

JACEK ZYDOROWICZ  
Instytut Kulturoznawstwa  
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

## **Religia, sztuka i przemoc. Wokół ikonografii konfliktu ulsterskiego**

### **Uwagi wstępne**

Dziesiąta rocznica ataku na WTC i Pentagon stworzyła ponownie okazję do komentarzy – m.in. na temat religijnych pobudek kierujących sprawcami, fundamentalizmu, wypaczonych doktryn czy zderzenia cywilizacji. Pamiętamy, jak złaicyzowanym społeczeństwom Zachodu George Bush jr zafundował na wskroś metafizyczną retorykę z „osią zła” w centrum. Mamy zatem do czynienia z nieskomplikowaną doktryną wojenną opartą na strategii lustra – tak jak islamskim fundamentalistom USA i Izrael jawią się jako „wielki i mały szatan”, tak dla Busha Arabowie są złem w czystej postaci. Stoi za tym zwyczajna troska, by sprawy nie wydawały się zbyt złożone – niczym w westernie łatwo odróżnić *good guys* (tych w mundurach) od *bad guys* (tych w turbanach). Choć w dzisiejszych dyskusjach koncentrujemy się na fenomenach globalizacji i jej ciemnych stronach (takich jak terroryzm międzynarodowy), to w lokalnych praktykach prewencyjnych wciąż stosuje się bardzo tradycyjne środki – w postaci murów dzielących społeczności poróżnione na tle religijnym (by przywołać choćby Strefę Gazy). Intensywnie krytykujący te strategie europejscy humaniści i aktywiści zdają się przy tym zapominać o swoich podwórkach, na których mury wciąż stoją i pełnią swoją funkcję. Chodzi o tzw. Peace Line w Belfaście. O ile mur w Gazie oddziela żydów od muzułmanów, o tyle w Irlandii Północnej separuje chrześcijan od chrześcijan (których poróżniła niegdyś reformacja). Od 1969 r. w robotniczych dzielnicach zachodniego Belfastu zaczęto stawiać Linie Pokoju, która podlegając ciągłej rozbudowie, w latach 90. osiągnęła ok. 21 km. W założeniach była to tymczasowa konstrukcja na okres tzw. Troubles, by w razie zamieszek oddzielić protestanckich unionistów od katolickich republikańców. Historia tego konfliktu wykracza jednak poza ten okres, jest bowiem tak długa i złożona jak niepodległościowe dążenia Irlandii, że nie sposób jej streścić. Wprawdzie już kilka dekad upłynęło od najkrwawszych momentów, pojawiło się

wiele inicjatyw pojednawczych<sup>1</sup>, powstają instytuty badań konfliktu północnoirlandzkiego, jednak problem wciąż nie jest zakończony. Wzajemna wrogość nadal jest obecna, co obrazują choćby reportaże z dorocznych marszów oranżystów przez katolickie dzielnice Belfastu<sup>2</sup>. Bomby i ostra amunicja należą już do rzadkości, ustąpiły miejsca okazjonalnym manifestacjom, transparentom oraz towarzyszącym im „koktajlom Mołotowa”, kamieniom i gumowym kulom. Takie akcje bywają pokazywane w mediach, na krótko skupiając uwagę świata. Problem tkwi jednak głębiej, istnieje „w krwiobiegu” Irlandii Północnej<sup>3</sup>. Historyczny bagaż doświadczeń konfrontacyjnych ewokuje tam silniejszą niż w innych częściach Europy potrzebę legitymizowania tożsamości w oparciu o religie i nacjonalizmy. Arsenalem tych ostatnich niemal od zawsze była również sztuka, którą – w zależności od punktu widzenia – określano jako zaangażowaną lub jako propagandę. Czy tym samym prawidłem podlega spontaniczna sztuka uliczna północnoirlandzkich miast? Intencją tego tekstu jest oddanie głosu właśnie ścianom i murom – tym razem w funkcji artystycznego medium, a nie separatora przestrzeni.

