

Megan W. Minogue¹

Porzucając przemoc: lojaliści wobec Porozumienia Wielkopiątkowego w dramatach Gary Mitchella

Chociaż dla wielu Irlandczyków historyczne Porozumienie Wielkopiątkowe podpisane między rządem Irlandii i Wielkiej Brytanii w 1998 roku było powodem do radości, inni nigdy go nie zaakceptowali. Do tych ostatnich należeli wywodzący się z klasy robotniczej zwolennicy lojalistycznych ugrupowań paramilitarnych (takich jak na przykład Ulster Volunteer Force i Ulster Defence Association). Kwestionowano sensowność kontynuowania unii z Wielką Brytanią, a wielu ludzi uznało, że Porozumienie Wielkopiątkowe oznaczało, iż zignorowano wieloletnie poparcie udzielane idei unii przez lojalistów. Ci ostatni doszli do przekonania, że poczyniono zbyt wiele ustępstw na rzecz katolickich nacjonalistów oraz że rząd irlandzki miał zbyt duży wpływ na kształtowanie sytuacji w północnoirlandzkiej prowincji. Spoglądając na obraz tych społecznych i politycznych przemian, jaki kreśli Gary Mitchell w takich dramatach, jak *As The Beast Sleeps* i *Trust*, dojdziemy do przekonania, że tradycyjne zadania i cele UDA oraz innych lojalistycznych organizacji paramilitarnych uległy drastycznej odmianie, powodując, iż życie ich członków już nigdy nie będzie takie samo. Zaistniałe zmiany dawały nadzieję na znaczącą poprawę stosunków panujących w kraju, ale jednocześnie powodowały, że część społeczeństwa pozbawiona została możliwości kontynuowania życia, do którego była od zawsze przyzwyczajona. Polityka, która zdecydowanie wkroczyła w sam środek konfliktu północnoirlandzkiego, spowodowała, że dawni szeregowi żołnierze paramilitarnych oddziałów musieli teraz podjąć decyzję, czy kontynuują zbrojną walkę, czy podporządkowują się postanowieniom Porozumienia Wielkopiątkowego. Wybór, którego mieli dokonać, miał znaczący wpływ nie tylko na ich kondycję finansową, ale także na życie osobiste ich samych, ich rodzin oraz na relacje z innymi. Skupiając uwagę na trudnej sytuacji społeczno-ekonomicznej, a także ukazując zagrożenia, które niesie ze sobą życie w społeczeństwie

¹ Dr, e-mail: mminogue02@qub.ac.uk. Queens University Belfast, English Department, University Road, BT7 1NN, Belfast.

podzielonym religijnym konfliktem, Mitchell zmusza swoich czytelników (którzy w większości przypadków nie mieszkają na terenie Irlandii Północnej) do refleksji nad negatywnymi konsekwencjami wprowadzenia w życie Porozumienia. Sztuki Mitchella do pewnego stopnia przywodzą na myśl dramaty w rodzaju „in-yer-face”, ale w swojej zasadniczej części pozostają odmienne od typowych reprezentantów tego gatunku. Strategia pisarska Mitchella sprowadza się do „przełamania tabu, opisywania tematów niewygodnych i do budowania wrażenia dyskomfortu”², a wszystko to oferowane jest widzom wywodzącym się z klasy średniej Dublina i Londynu, z których większość popierała Porozumienie. Mitchell nie ma zamiaru przeproszać za zachowanie lojalistów wywodzących się z najniższych warstw społecznych, szczególnie, że sam ma podobne pochodzenie. Stawia sobie za cel dać głos wspólnocie, na której wewnętrzne konflikty i animozje do tej pory nie zwracano uwagi. Do tego kreśli on przygnębiający portret trudnego życia zdominowanego przez obecność bojówek, które nie przypominają wcale pozornie atrakcyjnych przygód członków rozmaitej maści organizacji paramilitarnych obecnych w kulturze masowej³. Mitchell używa swoich sztuk do piętnowania bigoterii i nienawiści trawiących większość lojalistycznych dzielnic. Właśnie z tego powodu Mitchell i część jego rodziny zostali zmuszeni do opuszczenia rodzinnego Rathcoole. Z powodu zagrożenia ze strony bojówek paramilitarnych dramatopisarz wraz ze swoimi bliskimi żyje w ukryciu⁴. Mitchell pokazuje w swoich dramatach, jak wygląda egzystencja w społeczeństwie, które wierzy w dyktat karabinu zamiast w filozofię demokracji.

Oceniając sytuację po podpisaniu Porozumienia Wielkopiątkowego, Steve Bruce zauważa, że „choć większość członków paramilitarnych organizacji z radością powróci do normalnego życia, to jakaś ich część ze względu na zadania, do których była wcześniej wykorzystywana oraz z powodu odbytego przeszkolenia będzie miała duże kłopoty, przystosowując się do warunków pokojowego współżycia. Ostatecznie więc osoby te uznają nową sytuację za mniej dla siebie korzystną”⁵. *As the Beast Sleeps* (1998), czyli sztuka Mitchella, która miała swoją premierę tuż po zawarciu pokoju, ukazuje właśnie bardzo napiętą sytuację wynikającą z otwartego konfliktu między członkami grup paramilitarnych a politykami. Opowiada ona o nowych warunkach życia w pokoju, które spowodowały, iż znacząca część lokalnych społeczności poczuła się zagubiona, nie

² A. Sierz, *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, Faber and Faber, London 2001, s. 4.

