając od londyńskiego krajobrazu i akcentując chęć odizolowania się od tego, co codzienne, a jednocześnie dowartościowując to, co wyspiarskie, wpisuje się w omawiany przez Annę Wieczorkiewicz oraz Deana MacCannella współczesny schemat myślowy opierający się na przekonaniu, że „autentyczność i realność leżą gdzieś indziej: w innych epokach historycznych czy innych kulturach, w życiu prostszym i czystszy”¹⁵. Poszukiwania autentycznych doświadczeń Lloyd rozpoczyna już od wyboru środka transportu, którym zostaje przewieziony na wyspę. Mimo choroby morskiej, na którą cierpi, decyduje się na podróż *currach*, drewnianą, niestabilną, tradycyjną łodzią typową dla zachodniego wybrzeża Irlandii¹⁶, choć – jak zauważa jedna z osób mieszkających na wyspie, zdziwiona wyborem artysty-gościa – „mógł płynąć dużą łodzią jak wszyscy inni”¹⁷. Bohater ten decyduje się także na zamieszkanie w odciętej od prądu i wody chacie znajdującej się na szczycie klifu.

Co jednak o wiele istotniejsze w kontekście „autentyczności krajobrazu”, malarz obserwując rzeczywistość, dzieli ją mentalnie na skrupulatnie ponazywane kadry, stanowiące potencjalne dzieła malarskie. Niemal automatycznie przekłada doświadczenie przestrzeni na sztukę, zmienia „naturę w serię *tableaux vivants*”¹⁸. Patrzy na świat jak przez szkieleto Claude’a (popularne w osiemnastowiecznej Anglii małe, wypukłe i zabarwione lustro, pozwalające zamienić „przyrodnicze sceny w miniaturowy obraz podkreślający ich podobieństwo do pejzaży Claude’a [Lorraina – uzup. J.D.] lub przynajmniej do dzieł malarskich”¹⁹). Na marginesie dodam, że nazwę tego przyrządu

¹³ M. Warchala, *Autentyczność i nowoczesność. Idea autentyczności od Rousseau do Freuda*, Kraków 2006, s. 8.

¹⁴ A. Magee, *Kolonia*, s. 45, 54.

¹⁵ A. Wieczorkiewicz, *Apetyt turysty. O doświadczaniu świata w podróży*, Kraków 2012, s. 32.

¹⁶ W szczególności – wysp Aran; *currach* przypomina wydłużony korakl; zob. *Currach*, w: G. Blackburn, *The Illustrated Encyclopedia of Ships, Boats, Vessels and Other Water-borne Crafts*, Woodstock 1978, s. 109.

¹⁷ A. Magee, *Kolonia*, s. 35.

¹⁸ D. Marshall, *The Problem of Picturesque*, „Eighteen Century Studies” 2002, t. 35, nr 3, s. 414, <http://www.jstor.org/stable/30054207> [dostęp 26.09.2024].

¹⁹ Tamże, s. 420.

można w moim przekonaniu wykorzystać jako termin teoretycznoliteracki (lub metaforę teoretycznoliteracką) pozwalający charakteryzować takie „literackie artykulacje doświadczenia przestrzeni”, w których „obserwowane otoczenie budzi u podmiotu skojarzenia z malarstwem”²⁰, a zatem takie, które można usytuować w obrębie wyróżnionej przez Elżbietę Rybicką „wizualnej geografii literackiej”²¹. Tak oto owo przełożenie doświadczenia rzeczywistości na planowane (?) malarskie kadry wygląda np. w tym fragmencie powieści, w którym Lloyd i jego przewoźnik opuszczają łódź po dobieciu do brzegu:

Chwycił dłoń mężczyzny, a potem jego ramię, przylgnął do szorstkiej wełnianej kurtki i wyszedł na dziobatą betonową płytę, nogi zadrżały mu, a potem się ugięły.

autoportret: jak nowo narodzone żrebię

Oparł się o klif oklejony zasuszonymi pąklami i porostami. Patrzył, jak starzy wyspiarze wynoszą łódź z wody i obracają ją, by nieść nad głowami i ramionami, tak jak na zdjęciu w książce o tej wyspie.