Badacze współczesnego terroryzmu<sup>4</sup> są na ogół zgodni co do tego, że jego nieodłącznym elementem jest czynnik propagandowy w postaci silnych, sugestywnych obrazów medialnych. Im lepiej sfilmowany/sfotografowany akt terrorystyczny, tym większy globalny zasięg przekazu jego autorów. Jako taktikę obronną w latach 80. XX wieku Margaret Thatcher zaproponowała odcięcie „medialnego tlenu” (*oxygen of publicity*) rzecznikom Irlandzkiej Armii Republikańskiej. Wywołało to m.in. erupcję obrazów na poziomie lokalnym. Katolicy i protestanccy artyści w takich miastach, jak Belfast czy Derry, wzmogli rywalizację na murach. Trzeba jednak podkreślić, że nie działo się to zamiast wzajemnej przemocy, ale obok – jako jej sugestywne uzupełnienie. Warto zastanowić się, na ile religijne tło ulsterskiego konfliktu odzwierciedla się w ikonografii północnoirlandzkich murali.

---

<sup>1</sup> Na przykład chęć brytyjskiego rządu do wypłaty odszkodowań ofiarom Krwawej niedzieli (Derry 1972). Okazuje się jednak, że i takie inicjatywy są konfliktogenne, ponieważ ma wówczas miejsce przepychanka o prawo do uzyskania statusu ofiary po obu stronach – kto miałby wypłacać odszkodowania ofiarom bomb IRA? Więcej na temat dyskusji o wiktyfikacji: S. McDowell, „Remembering”: *Victims, Survivors and Commemoration Who are the victims? Debates, concepts and contestation in „post-conflict” Northern Ireland*, <http://cain.ulst.ac.uk/victims/introduction/smc07whoarethevictims.html> [dostęp: 13 IX 2011].

<sup>2</sup> Ostatni taki incydent miał miejsce 12 VII 2011 r. – w wyniku walk ulicznych wiele osób zostało rannych, spłonęły samochody. Choć początek był pokojowym protestem i pasywnym oporem katolików poprzez organizowanie blokad, to działania policji ochraniającej marsz doprowadziły do eskalacji przemocy. Dziesiątki amatorskich nagrań uczestników tych wydarzeń można znaleźć w serwisach typu youtube.com.

<sup>3</sup> Nikogo dziś w Irlandii Północnej nie dziwi, że po udanej oficjalnej rozmowie kwalifikacyjnej osobie aplikującej na dane stanowisko pracy zadawane są zabronione przez prawo pytania, np. o wyznawaną religię.

<sup>4</sup> Wobec ogromu literatury i niejednoznaczności terminu nie zamierzam definiować terroryzmu, choć często w rozmaitych analizach przewrotnie stosuję relatywistyczną definicję Jasera Arafata: „One man’s terrorist is another man’s freedom fighter”. Toteż jeśli pojawia się dalej w tekście epitet typu terrorysta, to używam go bez nastawienia wartościującego. Z uwagi na specyfikę podjętego tematu, przychyliam się do opinii K. Mroziewicza, który jest bardzo ostrożny w stosowaniu sformułowania „terroryzm religijny”, rezerwując je dla działań w rodzaju zamachu sekty Aum – Najwyższa Prawda z 1995 r. Terroryzm islamski, sikhijski, katolicki czy protestancki to zjawiska polityczne z udziałem wyznawców różnych religii. Celem ich działań ma być zmiana politycznego porządku rejonu/świata, a nie doktrynalna krucjata. Zob. K. Mroziewicz, *Moc, niemoc i przemoc*, Bydgoszcz – Warszawa 2005, s. 52 i n.