³ Dzieje się tak szczególnie w filmach w rodzaju *Resurrection Man* (1998) w reżyserii Marka Evansa, który jest sfabularyzowaną opowieścią o grupie protestanckich bojówkarzy i ich przywódcy Johnnym Adairze.

⁴ F. Meredith, *A man of loyalty and principles*, „The Irish Times” 5.05.2009, <http://www.irish-times.com/newspaper/weekend/2009/0502/1224245817533.html> [dostęp: 13.04.2011].

⁵ S. Bruce, *The Edge of Union: The Ulster Loyalist Political Vision*, Oxford University Press, Oxford 1994, s. 111.

potrafiąc dostosować się do zaistniałej sytuacji, nieoczekiwanie ufundowanej na pokojowym i harmonijnym współdziałaniu. Mitchell pokazuje różne drogi życiowe członków UDA: są wśród nich osoby, które wybierają politykę, wstępując do Ulster Democratic Party (czyli oficjalnego skrzydła UDA) oraz ci, którzy wciąż wierzą, że trwa wojna wymagająca od nich użycia przemocy i posługiwania się bronią. Sztuka jasno wskazuje na to, że racja stoi po stronie tych członków grup paramilitarnych, którzy wybrali politykę. Inni, którzy nie potrafili odnaleźć się w nowej sytuacji, zostają zepchnięci na boczny tor, nie mogą znaleźć pracy ani miejsca w nowym społeczeństwie. Dawni członkowie organizacji paramilitarnych stają przed alternatywą podporządkowania się sytuacji bądź kontynuowania przemocy; wybierają to pierwsze, ale czyniąc tak, wciąż czują jedynie głębokie rozczarowanie. Jeden z nich konstatuje: „To przepieprzone życie. Ale nie mam innego wyjścia. Freddie i chłopaki też nie mają innego wyjścia. A razem może jakoś to przetrwamy”⁶. Choć Caroline Kennedy-Pipe, analityczka konfliktów zbrojnych, zapewnia, że „unioniści, pomimo że są wewnętrznie podzieleni co do planów na własną przyszłość, skłonni są zaakceptować nadchodzące zmiany”, to niektóre postaci w dramacie Mitchella nie są mimo wszystko na nową sytuację przygotowane⁷.

Mitchell podkreśla bardzo złą sytuację ekonomiczną byłych członków grup paramilitarnych. Niegdyś czerpali oni swoje dochody z rozmaitych „zleceń” wykonywanych na potrzeby UDA, dziś dla wielu z nich źródło dochodu już wyschło. Protagonisci dramatu Mitchella, Kyle i Sandra, muszą więc pożyczać pieniądze, ponieważ nie mają za co wykończyć pokoju swojego syna ani kupić mu pościeli. Jeszcze bardziej bolesne są dla tych ludzi inne zmiany, na przykład to, że w pubach muszą teraz płacić za alkohol, czego dawniej nie robili. W telewizyjnej adaptacji tej sztuki, do której Mitchell pisał scenariusz, znajduje się przejmująca scena rozgrywająca się w biurze pośrednictwa pracy. Urzędnik nie jest w stanie znaleźć bohaterom Mitchella żadnego zatrudnienia, ponieważ pracodawcy poszukują kandydatów z wyższym wykształceniem. Brak kwalifikacji zawodowych powoduje, iż mężczyźni, którzy niegdyś zajmowali bardzo ważną pozycję w lokalnej wspólnocie, teraz znajdują się na dole społecznej hierarchii. Pomimo że Freddie próbuje obrócić całą sytuację w żart, pytając dowcipnie „Czy nie macie żadnego zatrudnienia dla włamywacza?”, to Kyle doświadcza prawdziwej i poważnej tragedii życiowej: nie udaje mu się rozwinąć żadnej legalnej działalności⁸. Nie może zapisać się na oferowane przez państwo kursy dokształcające, ponieważ te skierowane są do młodzieży, która z różnych przyczyn zmuszona

⁶ G. Mitchell, *As the Beast Sleeps*, Nick Hern Books, London 2001, s. 65.

⁷ C. Kennedy-Pipe, *From war to peace in Northern Ireland*, [w:] *A farewell to arms? From “long war” to long peace in Northern Ireland*, red. M. Cox, A. Guelke, F. Stephen, Manchester University Press, Manchester 2000, s. 36.

⁸ G. Mitchell, *As the Beast Sleeps*, reż. Harry Bradbeer (BBC, 2002).

była do przerwania edukacji. Pomijając już zaawansowany wiek ludzi pokroju Kyle'a i jego towarzyszy, nie potrafiliby się oni odnaleźć w nowoczesnym środowisku pracy: pomimo szansy na otrzymanie lepszych kwalifikacji zawodowych, „wielu mężczyzn wstydzi się korzystać z darmowych kursów dokształcających, uznając, iż ubliża to ich męskości”⁹. Chęć pozostania twardym mężczyzną, posiadającym realny wpływ na rzeczywistość, nie usprawiedliwia bynajmniej pogardy, z jaką ludzie ci traktują legalne zatrudnienie. Prezentacja ich postawy rzuca nowe światło na sytuację w Irlandii Północnej.