*seria wyspiarska: idąca łódź*²²

Ważne są tutaj dwie kwestie. Po pierwsze, artysta traktuje mieszkańców wyspy jak elementy krajobrazu, co można skojarzyć z opisywanym przez Annę Wieczorkiewicz (za Erikiem Cohenem) turystycznym „trybem doświadczenia”. Lloyd – tak jak inni turyści pozostający w tym trybie – „obserwując «prawdziwe życie innych», zachowuj[e] pewien dystans [...]. Jakkolwiek samo poszukiwanie autentyczności może dokonywać się z religijną żarliwością, to przeżycie ma charakter w dużym stopniu estetyczny”²³. Po drugie, w zacytowanym fragmencie pojawia się informacja o książce, którą Lloyd studiował przed przybyciem na wyspę oraz o widniejącej w niej fotografii, stanowiącej prefigurację obserwowanego w rzeczywistości kadru (odwrócona łódź niesiona przez grupę wioślarzy). Książka ta pojawia się także m.in. w kontekście przygotowań Lloyda do pracy nad pierwotnie najważniejszym pejzażem przedstawiającym klify, które przy pierwszym spotkaniu

²⁰ J. Dynkowska, „A jednak oczyma / [m]oimi patrzycie...”. O doświadczeniu sztuki w doświadczeniu przestrzeni, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2017, nr 11, s. 168, <https://czasopisma.filologia.uwb.edu.pl/index.php/bsl/article/view/166/133> [dostęp 26.09.2024].

²¹ E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych praktykach i teoriach literackich*, Kraków 2014, s. 259. O kulturowych prefiguracjach przestrzeni konstruowanych podczas lektury i rzutujących na faktyczny odbiór postrzeganego miejsca zob. też m.in. w: J. Kaczmarek, A. Kapusta, *Rozważania semiotyczne o geopoetyce odwróconej*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2022, nr 21, s. 251–270.

²² A. Magee, *Kolonia*, s. 30–31.

²³ A. Wieczorkiewicz, *Apetyt turysty. O doświadczeniu świata w podróży*, s. 82.

(„*autoportret: randka w ciemno*”²⁴) wydają mu się rozczarowujące. Nie przypominają bowiem tych z fotografii zamieszczonej w publikacji: „Wstał i ponownie spjrzał na klify z nadzieją, że zobaczy je inaczej – tak jak wyglądały w książce”²⁵. Dopiero trzecie spojrzenie na nadmorski krajobraz spełnia jego oczekiwania:

Spojrzał w dół. Na klify. Takie jak w książce, surowe, poszarpane, gwałtowne piękno, wzburzony ocean rozbijający się o skały dwieście stóp pod jego kolanami i dłońmi. [...] piękno / odsłonięte / niewidziane / nienamalowane / warte / olejnych farb [...]. Leżał na brzuchu, patrząc, jak zachodzące słońce oświetla klif, a feeria światła odsłania różę, czerwienie, pomarańcze i żółcie ukryte w skale [...]. Narysował je w szkicowniku i podczołgał się wzdłuż krawędzi klifu, by zerknąć na jaskinie i łuki wycięte przez ocean²⁶.

Owo pragnienie dostrzeżenia czegoś, co już widziane lub co już wcześniej zostało doskonale utrwalone przez kogoś innego, jest – jak się zdaje – przeciwieństwem „religijnej żarliwości”, z jaką poszukuje się tego, co autentyczne. Wiąże się to częściowo z paradoksalnym charakterem malowniczności. Jak pisze Filip Lipiński: „Aby fragment natury wydał się malowniczy, czyli wyjątkowy, jedyny i niepowtarzalny, musi być swoistym cytatem, powtórzeniem już widzianego”²⁷. Jest to zresztą zgodne z koniecznym do „wiernego odnotowania jakiejś określonej formy” bazowaniem na „artystycznej wiedzy”, która, jak pisze Ernst Gombrich, „pozwala [...] zorganizować elementy krajobrazu w dzieła sztuki zadziwiająco złożone, które tak się mają do topograficznej dokumentacji, jak poemat do raportu policyjnego”²⁸. Jest to oczywiście kolejny dowód na to, że „ludzki wzrok jest intencjonalny i kulturowo uwarunkowany”²⁹ – widzimy wszak „to, co spodziewamy się zobaczyć, wiedza warunkuje (wyprzedza, umożliwia, ogranicza) identyfikację postrzeganego”³⁰.