Mowa tu oczywiście o początkach rywalizacji, a nie murali jako takich, gdyż pierwsze ideologiczne malowidła w Belfaście datuje się na początek XX wieku (ok. 1908). Co ciekawe, stały się one na lata domeną ikonoklastycznie usposobionych protestantów. Wzmocniona potrzeba naznaczania budynków pojawiła się ok. 1921 r., czyli w momencie wydzielenia z prowincji Ulsteru 6 spośród 9 hrabstw i utworzenia Irlandii Północnej podległej Brytyjskiej Koronie. Owe 6 hrabstw zamieszkiwali w większości protestanci osadnicy z Anglii i Szkocji, członkowie Kościoła Irlandzkiego i Prezbiteriańskiego Kościoła w Irlandii.

Aby przybliżyć naturę konfliktu poprzez jego ikonografię, warto przyjrzeć się motywom i symbolice najczęściej wykorzystywanym w muralach.

## Murale protestanckich lojalistów

Nietrudno się domyślić, że pierwsze obrazy na ścianach zdominowała tematyka historyczna, np. motyw znany jako King Billy, czyli upamiętnianie zwycięstwa Wilhelma Orańskiego nad katolickim Jakubem II nad rzeką Boyne w 1690 r. Właśnie to wydarzenie jest przedmiotem szczególnej celebracji w postaci dorocznych marszów oranżystów i palenia ognisk w dniu 12 lipca (co jest przez społeczność katolicką odczytywane jako prowokacja – zwłaszcza paradowanie przez ich dzielnice)<sup>5</sup>. Utrwalił się nawet swoisty kanon tych przedstawień: postać Wilhelma na koniu, rzeka i leżący na brzegu pokonany Jakub II. Specyfika ulicznego medium i różny stopień sprawności malarzy sprawiają, że postacie te są oddawane niezbyt werystycznie, niekiedy nawet nieudolnie (kwestiom waloryzacji artystycznej poświęcam więcej miejsca w końcowej części tekstu). Dla mieszkańców w sąsiedztwie muralu istotniejsza jest bowiem identyfikacja z podniesionym do rangi alegorii zwycięstwem protestantyzmu nad katolicyzmem.

Ów motyw ikonograficzny utrwalił się na tyle, że zaczęły powstawać jego trawestacje. Przykładem może być mural z Derry<sup>6</sup> (Fountain Area). Oto Wilhelma zastępuje na koniu Michael Stone – członek UDA (Ulster Defence Association). Dla społeczności protestanckiej był bohaterem, uwięzionym za zabicie 3 katolików (i zranienie ponad 60) podczas pamiętnego pogrzebu członków IRA zabitych na Gibraltarze przez brytyjskich komandosów z SAS w 1988 r.<sup>7</sup> Po amnestii Stone został artystą i pisarzem...

<sup>5</sup> W istocie bitwa miała miejsce wcześniej, lecz nastąpiła reforma kalendarza – w ten sposób 12 lipca oranżysty organizują doroczne marsze i palenie ognisk. Także na tym polu dochodzi do eskalacji napięć – w imię tradycji buduje się coraz większe i zagrażające okolicy ogniska. Co ciekawe, angażuje się w to wszystko kultura korporacyjna. Jedno z ognisk sponsorował koncern Carlsberg, a stos opatrzone tablicą: „Carlsberg nie zajmuje się budową ognisk, a jeżeli już, to robi największe”. Duch konfliktu przenika więc także zachowania konsumenckie – powszechnie wiadomo, że ze względu na wyznanie producentów żaden irlandzki katolik nie zamówi w pubie whiskey marki Bushmills, a protestant – Jamesona.

<sup>6</sup> Oficjalna nazwa to Londonderry (używana przez protestantów), ale na mapach bywa z tym różnie, zależy to od preferencji religijno-politycznych wydawcy/kartografa.

<sup>7</sup> Trzeba nadmienić, że akcja z SAS została powszechnie uznana za egzekucję nieuzbrojonych członków IRA, co sprawiło, że ich pogrzeb stał się okazją do masowej manifestacji katolickiej społeczności Belfastu, a ta z kolei łatwym celem dla Stone'a.