Freddie, który ma zdecydowanie większe wątpliwości niż Kyle co do sensowności swojego postępowania, wyraża zdecydowany sprzeciw wobec nowej linii politycznej reprezentowanej przez UDA, sugerując, iż on i jego towarzysze powinni się zbuntować i sami pokierować swoim życiem („może weźmy wreszcie sprawy w swoje ręce”)¹⁰. Prowadzi to jego i Sandrę wprost do przestępstwa, które popełniają w akcie drugim. Ten pozornie niewinny konflikt między dwoma przyjaciółmi wyznacza zasadniczą oś sporu w całym dramacie, który objawia się w kontraście występującym między słowami a działaniem. Kyle obiecuje, że „porozmawia z kimś” o całej sprawie, natomiast Freddie „skłania się ku bezpośredniemu działaniu”¹¹. Tę rozbieżność poglądów najlepiej obrazuje dosadne określenie, które w sztuce powtarza się kilkakrotnie: „Pieprzone bujdy”¹². Wyrażenie to pada z całym przekonaniem i siłą z ust Freddiego, a następnie także Sandry i staje się czymś więcej niż tylko zwykłym przykładem użycia soczystego języka. Oddaje ono bowiem nastroje panujące w zasadzie u większości lojalistów z klasy robotniczej oraz członków grup paramilitarnych. Nastroje te sprowadzają się do twierdzenia, iż prowadzone negocjacje, a wraz z nimi i podpisane porozumienie, to rozwiązania, które nie przyniosą im nic dobrego i nigdy nie miały takiego celu. Co najwyżej mogą wyrządzić szkodę mieszkańcom prowincji. Ludzie ci pałają bardziej lub mniej skrywanym pragnieniem powrotu do życia „jak dawniej”, czyli do czasów, kiedy zdaniem Freddiego „Wszystko było proste i jasne. Każdy wiedział, co ma robić. A teraz?”¹³. W jego opinii to nie słowa zapisane w porozumieniach prowadzą do konkretnych i namacalnych rozwiązań, a zdecydowane działania.

W sztuce Mitchella ciągle rozmawia się o polityce i politykach, a ich umownym reprezentantem jest Alec: zostaje nowym przedstawicielem UDA, a klubu używa do zbierania pieniędzy potrzebnych, by sfinansować międzynarodowe kampanie polityczne. Kyle twierdzi, że „on umie tylko gadać”, sugerując, iż mężczyźni pokroju Aleca, zaangażowani w politykę, nie są zdolni do rozsądnego

⁹ S. Ruxton, *Men, Masculinities, and Poverty in the UK*, Oxfam Professional, Oxford 2002, s. 36.

¹⁰ G. Mitchell, *As the Beast Sleeps*, dz. cyt., s. 14.

¹¹ Tamże, s. 15.

¹² Tamże, s. 57.

¹³ Tamże, s. 35.

działania¹⁴. Mitchell zdaje się sugerować, że tego typu mężczyźni nader szybko zapominają o tych, których mieli bronić i wspierać. Atmosfera po podpisaniu Porozumienia Wielkopiątkowego okazuje się zatem przesiąknięta brakiem zaufania. Jeden z liderów UDA, Larry, przyznaje się, że marzy o wejściu w politykę, a Alec postanawia mu pomóc. Ostatecznie jednak okazuje się, że jego zapewnienia są bez pokrycia:

ALEC: Posłuchaj kolego. Następnym razem bardziej się postaram. A kiedy już skończy się ten cały bałagan i rzeczywistość wróci do normy, to będzie ci łatwiej. Dla takich jak ty na pewno znajdzie się miejsce.

LARRY: Może masz rację. Może ja się do polityki nie nadaję.

ALEC: Może. Ale czy to taka wielka tragedia?¹⁵

Larry szybko rozczarowuje się poglądami i celami politycznymi, o których opowiada Alec, udowadniając, jak cienka nić łączy działania i słowa jako dwa sposoby wyrażania lojalności w stosunku do protestanckich idei. Kontrast między mówieniem a działaniem widać, kiedy Larry z gniewem wyrzuca Alec'owi: „nie możesz z nimi pogadać? Idź do telewizji, bierz udział w debatach. Nauczaj o tej swojej nowej odmianie unionizmu. Ale pamiętaj, że tutaj nikt cię nie słucha. [...] Nie potrafię odciągnąć tych młodych chłopaków od walki, ponieważ od początku byłem za bardzo przekonujący”. „Od początku”, czyli podczas ich szkolenia na żołnierzy i na ludzi przygotowanych do poszukiwania jedynie rozwiązań siłowych¹⁶. Dla Larry'ego i innych byłych członków UDA Porozumienie Wielkopiątkowe wraz z jego politycznymi konsekwencjami nie przyniosły do tej pory oczekiwanej poprawy sytuacji, co powoduje, iż mężczyźni ci znów zaczynają rozważać powrót do działalności zbrojnej.