Dość szybko okazuje się zatem, że dążenie do autentyczności w przypadku bohatera powieści Magee stanowi przedziwny, autokreacyjny konstrukt, cały czas konfrontowany z niemożliwością ucieczki od schematów

²⁴ A. Magee, *Kolonia*, s. 43.

²⁵ Tamże, s. 44.

²⁶ Tamże, s. 45–46.

²⁷ F. Lipiński, *Hopper wirtualny. Obrazy w pamiętającym spojrzeniu*, Toruń 2013, s. 208–209.

²⁸ E.H. Gombrich, *Prawda a stereotyp*, w: tegoż, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, przeł. J. Zarański, Warszawa 1981, s. 69.

²⁹ D.E. Cosgrove, *Krajobraz i europejski zmysł wzroku – przyglądanie się naturze*, w: *Krajobrazy. Antologia tekstów*, s. 79–111.

³⁰ R. Nycz, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012, s. 8.

poznawczych, zapamiętanych powidoków innych dzieł sztuki czy posiadanej wiedzy³¹. Mężczyzna „inscenizuje autentyczność”³² krajobrazu (kulturowego, naturalnego), posługuje się stereotypem, kliszami. Z rzeczywistości wyłuskuje tylko to, co już wcześniej widziane: chowa się za intertekstualnymi nawiązaniem do dzieł innych artystów, postrzegane sceny identyfikując jako irlandzkie wersje obrazów m.in. Théodore’a Géricaulta³³, Édouarda Maneta³⁴, Rembrandta van Rijna³⁵, Williama Turnera³⁶ czy Paula Gauguina. Ten ostatni twórca jest najważniejszym punktem odniesienia dla Lloyd’a. Jak wiadomo, Gauguin część życia spędził na wyspach Polinezji Francuskiej, m.in. Tahiti³⁷ – wyruszył tam, „mając nadzieję [...], że uda mu się uciec przed zachodnią cywilizacją”³⁸. Jednocześnie bywa on przedmiotem namysłu postkolonialnego i etycznego: jako twórca celujący w stereotypowych przedstawieniach Polinezyjczyków oraz czyniący z Tahiti „prymitywną utopię”³⁹, a także jako dojrzały mężczyzna wchodzący w relacje seksualne i romantyczne z nastoletnimi mieszkankami wysp. Lloyd w miarę pobytu na irlandzkiej wyspie zaczyna sam siebie postrzegać jako „Gauguina półkuli północnej”. Nie tylko wpisuje swoje doświadczenia w obrazy tego artysty (choćby interpretując powitanie z mieszkanką wyspy jako transpozycję obrazu *Bonjour monsieur Gauguin II*⁴⁰), lecz także – na rzecz stworzenia współczesnej wersji arcydzieła *Skąd przychodzimy? Kim jesteśmy? Dokąd zmierzamy?* – rezygnuje z malowania klifów, zdaniem nastoletniego mieszkańca wyspy, Jamesa, początkującego artysty, który chce uczyć się od Lloyd’a techniki malarskiej, bardzo nieudanych. Angielski artysta popełnia bowiem podstawowe błędy: myli np. mewy z rybitwami⁴¹, ale przede wszystkim „w ogóle nie rozumie [...] tego światła, maluje je [...] na powierzchni morza, ale to nie wystarczy, prawda? Nie, ono

³¹ Wiąże się to poniekąd również z faktem, że „turystyczny tryb doświadczania” nie zmienia doświadczającego: „Zestetyzowane turystyczne doznanie może być silne; nie zmieni ono jednak kierunku biografii, nie wskaże turyście źródła znaczeń, które odnowią jego życie” A. Wieczorkiewicz, *Apetyt turysty. O doświadczaniu świata w podróży*, s. 82.

³² Tamże, s. 91.

³³ A. Magee, *Kolonia*, s. 29.

³⁴ Tamże, s. 328.