Tematyka historyczna nie wyczerpuje się na zwycięstwie nad rzeką Boyne. Postacią równie chętnie malowaną przez lojalistów był Oliver Cromwell. Do zasług zaliczają mu oni masakry na irlandzkich katolikach wiernych Stuartom (z 1649 r.). Na muralu w Belfaście (Shankill Parade) oprócz portretu i sceny ze wzmiankowanego najazdu na południowo-wschodnią Irlandię widnieje cytat z Cromwella: „Catholicism is more than a religion, it is a political power. Therefore I'm led to believe there will be no peace in Ireland until the Catholic Church is crushed”.



Belfast, Shankill Parade, *Oliver Cromwell* (fot. J. Z.)

Do cementowania tożsamości grupowej użyteczna okazała się też tematyka legend, dlatego często na ścianach pojawia się motyw Czerwonej Ręki Ulsteru (*Red Hand of Ulster*). Jest to symbol na tyle istotny, że najtrwalej zapisał się w lojalistycznej heraldyce. Jedną z legend głosi, że dwóch rywalizujących wodzów plemion, dopływając statkami do brzegów tej ziemi, ustaliło, że czyja ręka pierwsza dotknie lądu, temu prawowicie będzie on się należał. Determinacja jednego z nich była tak duża, że odciąwszy sobie mieczem dłoń, rzucił ją na brzeg, zanim dobiły łodzie. Dlatego oprócz dosłownych ilustracji tej legendy założycielskiej na murach pojawia się czerwona dłoń w logotypach, czy w tym przypadku raczej herbach protestanckich organizacji paramilitarnych: UFF (Ulster Freedom Fighters), UVF (Ulster Volunteer Force), UYM (Ulster Young Militants), YCV (Young Citizen Volunteers). Obok nazwy bojówki na ogół pojawia się kilka uzbrojonych postaci odmalowanych w kominiarkach. Całej tej heraldyce towarzyszą stosowne flagi: angielska z krzyżem św. Jerzego, szkocka z krzyżem św. Andrzeja, irlandzka z krzyżem św. Patryka oraz tzw. Union Jacka, czyli flaga Zjednoczonego Królestwa. Ostentacja i wszechobecność tych narodowych symboli na murach zaczęła nawet w oficjalnych mediach wzbudzać pewien niepokój. James Hawthorne, ówczesny redaktor BBC Northern Ireland, zauważył, że im bardziej większość lojalistyczna wymachuje flagami UK, tym bardziej usiłuje zamaskować swój pro-

blem z tożsamością. Protestantcy mieszkańcy Ulsteru rzeczywiście nie do końca potrafią pogodzić w sobie irlandzką dumę z probrytyjskim kursem i często szkockimi korzeniami. Czują się patriotycznie usposobionymi Irlandczykami, ale nie nacjonalistami – jak mówią o katolickich sąsiadach. Wyrażają to hasłami na murach, takimi jak: „There is no such thing as a nationalist area of Northern Ireland, only areas temporarily occupied by nationalists” (Nie istnieje coś takiego jak nacjonalistyczne dzielnice w Irlandii Północnej, istnieją tylko tereny tymczasowo okupowane przez nacjonalistów). Warto dodać, że wskutek aberracji tożsamościowych dochodzi czasem do konfliktogennych przejęć motywów ikonograficznych, jak wtedy, gdy lojaliści użyli wizerunku Cuchulainna – legendarnego celtyckiego wojownika, bohatera, na którego „monopol” mieli dotąd malarze republikańscy.