Freddie jest postacią najbardziej ze wszystkich negatywnie nastawioną do nowej sytuacji politycznej i najdosadniej ją krytykujących. Przekonuje Kyle'a, że należy „pieprzyć politykę, pieprzyć to całe gadanie i pieprzyć cały ten bajzel”¹⁷. Nieumiejętność dostosowania się do nowych warunków życia najlepiej daje o sobie znać, kiedy Freddie wspomina heroiczne momenty z własnej działalności w UDA; na przykład kiedy razem z Kylem i resztą chłopaków kradł papierosy i piwo dla klubu. Pomimo że te działania były nielegalne i nie przyczyniały się do pogłębienia więzi z Wielką Brytanią, dostarczały one środków do życia, a także wzbudzały szacunek u innych. Po podpisaniu Porozumienia wszystkie te czynniki przestały mieć znaczenie. Chociaż Kyle nie do końca rozumie, o co chodzi w nowym systemie, który ma popierać, z łatwością akceptuje opinie i zdanie

¹⁴ Tamże, s. 67.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Tamże, s. 78.

¹⁷ Tamże, s. 81.

Larry'ego, ponieważ ten był jego zwierzchnikiem w UDA. Kyle mówi Freddie-mu, że wszystko w ich życiu się zmieniło, ale i tak „nie mamy nad tymi rzeczami kontroli. To się nazywa polityka”¹⁸. Zagubienie, jakiego doświadcza Kyle, wiele mówi o zaistniałej sytuacji: jest bowiem coś smutnego w fakcie, że dawni szeregowi członkowie UDA zostali nagle odstawieni na boczny tor, nie nadążając za dziejącymi się na ich oczach zmianami. Oczekuje się od nich posłuszeństwa, nie oferując nic w zamian.

Tego rodzaju problemy są odbiciem bardziej ogólnych trudności w sferze politycznej i społecznej, z którymi musiała się zmierzyć Irlandia Północna w okresie po podpisaniu Porozumienia Wielkopiątkowego. Wprowadzenie go w życie wiązało się z uaktywnieniem pewnych mechanizmów mających na celu ugruntowanie i ustabilizowanie nowego porządku: po pierwsze, zwolniono z więzień dużą grupę przetrzymywanych tam członków organizacji paramilitarnych; po drugie, zorganizowano wiele akcji i inicjatyw zmierzających bezpośrednio do upamiętnienia ofiar dawnych tragicznych wydarzeń oraz mających na celu zabliznienie się ran. Liczono na to, że kroki te wraz z rozbiciem paramilitarnych oddziałów, a także reformą irlandzkiej policji doprowadzą do ustabilizowania sytuacji i zażegnania konfliktów w regionie. Jednakże w sierpniu 1998 roku, a zatem zaledwie kilka miesięcy po podpisaniu Porozumienia, zdarzył się zamach terrorystyczny w Omagh, który był jednym z najbardziej krwawych aktów terrorku w całej historii konfliktu północnoirlandzkiego. Co więcej, napięcie społeczne podsypane było regularnie paradami oranżystów odbywającymi się każdego roku w lipcu i stanowiącymi formę upamiętnienia zwycięstwa Wilhelma Orańskiego nad katolickim królem Anglii Jakubem II pod Boyne w 1690 roku. Zniechęcenie, które odczuwa Kyle w stosunku do polityki, to znak frustracji wspólnej wielu mieszkańcom Irlandii Północnej, którym przypadło w udziale układać sobie na nowo życie po Porozumieniu Wielkopiątkowym. W głosie Kyle'a pobrzmiwa tragiczny brak nadziei na to, że jakkolwiek zmiana doprowadzi do poprawy sytuacji na dłużej.

W ostatecznym rozrachunku okazuje się, że Kyle pozostaje lojalny jedynie wobec własnej rodziny. Po obrabowaniu klubu Freddie staje przed sądem koleżeńskim, którego zadaniem jest wymierzyć mu karę. Na czele tej grupy stoi Kyle, który chociaż próbuje bronić Freddiego, to ostatecznie sprowokowany zostaje do użycia przemocy, kiedy Freddie wspomina jego syna: „posłuchaj Kyle, mam taki obrazek przed oczami. Widzę was w Zjednoczonej Irlandii. [...] Stoisz i bezsilnie patrzysz, jak jakiś ksiądz posuwa twojego syna”¹⁹. Kyle oddaje kij bejsbolowy Normanowi, bezwzględnemu osiłkowi, wiedząc aż za dobrze, że ten zdolny jest do skrajnej przemocy. Kyle nie bierze jednak żadnej odpowiedzialności za

¹⁸ Tamże, s. 81.