³⁵ Tamże: m.in. s. 150, 165–166, 280.

³⁶ Tamże, s. 161.

³⁷ Zob. A. Mančić, *Paul Gauguin i Victor Segalen: estetyka odmienności pomiędzy literaturą a malarstwem*, „Porównania” 2016, nr 19, t. 19, s. 41–57.

³⁸ Tamże, s. 53.

³⁹ M. Mendelsohn, *Why Is the Art World Divided over Gauguin’s Legacy?*, 3 sierpnia 2017, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-art-divided-gauguins-legacy> [dostęp 28.09.2024].

⁴⁰ A. Magee, *Kolonia*, s. 74.

⁴¹ Zob. tamże, s. 170.

chowa się pod spodem, jak ptak nurkuje między falami, podświetla wodę nie tylko od góry, ale i od dołu”⁴². Właśnie James nazywa wprost ograniczenia i schematyczność pejzaży autorstwa Lloyda: „Maluje pan jak pan. Jak Anglik na irlandzkiej wyspie. [...] Zmienia pan wyspę w coś, czym nie jest”⁴³. Jednocześnie ten fragment wskazuje na kwestię, której nie da się pominąć w kontekście powieści Magee: pobyt angielskiego malarza na irlandzkiej wyspie, dążenie do posklejanej z kulturowych prefiguracji autentyczności, a także jego prace malarskie, sytuowanie się w pozycji Gauguina, mitologizowanie, egzotyzowanie i prymitywizowanie wyspiarskiego życia, przyrody (wspomniane „dzikie klify”), mieszkańców, a zatem właściwie wszystkie działania Lloyda na wyspie, są skażone „imperialnym spojrzeniem”⁴⁴ (na ten trop naprowadza zresztą sam tytuł powieści, a także wybór „walczących” o wyspę bohaterów-gości: Francuza oraz Anglika). Irlandzka wyspa i jej mieszkańcy są więc dla Lloyda tym, czym Polinezja dla europejskich kolonizatorów⁴⁵:

Rozrzucone na morzu kultury Polinezji stanowiły, jak to ujął Marshall Sahlins, „wyspy historii”, ostatnie enklawy prehistorycznych pierwotnych ludów w „stanie natury”. Południowy Pacyfik stał się więc rodzajem *tabula rasa* dla fantazji europejskiego imperializmu; miejscem, w którym europejskie konwencje mogły się rozwijać praktycznie bez przeszkód ze strony „tubylczego” oporu i gdzie „naturalność” tych konwencji mogła znaleźć potwierdzenie w rzeczywistej przestrzeni znajdującej się w „stanie natury”⁴⁶.

⁴² Tamże, s. 158.

⁴³ Tamże, s. 353.

⁴⁴ Zob. M.L. Pratt, *Imperialne spojrzenie. Pisarstwo podróżnicze a transkultuacja*, przeł. E. E. Nowakowska, Kraków 2011.

⁴⁵ Zestawienie „kolonializmu wewnętrznego” w relacjach angielsko-irlandzkich z kolonializmem zamorskim pojawia się także m.in. w *Marzeniu Celta* Maria Vargasa Llosy opowiadającym o losach Rogera Casementa, irlandzkiego dyplomaty i działacza narodowego (zob. M. V. Llosa, *Marzenie Celta*, przeł. M. Chrobak, Kraków 2011). Por. A. Bradley, *Hearts of Darkness: Conrad, Casement, and the Congo*, „ARIEL: A Review of International English Literature” 2003, nr 34(2–3), s. 197–214. Hasło „kolonializm wewnętrzny” przywołuje za Alexandrem Etkindem m.in. Ewa Thompson w: E. Thompson, *A jednak kolonializm. Uwagi epistemologiczne*, „Teksty Drugie” 2011, nr 6, s. 290.