Kolejny obszar tematyczny murali to upamiętnianie. Oprócz omawianych wcześniej herbów bojówek najczęściej pojawia się portret jakiegoś lokalnego bohatera o statusie „męczennika dla sprawy”. Tym razem jego oblicze jest werystycznie oddane, bez kominiarki, z obowiązkową datą urodzin i śmierci oraz budującym sloganem – epitafium w rodzaju „Killed by enemies, Gone but not forgotten”. Nie unika się przy tym upamiętniania bardzo kontrowersyjnych postaci, jak Stevie „Top Gun” McKeag.



Belfast, Hopewell Crescent/Shankill Rd, Stevie „Top Gun” McKeag (fot. J. Z.)

Zaczynał on jako skinhead, później już jako członek UDA i UFF był człowiekiem od tzw. brudnej roboty, znanym z wyjątkowego zaangażowania: na zlecenie zabił co najmniej 12 katolików, m.in. małą dziewczynkę, oddając w jej twarz 5 strzałów. Zmarł w niewyjaśnionych okolicznościach, prawdopodobnie z przedawkowania kokainy, którą handlował. Jednak na potrzeby legendy krąży opinia jakoby było to morderstwo, dokonane i zatuszowane przez IRA (co ci ostatni kwitują śmiechem, bo po cóż mieliby tuszować swe zasługi...).

Ewenementem w tej grupie tematycznej jest mural przy Shankill Parade w Belfaście, którego bohaterem jest Jackie Coulter (alias „Lieutenant”), dowódca UDA zabity w swoim samochodzie przez bojownika UVF (21 VIII 2000). Ten dość haniebny przykład napięć pomiędzy bojówkami lojalistów paradoksalnie nie tyle usiłuje się z historii wymazać, ile właśnie upamiętnić.



Belfast, Shankill Parade, Jackie Coulter (fot. J. Z.)

Wiele spośród protestanckich murali miało na potrzeby chwili charakter czysto propagandowy, mniej lub bardziej wyrafinowany. Do tej grupy można zaliczyć takie tematy, jak: nawoływanie do uwolnienia z więzień osadzonych bojówkarzy, upamiętnianie roli kobiet w walce z katolikami, wyliczanie zbrodni dokonanych przez IRA na cywilach, manifestowanie lojalności względem Korony przez portretowanie Królowej i hasła typu „God Save the Queen”.

Z czasem zaczęto bardziej precyzyjnie segmentować docelowe grupy odbiorców, np. pod kątem młodzieży powstał mural nawiązujący do okładki płyty *The Trooper* brytyjskiej formacji heavymetalowej Iron Maiden. Wraca tu motyw pola bitwy, tym razem z charakterystyczną zombie-maskotką zespołu w historycznym brytyjskim mundurze, dzierżąca szablę i flagę Union Jacka, z mottem u góry: „There must be no retirement. With our backs to the wall and believing in the justice of our cause, each one of us must fight on to the end. We determine the guilty, we decide the punishment”.

W propagandzie na fasadach i murach nie pominięto nawet najmłodszych, do których adresowane są obrazki bohaterów z kreskówek typu *Tom and Jerry* ze stosownymi atrybutami i kolorami; jest też Bart Simpson (z treści serialu wiadomo, że protestant, choć niezbyt pobożny), który depcze szczura z głową Gerry’ego Adamsa (niegdyś członka IRA, później lidera legalnej partii Sinn Fein).



*Shankill Protestant Boys, czyli formacja fletowo-bębnowa na użytek parad oranżystów (fot. J. Z.)*