¹⁹ Tamże, s. 91.

tę decyzję. Ukazana na scenie brutalna kara daje obraz tego, jak w teatrze, który utrzymany jest w stylistyce brutalistów, pokazać można „bezwzględne działania przełamujące reguły obowiązujące w normalnym sporze, jak działania te wymykają się słowom, a zatem i wszelkiej kontroli”²⁰. Freddie zostaje dotkliwie pobity i kończy w szpitalu. Pełne przemocy relacje między członkami grup paramilitarnych, które media pokazują jedynie jako rezultat napięć religijnych, mają również głębszy, osobisty wymiar i właśnie w sferze życia prywatnego przynoszą największe szkody. Rodzina Kyle’a mogłaby stać się celem ataku, gdyby odmówił on wykonania rozkazów płynących z UDA. Kyle stara się chronić najbliższych, ale traci przy tym przyjaciela. Zatem jego lojalność wobec Ulsteru, a przynajmniej wobec zwierzchnictwa organizacji, bierze górę nad przywiązaniem do osoby, z którą wiąże go nic przyjaźni i swoiste braterstwo broni sięgające ich działalności w grupie paramilitarnej. Widzimy więc, że ideologia lojalistyczna wyznacza granice lojalności jednostkowej. Mitchellowi udaje się pokazać destrukcyjny wpływ tych ideologicznych założeń światopoglądowych, a także zobrazować, jak głębokie konflikty wywołują one wśród członków lokalnej społeczności.

Lojalność Kyle’a wobec własnej rodziny zademonstrowana zostaje także w planie osobistym. Dwaj główni protagoniści różnią się tu zasadniczo. Podczas gdy Freddie z sentymentem wspomina zadania, jakie wykonywał jako członek grupy paramilitarnej, najpiękniejsze wspomnienia Kyle’a ograniczają się do zdarzeń domowych i związanych z życiem rodziny: obraz, do którego tęskni, ukazuje całą trójkę „wylegającą się w łóżku i oglądającą telewizję”²¹. Krytykując Sandrę za jej udział w rabunku, daje on do zrozumienia, iż najbardziej boi się o rodzinę: „zastanawiam się, czy chociaż przez sekundę pomyślałeś się, w co się wpakowałeś? Jaką szkodę wyrządzasz mnie, nam, Joemu?”²². W przeciwieństwie do Sandry i Freddiego, wszystkie decyzje życiowe Kyle’a podyktowane były dobrem jego najbliższych. Mimo to, właśnie on pozbawiony zostaje życia rodzinnego. W ostatniej scenie sztuki Sandra odchodzi i najprawdopodobniej zostawia rodzinę po to, by kontynuować walkę zbrojną w podziemiu po stronie lojalistów. Nie ma zamiaru słuchać Kyle’a ani analizować jego argumentów, określając swój stosunek do jego poglądów słowami, które można by uznać za swoiste motto całej sztuki: „Odpieprz się”²³. W ten sposób wyraża chęć przyłączenia się nie do własnego męża, a do Freddiego. Zacytowane w poprzednim zdaniu wulgaryzmy zwykle padały z ust Freddiego i były jego znakiem rozpoznawczym. Teraz przejęła je również Sandra jako znamię odmienionej lojalności. Rozpad rodziny dobrze ilustruje atmosferę niezgody wewnątrz obozu unionistycznego. Wiadomo, iż między wszystkimi partiami lojalistycznymi często dochodzi do napiętych konfliktów.

²⁰ A. Sierz, dz. cyt., s. 8.

²¹ G. Mitchell, *As the Beast Sleeps*, dz. cyt., s. 95.

²² Tamże, s. 98.

²³ Tamże, s. 96.

Przeniesienie tych napięć na poziom osobistych utarczek daje w efekcie możliwość ukazania w pełni, jak niszczące jest zaangażowanie się w politykę północnoirlandzką oraz w działalność paramilitarną, i jak te uwikłania stają na drodze osobistemu szczęściu. Natomiast próby realizowania scenariuszy życiowych, czyli uczciwe życie i spełnianie zawodowych ambicji, zdają się z perspektywy postaci dramatu w większości nieosiągalne. Sztuka kończy się pesymistycznym akcentem, czyli sceną, w której zdesperowany Kyle rozbija telefon o ścianę, konwulsyjnie się przy tym śmiejąc.

Również kolejna sztuka Mitchella, pod tytułem *Trust*, podobnie jak *As the Beast Sleeps*, traktuje o skutkach wprowadzenia w życie postanowień wypracowanych w ramach Porozumienia Wielkopiątkowego. *Trust*, dramat wystawiony w 1999 roku, a zatem niecały rok po podpisaniu porozumień, nie zawiera bezpośrednich odniesień do tego polityczno-społecznego wydarzenia, ale jego obecność i wpływ są wyraźnie obecne od pierwszych stron utworu. Trevor, który niedawno wyszedł z więzienia (przypuszczalnie na mocy dość kontrowersyjnego zapisu w Porozumieniu, dzięki któremu wielu członków grup paramilitarnych miało uzyskać wolność) w rozmowie z Geordiem, swoim dawnym dowódcą z UDA, skarży się, iż nie ma pracy „Nic nie mogę znaleźć. Od kiedy wyszedłem, nie mam co robić”²⁴. Po wyjściu z więzienia Trevor nie bardzo wie, co począć: zanim trafił do celi na trzynaście lat, zaangażowany był jedynie w terrorystyczną działalność w ramach UDA. Podobnie jak Kyle’a i jego towarzysze, również Trevor czuje, iż Porozumienie Wielkopiątkowe nie oferuje mu żadnych szans na nowe życie, uniemożliwiając jednocześnie dalsze pozostawanie w szeregach terrorystów, co zawsze stanowiło podstawę jego egzystencji.