⁴⁶ W.J.T. Mitchell, *Krajobraz imperialny*, s. 247. Być może niesłusznie pomijam w tekście kwestię wyspy jako miejsca akcji (i związane z wyspą szerokie pole semantyczne), ale wydaje mi się to zagadnieniem jednak zbyt odległym od tematu głównego, a jednocześnie zbyt ważnym, by sprowadzać je do jednego akapitu, który nie narzucałby kierunku dalszej interpretacji. W wypowiedzi na temat *Kolonii* Audrey Magee tłumaczy kwestię wyboru miejsca akcji, zob. A. Magee, *Writing About Art: The Colony by Audrey Magee*, <https://www.writing.ie/interviews/writing-about-art-the-colony-by-audrey-magee/> [dostęp 27.09.2024].

W powieści Magee Brytyjczyk traktuje krajobraz kulturowy i naturalny irlandzkiej wyspy właśnie jako *tabula rasa* dla własnych fantazji. Jego (krajobrazu) wizualna reprezentacja, czyli wspomniany obraz stanowiący transpozycję arcydzieła Gauguina, ma być tym, co przyniesie narcystycznemu malarzowi spektakularną sławę: poszukiwanie autentyczności to tylko pretekst, Irlandia nie jest ważna. Widać to w zawartym w końcowych partiach powieści obszernym monologu wewnętrznym:

ten gigantyczny obraz pozwoli mi wrócić i sprawi, że moja półżona zmieni zdanie, a zapomniani, ignorowani, pomijani artysta przemieni się w celebrytę, równego Freudowi, Auerbachowi, Baconowi. Nie, zaśmiał się. Nie. Lepszego. Artystę lepszego od nich wszystkich [...]. [M]oja półżona stanie się w pełni żoną i będzie mnie promować, powiesi to wiekopomne dzieło na ścianach swojej szanowanej galerii [...] i będzie wychwalać mnie w wieczór otwarcia jako Gauguina półkuli północnej, egzystencjalistę brytyjskiej sztuki, który przez niemal cztery miesiące mieszkał na odległej irlandzkiej wyspie, sam, odizolowany, pustelnik w chacie, bez elektryczności, bez bieżącej wody, na diecie złożonej z ryb i ziemniaków, pochwali mnie jako wielkiego brytyjskiego artystę, który obnażył wszystko, by zadać te same co Gauguin pytania, *D'où venons-nous? Que sommes nous? Où allons nous?* [...] Pytania, które zadaje, dotyczą Irlandii. Dotyczą nas. Dotyczą brytyjskiej relacji z Irlandią. Byłej brytyjskiej kolonii Irlandii. Lloyd, tak jak Gauguin, zadaje wciąż pozostawione bez odpowiedzi pytania oto, jak istniejemy razem na tej ziemi [...]. Tak jak Manet mieszał klasyczne z nowoczesnym, Lloyd w radykalny sposób połączył sztukę prymitywną, naiwną, impresjonistyczną i postimpresjonistyczną, tworząc coś całkowicie oryginalnego i świeżego⁴⁷.

Reprezentacja krajobrazu oraz sam akt jego postrzegania nie są zatem niewinne. Przypomina o tym m.in. Elżbieta Rybicka, przywołując *Białe piśarstwo* Johna Maxwella Coetzeego⁴⁸. Píše o tym także przywoływany już W.J.T. Mitchell w eseju *Krajobraz imperialny*:

Krajobraz można uznać za coś w rodzaju *dreamwork* imperializmu, rozwijającego się w czasie i przestrzeni z punktu źródłowego, by potem do niego wrócić, osłaniając zarówno utopijne fantazje imperialnych perspektyw, jak i fragmentaryczne obrazy nierozwiązywalnej ambiwalencji i nietajonego oporu.

I dalej,

Jeśli Kenneth Clark ma rację, twierdząc, iż „malarstwo krajobrazowe było głównym rodzajem artystycznej twórczości w dziewiętnastym stuleciu”, powinniśmy

⁴⁷ A. Magee, *Kolonia*, s. 347–350.

⁴⁸ E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych praktykach i teoriach literackich*, s. 260.

przynajmniej zbadać związek tego kulturowego faktu z innym „głównym rodzajem twórczości” dziewiętnastego stulecia, mianowicie systemem globalnej dominacji znanej jako europejski imperializm⁴⁹.