## Murale katolickich republikanów

Pierwsze republikańskie murale pojawiły się o wiele później niż lojalistyczne. Nie jest tajemnicą, że wszelkie katolickie formy ekspresji w przestrzeni publicznej przez lata były ściśle ograniczane, szczególnie trój kolorowa flaga Irlandii. W 1970 r. skazano mężczyznę malującego irlandzką flagę na 6 miesięcy więzienia. W 1980 r. policjant zastrzelił szesnastolatka wypisującego na murze republikańskie slogany. Funkcjonariusz w zeznaniach stwierdził, że pędzel przypominał mu pistolet (co przypadkiem funduje całkiem zgrabną metaforę dla charakteru działalności twórców murali). Aktywność artystyczna i kulturalna katolików (z powodów politycznych, ale także ekonomicznych) ograniczała się do muzyki, tańca i uprawiania narodowych sportów. Nie było jednak tak, że nagle na początku lat 80. zniesiono wszelkie zakazy. Społeczność katolicka jako uboga mniejszość była jeszcze bardziej prześladowana, natomiast czarę goryczy przelało odebranie uwiezionym członkom IRA statusu jeńców wojennych (1976), czego konsekwencją był zakaz noszenia własnej odzieży, zawieszenie hierarchii i stopni organizacyjnych oraz nakaz prac przymusowych. Wywołało to początek tzw. brudnego strajku: więźniowie odmówili noszenia przydzielonej odzieży (takiej jak osadzeni kryminaliści), okrywali się wyłącznie kocami, odmawiali higieny, co więcej – smarowali ekskrementami wnętrza cel, a wobec nieugiętej postawy M. Thatcher przystąpili do strajku głodowego. Znalazło to swe odzwierciedlenie w kampanii poparcia na murach i fasadach domów katolickich społeczności. Na mury trafił niebawem Bobby Sands – pierwsza ofiara strajku głodowego. Do dziś jego podobizna zdobi fasadę budynku partii Sinn Fein na Falls Rd.

Równoległe rozgorzała dyskusja na temat przedstawianych motywów, np. czy nie osłabi się sympatii dla sprawy, malując uzbrojonych członków IRA. Dla wzmocnienia du-

cha oporu nie zrezygnowano z nich jednak, co więcej, republikańscy artyści – podobnie jak lojaliści – chętnie i często stosowali odniesienia historyczne. Nadrabiając lata braku aktywności na tym polu, robotnicze dzielnice katolickie wkrótce zalały murale o wyższej



Belfast, Falls Rd, siedziba Sinn Fein, na fasadzie Bobby Sands (fot. J. Z.)

od antagonistów jakości artystycznej, większej rozpiętości technik, tematów i strategii komunikacyjnych. Spośród tematów historycznych należy w pierwszej kolejności wymie-

nić Powstanie Wielkanocne z 1916 r. Na ściany trafiły zatem *Irish Volunteers* pod dowództwem nauczyciela Patricka Pearse'a oraz *Irish Citizen Army* pod dowództwem Jamesa Connolly'ego. Co ciekawe, raczej nie spotyka się obu tych przywódców w ramach jednego przedstawienia.

Spośród tematów historycznych należy w pierwszej kolejności wymienić Powstanie Wielkanocne z 1916 r. Na ściany trafiły zatem *Irish Volunteers* pod dowództwem nauczyciela Patricka Pearse'a oraz *Irish Citizen Army* pod dowództwem Jamesa Connolly'ego. Co ciekawe, raczej nie spotyka się obu tych przywódców w ramach jednego przedstawienia.

Innym ważnym dla republikańców motywem był Wielki Głód (*Great Famine*, gael. *an Gorta Mór*). W latach 1845-1849 wskutek tzw. zarazy ziemniaczanej z głodu zmarło 1,5 mln Irlandczyków. Sytuację pogorszyła przeprowadzona po Wielkim Głodzie reforma agrarna, w ramach której konfiskowano zadłużone grunty.



Belfast, Beechmount Avenue – od czasów *Troubles* nazywana RPG Avenue (od nazwy rosyjskiego ręcznego granatnika przeciwpancernego), mural upamiętniający Powstanie Wielkanocne z 1916 r. (fot. J. Z.)

Na Falls Rd w Belfasie można napotkać stosunkowo świeży mural upamiętniający Męczenników z Manchesteru (*Manchester Martyrs*). Przedstawieni na nim William O'Mera Allen, Michael Larkin i William O'Brien to trzech irlandzcy nacjonalisci, skazani na karę śmierci za zabójstwo policjanta w czasie uciezki z więzienia. Zostali publicznie powieszani w 1867 r. w Manchesterze.