Bez pracy dla UDA Trevor nie ma szans związać końca z końcem i jak sam dosadnie stwierdza, „Przyszły posrane czasy”²⁵. Mieszka zatem u matki i denerwuje się, że nie stać go będzie na zakup bożonarodzeniowych prezentów dla dzieci. Sytuację komplikuje fakt, iż jego relacje z dziećmi uległy rozluźnieniu i ochłodzeniu, najprawdopodobniej również z powodu długiej nieobecności w domu, spowodowanej pobytem w więzieniu. To jeden z typowych obrazów w irlandzkim dramacie, który ukazuje rozpad rodziny na skutek zaangażowania w działalność paramilitarną. Można powiedzieć, że dla Trevora i wielu tysięcy innych Irlandczyków „Porozumienie Wielkopiątkowe, którego głównym założeniem był dialog między zwaśnionymi stronami, nie daje możliwości wyjścia z sytuacji”²⁶. Faktycznie było bowiem tak, że Porozumienie, proponując właściwy scenariusz pokojowego rozwiązania konfliktu północnoirlandzkiego, nie przewidywało żadnej doraźnej pomocy dla powracających z więzień byłych terrorystów. Innymi

²⁴ G. Mitchell, *Trust*, Nick Hern Books, London 1999, s. 20.

²⁵ Tamże, s. 23.

²⁶ R.R. Russell, „Loyal to the Truth”: Gary Mitchell’s Aesthetic Loyalism in “As the Beast Sleeps” and “The Force of Change”, „Modern Drama” 2005, nr 48.1, s. 191.

słowy, ludzie ci zostali wykluczeni z korzyści, jakie w szerszym wymierza Porozumienie przyniosło. Chociaż sztuka Mitchella bez wątpienia w pozytywnym świetle ukazuje polityczne rozwiązania narzucone przez Porozumienie, to jednocześnie autor zdaje się sugerować, iż „realny gniew i frustracja narastają pośród ludzi, którzy czują się politycznie i materialnie zmarginalizowani z tego powodu, że zerwali z przemocą i bezprawiem”²⁷.

Nie wolno również zapominać, że na fali Porozumienia Wielkopiątkowego doszło do istotnych zmian prawnych. Siły policyjne, do tej pory nazywane Royal Ulster Constabulary, które w przeważającej większości rekrutowały się spośród protestantów, zostały przemianowane na the Police Service of Northern Ireland. Ta nowa służba zobowiązana została do przestrzegania parytetów w naborze kandydatów, włączając w to osoby reprezentujące społeczność katolicką. *Trust* opowiada historię rosnącej nieufności protestantów w stosunku do policji zorganizowanej na nowych zasadach. Geordie żali się więc Trevorowi na nową sytuację: „Siedzą nam na karkach. Trzeba się bardzo pilnować”²⁸. Frustracja i brak szacunku dla nowopowstałej policji dają o sobie znać na przykład w scenie, w której dzieci funkcjonariusza policji napastują syna Geordiego:

GEORDIE: Jeśli nie przestaną, jeśli posuną się za daleko, to odpowiemy tym samym.

ARRTY: Ale to gliny.

GEORDIE: Mam w dupie, że to gliny. Zadarli z nami, to pożałują²⁹.

Chociaż ostatecznie Geordie znajduje rozwiązanie tej konfliktowej sytuacji, a robi to zgodnie z prawem i w porozumieniu z odpowiednimi służbami, wciąż czuje potrzebę zemsty na dzieciakach z sąsiedztwa w starym, brutalnym stylu: „chyba nie masz wątpliwości, że jak tylko sprawy trochę przycichną, to wyślemy ich wszystkich na intensywną terapię. Wiesz o czym mówię?”³⁰. Interwencja policji w jego własne sprawy jedynie utwierdziła go w przekonaniu, iż nie można jej ufać. Pomimo że w dawnych czasach protestanckie grupy paramilitarne współpracowały z lokalną policją w działaniach podejmowanych na granicy prawa, teraz – w nowej rzeczywistości, te dwa środowiska silnie się zantagonizowały.

Zmiany, które nastąpiły po podpisaniu Porozumienia, skłaniają Vincenta – oficera sił specjalnych w brytyjskiej armii – do podobnych wniosków. Trudno mu pogodzić się z faktem, iż zmuszony został do walki z Geordiem i innymi członkami grup paramilitarnych. Przyznaje, że walka przeciw lojalistom to nic innego, jak walka przeciw własnemu krajowi, która nie ma nic wspólnego z jego

²⁷ Tamże, s. 192.

²⁸ G. Mitchell, *Trust*, dz. cyt., s. 23.

²⁹ Tamże, s. 75.

³⁰ Tamże, s. 71.

obroną: „wstąpiłem, bo chciałem walczyć za ten kraj, a nie za... nie za coś takiego”³¹. Pomimo to nie ma skrupułów, zarabiając pieniądze płacone mu przez jedną i drugą stronę. Planuje wyjechać z Irlandii Północnej i ułożyć sobie życie ze swoją dziewczyną gdzie indziej. Arrty, prawa ręka Geordiego, krytykuje merkantylizm takich życiowych planów, zaznaczając, że „gdybyś naprawdę był po naszej stronie, to byś dawał nam broń za darmo, a nie sprzedawał”³². Ostatecznie jednak sytuacja Vincenta jest o niebo lepsza od tej, z którą zmagać się muszą Geordie, Arrty czy inni członkowie UDA. Może on utyskiwać na zmiany, jakie dokonały się w polityce i społeczeństwie Irlandii Północnej po podpisaniu Porozumienia, jednak nie zamierza rezygnować z pracy dającej mu finansowe bezpieczeństwo, o którym nie mogą marzyć długoletni członkowie grup paramilitarnych.