Również francuski językoznawca, Jean-Pierre Masson, mieniający się obrońcą irlandzkiej autentyczności, przykrawa do własnej wizji wszystko, z czym spotyka się na wyspie. Manifestuje się to m.in. w upartym nazywaniu nastoletniego Jamesa Séamusem, bo tylko ta wersja imienia jest prawdziwie irlandzka („Co porabiasz, Séamus? / Mam na imię James. Wiesz o tym. / Twoje irlandzkie imię to Séamus. / Używam angielskiego. / Ja wolę irlandzkie”⁵⁰). Da się to dostrzec także w próbach odniesienia sposobu postrzegania świata przez najstarszą mieszkankę wyspy, Bean Uí Fhloinn, do kanonicznych nurtów europejskiej filozofii. Masson rozmawiając z Bean Uí Fhloinn, nagrywa ją na potrzeby badań, ponieważ jest jedną z ostatnich osób na świecie posługujących się analizowaną przez niego odmianą irlandzkiego:

Jak mam ją opisać? Wyjaśnić im? Czy powiem mojemu profesorowi, że jest stoiczką? Bo też stoicy byliby z ciebie dumni, Bean Uí Fhloinn. Sokrates także by ją polubił [...], choć szybko znudziłby się ograniczeniami, które nakładała na swoje myślenie. Diogenes? Podziwiałby prostotę twojego życia [...]. Nietzsche oczywiście brzydziłby się twoją niewolniczą zgodą na to, jak żyjesz [...], natomiast Schopenhauer by cię podziwiał, Bean Uí Fhloinn. Spodobałoby mu się, że odrzucasz powierzchowność społeczeństwa [...]. Może powiem tym w Paryżu, że jesteś prawdziwą egzystencjalistką, zachodnioirlandzkim Heideggerem walczącym z technologią, ze zmianą. Bean Uí Fhloinn i jej *Dasein*. Bean Uí Fhloinn, nieupiększona filozofia⁵¹.

Wydaje się, że taka chęć przypisania bohaterki do znanych kategorii pełni podobną funkcję jak w przypadku powidoków innych dzieł, które w przestrzeni dostrzega drugi bohater *Kolonii*: wskazuje na to, że poszukiwanie autentyczności jest tylko efektowną fasadą, atrakcyjną pozą. Krajobraz kulturowy i krajobraz naturalny Irlandii w perspektywie Massona i Lloyda nie ma żadnej wartości, jeżeli nie da się go zinterpretować przez pryzmat tego, co znane i intelektualnie lub artystycznie opracowane, co odsyła do przywoływanego już warunku uznania jakiegoś widoku za malowniczy: „Aby fragment natury wydał się malowniczy, czyli wyjątkowy, jedyny i niepowtarzalny, musi być swoistym cytatem, powtórzeniem już widzianego”. W tym kontekście wyjątkowo przewrotne wydaje się nazywanie Bean Uí Fhloinn „prawdziwą egzystencjalistką, zachodnioirlandzkim Heideggerem”,

⁴⁹ W. J. T. Mitchell, *Krajobraz imperialny*, s. 237.

⁵⁰ A. Magee, *Kolonia*, s. 130.

⁵¹ Tamże, s. 127–128.

nie sposób bowiem myśleć o kategorii autentyczności bez skojarzeń z egzystencjalizmem: „Wstępne rozważania na temat autentyczności nie mogą [...] obyć się bez nawiązania do dwóch najważniejszych jego [egzystencjalizmu – uzup. J.D.] przedstawicieli, Heideggera i Sartre’a”⁵².

Niemożność oderwania się od kulturowych odniesień da się jednak zinterpretować nie tylko jako przejaw „imperialnego spojrzenia”, lecz także jako próbę ukojenia strachu przed „surową” rzeczywistością „zwykłego” życia mieszkańców wyspy, sposób radzenia sobie z tym, o czym wspomina Bean Uí Fhloinn: „[Ż]ycie tutaj jest trudne, nie każdy daje radę. [...] [T]utaj to bardziej widoczne, podkreślane pogodą i naszą izolacją. Nasza prostota wielu nie pasuje. Mówią, że ich nudzi, ale ja wiem: to nie nuda [...]. To strach. Pustka i surowość ich przerażają”⁵³. Zestawienie tej wypowiedzi i postrzegania krajobrazu kulturowego i naturalnego przez pryzmat estetyk znanych europejskich malarzy (i ich konkretnych dzieł) oraz kanonicznych nurtów filozoficznych świetnie pasuje do refleksji Hansa Blumberga, które następująco rekapitułuje Michał Warchala:

By móc ująć i opisać autentyczność rozumianą nie-naïwnie, konieczna jest refleksja, która, uwzględniając uwikłanie człowieka w język i struktury komunikacji, nie usunie zarazem z pola widzenia problematyki antropologicznej. Taki typ refleksji reprezentuje na przykład Hans Blumberg piszący w duchu bliskim Nietzschemu o naturalnej „metaforyczności” kondycji ludzkiej. Retoryka, tropy, metafora okazują się [...] niezbędnym narzędziem, dzięki któremu człowiek, niejako „oszukując” nieprzyjazne mu przyrodnicze otoczenie, może utrwalić swoją w nim obecność. Opisując siebie i swoje otoczenie za pomocą metafor tworzących z kolei struktury dyskursu i komunikacji człowiek nadrabia brak, z którym pozostawia go przyroda, brak instynktu umożliwiającego płynne poruszanie się w świecie. Egzystencja ludzka pozostaje tym samym zawsze niepewna i prowizoryczna, skazana na niepewność i uwikłana w fikcyjność metafor i tropów [...]”⁵⁴.

W takiej perspektywie odnalezienie „autentycznej Irlandii” (autentycznych krajobrazów irlandzkich) – czy w ogóle „autentyczne”, „dzikie”, „gwałtowne”, „nieujarzmione” przeżywanie przestrzeni – wydaje się nierealne. Ten trop jako jeden z możliwych podsuwa także motto powieści zaczerpnięte z traktatu *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie*: „Prawdy są złudami, o których zapomniano, że nimi są”⁵⁵.

⁵² M. Warchala, *Autentyczność i nowoczesność*, s. 8.

⁵³ A. Magee, *Kolonia*, s. 126–127.

⁵⁴ M. Warchala, *Autentyczność i nowoczesność*, s. 15–16.

⁵⁵ F. Nietzsche, *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie*, przeł. B. Baran, cyt. za: A. Magee, *Kolonia*, s. 7.

Bibliografia

- Blackburn Graham (1978), *The Illustrated Encyclopedia of Ships, Boats, Vessels and Other Water-borne Crafts*, Woodstock: The Overlook Press.
- Bradley Anthony (2003), *Hearts of Darkness: Conrad, Casement, and the Congo*, „ARIEL: A Review of International English Literature”, nr 34(2–3), s. 197–214.
- Coetzee John Maxwell (2009), *Malowniczość, wzniosłość i południowoamerykański krajobraz*, w: J.M. Coetzee, *Białe pisarstwo. O literackiej kulturze Afryki Południowej*, przeł. D. Żukowski, Kraków: Znak, s. 53–86.
- Cosgrove Denis Edmund (2014), *Krajobraz i europejski zmysł wzroku – przyglądanie się naturze*, w: *Krajobrazy. Antologia tekstów*, red. B. Frydryczak, D. Angutek, Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, s. 79–111.
- Dynkowska Julia (2017), „A jednak oczyma / [m]oimi patrzycie...”. O doświadczeniu sztuki w doświadczeniu przestrzeni, „Białostockie Studia Literaturoznawcze”, nr 11, s. 167–179. DOI: 10.15290/bsl.2017.11.11.
- Frydryczak Beata (b.r.), *Krajobraz*, <https://cbh.pan.pl/pl/krajobraz> [dostęp 28.09.2024].
- Gilpin William (2014), *Podróż malownicza*, w: *Krajobrazy. Antologia tekstów*, red. B. Frydryczak i D. Angutek, Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, s. 167–174.
- Gombrich Ernst Hans (1981), *Prawda a stereotyp*, w: E.H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, przeł. J. Zarański, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 66–93.
- Kaczmarek Jacek, Kapusta Armina (2022), *Rozważania semiotyczne o geopoetyce odwróconej*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze”, nr 21, s. 251–270. DOI: 10.15290/bsl.2022.21.14.
- Lipiński Filip (2013), *Hopper wirtualny. Obrazy w pamiętającym spojrzeniu*, Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika, s. 208–209.
- Magee Audrey (2022), *Writing About Art: The Colony by Audrey Magee*, <https://www.writing.ie/interviews/writing-about-art-the-colony-by-audrey-magee/> [dostęp 27.09.2024].
- Magee Audrey (2024), *Kolonia*, przeł. D. Jankowska, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Magee Audrey, Nogaś Michał (2024), *To nie był atak jedynie na rodzinę królewską, także sygnał, że nikt z nas nie może czuć się bezpieczny. Wywiad*, 16.03.2024, „Wysokie Obcasy”, <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,157211,30786047,to-nie-byl-atak-jedynie-na-rodzine-krolewska-takze-sygнал.html> [dostęp 27.09.2024].
- Mančić Aleksandra (2016), *Paul Gauguin i Victor Segalen: estetyka odmienności pomiędzy literaturą a malarstwem*, „Porównania”, nr 19, t. 19, s. 41–57, DOI: 10.14746/p.2016.19.10268.
- Marshall David (2002), *The Problem of Picturesque*, „Eighteen Century Studies”, t. 35, nr 3, s. 414, <http://www.jstor.org/stable/30054207> [dostęp 26.09.2024].
- Mendelsohn Meredith (2017), *Why Is the Art World Divided over Gauguin's Legacy?*, 3 sierpnia 2017, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-art-divided-gauguins-legacy> [dostęp 28.09.2024].