*Manchester Martyrs*, mural powstający w Belfasie przy Lower Falls Rd (fot. J. Z.)

Podobnie jak u lojalistów, również w dzielnicach republikańskich ważne było upamiętnianie poległych bojowników, z tą różnicą, że nie malowano ich na kształt nagrobkowych porcelanowych fotografii portretowych, tylko w akcji – podczas ulicznych potyczek.



Belfast, Ballymurphy Rd (fot. J. Z.)

W dzielnicach katolickich pojawia się znacznie więcej memoriałów dla poległych cywilów, szczególnie w Derry, gdzie przypomina się takie tragiczne epizody, jak Krwawa niedziela (*Bloody Sunday* 1972) czy Bitwa o Bogside (*Battle of Bogside* 1969). Na ścianach pojawiają się więc anonimowi nieuzbrojeni cywile, kobiety, dzieci jako ofiary pacyfikacji demonstracji przez angielskich komandosów i policję. Lokalni artyści z grupy Bogside Artists preferują jednak konkretne, rozpoznawalne osoby. W ten sposób, na podstawie fotografii prasowej z Krwawej niedzieli, zostali zobrazowani Jackie Duddy (martwy) oraz ojciec Edward Daly, późniejszy biskup Derry.



Derry, *Bloody Sunday*, mural autorstwa grupy Bogside Artists (fot. J. Z.)

Przez tych samych artystów, acz w zupełnie innej manierze została sportretowana czternastolatka Annette McGavigan. Stała się ona swoistą ikoną jako setna ofiara *Troubles* (zginęła 7.09.1971 r. podczas wymiany ognia pomiędzy IRA a żołnierzami brytyjskimi).

W katolickich dzielnicach może nieco zaskakiwać twarz Che Guevary czy motyw czerwonej gwiazdy, jednak są to pozostałości poparcia dla z ducha marksistowskiej formacji o nazwie Irlandzka Narodowa Armia Wyzwoleńcza. INLA powstała w 1974 r., odznaczając się od Official IRA, ich zdaniem nie dość radykalnej.

Inna grupa murali świadczy dobitnie o potrzebie solidaryzowania się z podobnymi do IRA paramilitarnymi grupami narodowyzwoleńczymi w rodzaju baskijskiej ETA. Zatem gdziekolwiek na świecie pojawiają się antyimperialistyczne czy emancypacyjne zamieszki, staje się to inspiracją dla republikańskich murali – stąd flagi Palestyny, Katalonii itd. Prowokuje to natychmiastowy odzew protestantów, np. w postaci wywieszania flagi Izraela, co rodzi niebezpieczny dialog na symbole poparcia dla terroryzmu narodowyzwoleńczego i państwowego.

Mural jako bardzo nośne i skuteczne medium został wkrótce zaprzęgnięty do kampanii wyborczych Sinn Fein. Oprócz wskazywania kandydatów na murach prostowano również medialne zakłamania, oskarżano o łamanie praw obywatelskich, szkalowano oranżystów itp. Z czasem motywy militarystyczne i konfrontacyjne zaczęły wypierać tematyka społeczna: pacyfistyczna, kulturalna i sportowa. Choć na ulicach wciąż bywa agresywnie, to zaczęły pojawiać się działania koalicyjne artystów protestanckich i katolickich. Danny Devenny i Mark Ervine w ramach akcji *Paint for Peace* wspólnie malują dziś chętniej to, co może łączyć, niż to, co dzieliło zwaśnione społeczności, np. portrety Beatlesów czy *Guernicę* Picassa (Lower Falls Rd).