Jakby nie dość było problemów z odnalezieniem się w nowej rzeczywistości politycznej, Geordie i jego żona zmagają się bez ustanku z trudną codziennością, a szczególnie z problemami ich syna w szkole. Jak to z młodzieżą bywa, nie ma on ochoty opowiadać o swoich dylematach i nie chce zdradzić imion tych, którzy się nad nim znęcają. Geordie w zasadzie stoi po stronie syna i nie próbuje poznać szczegółów całej sprawy, ani nie spieszy się, by zapobiec przemocy. Natomiast Margaret od razu przyjmuje ofensywną postawę, zmuszając i męża, i syna do działania. Czytając sztukę Mitchella, mamy wrażenie, że decyzja, by historię tę opowiedzieć, ukazując codzienne problemy rodziny, ma na celu ocieplenie wizerunku środowiska paramilitarnych bojówek. Widzimy bowiem ich członków w roli zatroškanych rodziców, którzy nawet jeśli różnią się w ocenie sytuacji, to są zgodni co do tego, że szczęście własnych dzieci jest najważniejsze. Nawet jeśli przemoc w szkole uznamy za coś typowego dla każdej szkoły, a opowieść o niej za przykład raczej banalnego scenariusza, w sztuce Mitchella reakcja i działania syna oraz matki prowadzą do dramatycznych zdarzeń. Są one nie tylko same w sobie pełne przemocy i sekretnych knowań, ale co więcej, świadczą o tym, jak tego rodzaju konflikty rozwiązywano „dawniej, kiedy wszystko wydawało się łatwiejsze, kiedy to podejmowano decyzje bez chwili wahania, za to z wielkim okrucieństwem. Wtedy nie było mowy ani o wstrzemięźliwości, ani o poprawności politycznej”³³. Kiedy w konflikcie z nauczycielami argumenty racjonalne i rzeczowe przestają działać, jedyne rozwiązanie, jakie widzi Margaret, to bezpardonowa zemsta. Nawet jeśli sam Jake, jej syn, z początku waha się przed użyciem przemocy, szybko pozbywa się skrupułów. Lekcji tego, jak uporać się z zaistniałą sytuacją, udziela mu Trevor. W odwecie za doznaną przemoc, Jake rani nożem jednego z braci Turkingtonów. Mitchell ukazuje rodzinę, która od najmłodszego do najstarszego pokolenia naznaczona jest piętnem i mentalnością kontaktów z organizacjami pa-

³¹ Tamże, s. 29.

³² Tamże, s. 53.

³³ R.R. Russell, dz. cyt., s. 189.

ramilitarnymi oraz z przemocą, która była ich codziennością. Rekrutacja do struktur przestępczych zostaje tym samym podtrzymana, pomimo że magazyny broni opróżniają się, a pokój w regionie zdaje się coraz bardziej trwały. Widać więc, że tego rodzaju pozytywne zmiany nie obejmują pewnych sfer społeczeństwa, ukazując ułomność zawartych porozumień.

Przeszłość naznaczona działalnością paramilitarną daje o sobie znać w związku Geordie i Margaret na wielu poziomach. Z jednej strony, są jedną z wielu normalnych rodzin zaabsorbowanych codziennymi sprawami, jednakże Mitchell nie pozostawia złudzeń, iż jedyna sfera, w której panuje między nimi prawdziwie głębokie porozumienie, to obopólna tendencja do podejmowania działań przypominających działalność terrorystyczną. Kiedy Trevor przychodzi do nich po nowe „zadanie”, oboje instynktownie sprawdzają, czy nie ma podsłuchu. Boją się, iż współpracuje z policją zbierającą dowody przeciwko członkom grup paramilitarnych. Podobne instynktowne działanie podejmują, kiedy nie pozwalają Trevorowi opuścić pomieszczenia: Margaret zagradza mu drogę z przodu, Geordie z tyłu. Margaret zdziera z Trevora koszulę, podczas gdy Geordie uniemożliwia mu obronę. Imponujące działanie zespołowe, szczególnie gdy chodzi o obronę przed władzą i prawem w celu ochrony tajnych operacji UDA.

Postaci te nie współpracują tak zgodnie przy innych, codziennych zadaniach. Margaret nie zgadza się z Geordiem w sprawach dotyczących wychowania ich syna. Ostatecznie decyduje się donieść na własnego męża, licząc, że w ten sposób uchroni syna przed więzieniem za zranienie kolegi w szkole. Jej oddanie i posłuszeństwo wobec męża i jego kolegów z oddziałów paramilitarnych daje o sobie znać jedynie tam, gdzie w grę wchodzi działanie poza prawem. W domu ta lojalność znika. Jedna z ich sprzeczek o syna prowadzi do nieudanego zabójstwa, kiedy Margaret próbuje zastrzelić Geordie. Sztuka kończy się w nieco podobny sposób do *As the Beast Sleeps*: Geordie odchodzi z domu, zostawiając rodzinę. Właśnie związki z grupami paramilitarnymi rozsadziły ten dom od środka.