- Mitchell William John Thomas (2014), *Krajobraz imperialny*, w: *Krajobrazy. Antologia tekstów*, red. B. Frydryczak i D. Angutek, Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, s. 231–259.
- Myerson Jonathan (2022), *The Colony by Audrey Magee Review – Island Life at a Distance*, „The Guardian” 27.02.2022, <https://www.theguardian.com/books/2022/feb/27/the-colony-by-audrey-magee-review-island-life-at-a-distance> [dostęp 20.06.2024].
- Nycz Ryszard (2012), *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN.
- Pratt Mary Louise (2011), *Imperialne spojrzenie. Pisarstwo podróżnicze a transkultuacja*, przeł. E. E. Nowakowska, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Rybicka Elżbieta (2014), *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych praktykach i teoriach literackich*, Kraków: Universitas.
- Schlögel Karl (2009), *Krajobrazy, płaskorzeźby*, w: K. Schlögel, *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*, przeł. I. Drozdowska, Ł. Musiał, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, s. 278–287.
- The Crown* (2020), Netflix, 2016–2023, sezon 4, odc. 1, reż. Benjamin Caron, data emisji: 15 listopada 2020.
- Thompson Ewa (2011), *A jednak kolonializm. Uwagi epistemologiczne*, „Teksty Drugie”, nr 6, s. 289–302.
- Vargas Llosa Mario (2011), *Marzenie Celta*, przeł. M. Chrobak, Kraków: Znak.
- Warchala Michał (2006), *Autentyczność i nowoczesność. Idea autentyczności od Rousseau do Freuda*, Kraków: Universitas.
- Wieczorkiewicz Anna (2012), *Apetyt turysty. O doświadczeniu świata w podróży*, Kraków: Universitas.

In Search of an Authentic Ireland: On Landscapes in the Novel *The Colony* by Audrey Magee

Abstract

This article examines Audrey Magee's novel *The Colony*, published in Poland in 2024. The author of the article focuses on those parts of the novel that concern the Irish landscape and its inhabitants, as perceived by the novel's main characters: primarily an English painter, and also a French linguist. In her reflections, she refers to an understanding of the concept of 'landscape' related to seeing, painting and also to the Gilpinian picturesque. She reflects on landscape in the context of the 'authenticity' sought by the aforementioned protagonists. To this end, she analyses, among other things, the clichés and cultural conventions that constitute for both points of reference. On the margins of these considerations, she also proposes that the cultural prefigurations of the experience of space drawn from painting, fixed in literary texts, can be called literary 'Claude glasses'.

Keywords: Audrey Magee, Ireland, authenticity, landscape, the 'imperial gaze', literary Claude glasses