Naszą analizę można zakończyć stwierdzeniem, iż to słowa Margaret, a nie kule doprowadzają Geordie do tragedii. Podobny los spotkał wielu lojalistów z najniższych sfer społecznych, którzy poczuli się zdradzeni przez ustępstwa poczynione w ramach podpisanego Porozumienia Wielkopiątkowego. Chociaż Margaret okazuje się ostatecznie jedną z najbardziej pozytywnych postaci całego dramatu, to rani najbardziej tych, którzy jej zaufali. Dokładnie tak samo stało się z Porozumieniem Wielkopiątkowym. Życie takich postaci, jak Geordie, Kyle, Freddie i Trevor zmieniło się w sposób nieodwracalny; w wyniku tego nie potrafią oni sobie poradzić z nowym, pokojowym porządkiem. Chociaż rozbrojenie grup paramilitarnych uznać należy za ze wszech miar słuszne posunięcie, Porozumienie Wielkopiątkowe nie przewiduje stworzenia żadnej alternatywy dla tych, którzy nigdy nie żyli w normalnym społeczeństwie pozbawionym przemocy. Słowa Jacka ze sztuki *As the Beast Sleeps* najlepiej ujmują te zasady funkcjonowania politycznego

oraz społecznego: „Musimy zrozumieć, że zmiany następują powoli. Są bolesne, ale w końcu przyniosą oczekiwany rezultat”³⁴. Pomimo że słowa te bezpośrednio odnoszą się do klubu, który właśnie jest remontowany, to równie dobrze można je potraktować jako charakterystykę procesu pokojowego; czyli trudnej i długofalowej zmiany „następującej powoli po wcieleniu w życie postanowień Porozumienia Wielkopiątkowego, prowadzącego wszystkie strony konfliktu wyboistą drogą do ostatecznego celu”³⁵.

Przełożył Michał Lachman

Bibliografia

- Bruce S., *The Edge of Union: The Ulster Loyalist Political Vision*, Oxford University Press, Oxford 1994.
- Harvie J., *Staging the UK*, Manchester University Press, Manchester 2005.
- Kennedy-Pipe C., *From war to peace in Northern Ireland*, [w:] *A farewell to arms? From 'long war' to long peace in Northern Ireland*, red. M. Cox, A. Guelke, F. Stephen, Manchester University Press, Manchester 2000, s. 24–38.
- Meredith F., *A man of loyalty and principles*, „The Irish Times” 5.05.2009, <http://www.irishtimes.com/newspaper/weekend/2009/0502/1224245817533.html> [dostęp: 13.04.2011].
- Mitchell G., *As the Beast Sleeps*, Nick Hern Books, London 2001.
- Mitchell G., *As the Beast Sleeps*, reż. Harry Bradbeer, BBC 2002.
- Mitchell G., *Trust*, Nick Hern Books, London 1999.
- Russell R.R., „Loyal to the Truth”: Gary Mitchell’s Aesthetic Loyalism in „As the Beast Sleeps” and „The Force of Change”, „Modern Drama” 2005, nr 48.1, s. 186–201.
- Ruxton S., *Men, Masculinities, and Poverty in the UK*, Oxfam Professional Oxford 2002.
- Sierz A., *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, Faber and Faber, London 2001.

³⁴ G. Mitchell, *As The Beast Sleeps*, dz. cyt., s. 35.

³⁵ J. Harvie, *Staging the UK*, Manchester University Press, Manchester 2005, s. 58.

Megan W. Minogue

**Forcing Change: The Challenges of Loyalist Paramilitaries in
the Post-Good Friday Agreement Drama of Gary Mitchell**

(Summary)

While the momentous Good Friday Agreement of 1998 was welcomed by many, others firmly said 'No', perhaps none more adamantly than the men and women involved in Loyalist paramilitary organizations. As Gary Mitchell depicts in his plays *As the Beast Sleeps* and *Trust*, the traditional roles of the UDA and other Loyalist paramilitary organizations were forced to undergo abrupt changes in the wake of modern promises of peace and prosperity. As politics become more predominant, the foot soldiers of the past were forced to make a choice as to whether or not they would continue the armed struggle or give way to the terms of the Agreement. The clash between the armalite and the ballot box, Mitchell suggests in these plays, has not yet been settled.

KEY WORDS: Irish drama; Northern Ireland; Garry Mitchell; The Troubles

Biogram

Megan W. Minogue uzyskała tytuł doktora na Uniwersytecie Queen's w Belfaście na podstawie rozprawy *Performing Protestantism: Representations of Protestant, Unionist, and Loyalist Identities in Selected Northern Irish Drama*. Obecnie zajmuje się problematyką genderową w literaturze irlandzkiej od dziewiętnastego wieku do współczesności, kobiecym pisarstwem w Irlandii oraz problematyką tożsamości narodowej w Wielkiej Brytanii i Irlandii