\* \* \*

Gdyby chcieć dokonać jakiejś generalizacji w zakresie porównań retoryk przedstawień, to po stronie protestanckiej przeważają obrazy i slogany podtrzymujące i utrwalające dominującą *status quo*, zaś po katolickiej – tendencje emancypacyjne. Gdy zaś idzie o środki tej retoryki, to tematyka stricte religijna w republikańskich muralach nie była tak obecna, jak można by się spodziewać. Jeśli pojawiały się nawiązania, to raczej subtelne, jeśli krzyż, to celtycki z ornamentami, zwany również krzyżem św. Patryka. Mogłoby to przemawiać za tym, że ulsterski spór katolików z protestantami ma mniejsze podłoże doktrynalne, a o wiele większe społeczno-polityczne. Murale opowiadają więc chętniej historię konfliktu ideologii lojalizmu i republikanizmu, a czytać je trzeba, nie unikając lokalnych niuansów natury socjalno-ekonomicznej: niemal zawsze pojawia się napięcie na linii bogaci vs. biedni. Idąc chociażby za Maxem Weberem<sup>8</sup>, kapitał bardziej sprzyjał protestantom, którzy dyktowali warunki na rynku pracy. Kolejny złożony niuans to walki zdominowanych katolików o prawa człowieka z jednej strony i stosowanie radykalnych metod terrorystycznych w imię patriotyzmu – z drugiej. Oprócz omówionych wyżej funkcji murale pełnią oczywistą rolę oznaczania terenu, czyli definiowania przestrzeni miejskiej, i to wcale nie tak spontanicznie, jak ma to miejsce w przypadku *street artu* w innych częściach świata. Murale to nie to samo co graffiti wykonywane pod osłoną nocy, nie mają nic wspólnego z wandalizmem ani też z etosem indywidualisty, artysty-partyzanta<sup>9</sup>. Twórcy murali, pomimo statusu lokalnych bohaterów (na równi z bojownikami IRA czy UFF), nie przemawiają w swoim imieniu, lecz w imieniu społeczności. Na marginesie warto zauważyć, że bogate dzielnice Belfastu czy Derry raczej nie stosują murali dla autoidentyfikacji. Mało kto bowiem decyduje się malować na własnej willi – co najwyżej wywiesi flagę. Natomiast budynki przy Falls Road czy Shankill Road mają przeważnie status podobny do naszych mieszkań komunalnych. Ich właścicielem jest Northern Ireland Housing Executive (NIHE), zatem powstanie muralu poprzedzają konsultacje społeczne i zgłoszenie tematu do ad-

<sup>8</sup> M. Weber, *Etyka protestancka a duch kapitalizmu*, Warszawa 2011.

<sup>9</sup> Wprawdzie w literaturze przedmiotu istnieje słowo *artisan*, przypuszczam, że parafraza od *partisan*, jednak przekładałbym je raczej jako stronnik niż partyzant.

ministracji. NIHE może ewentualnie odradzać zbyt militarystyczne projekty, ale nie ma w zwyczaju ich zakazywać, skoro zaistniał konsensus wśród mieszkańców.

Mamy zatem do czynienia z bardzo lokalnie osadzonym fenomenem. Neil Jarman<sup>10</sup> jest w związku z tym pełen obaw co do postępującej dekontekstualizacji murali poprzez ich masową reprodukcję w mediach, Internecie czy na pocztówkach. Twierdzi, że murale to bardziej artefakty niż sztuka (*they are more artefact than art*)<sup>11</sup> – zostały namalowane, by być oglądanymi właśnie w tych, a nie innych miejscach, przez tych, a nie innych ludzi. Trzeba je rozpatrywać nie tyle jako obrazy, lecz jako obiekty – łącznie z budynkiem, mieszkańcami i otoczeniem. Jeśli mamy zatem do czynienia ze sztuką, to z przypisem *site-specific art*. Obrazy nabierają znaczenia poprzez miejsce i odwrotnie – miejsce staje się bardziej znaczące dzięki obrazom. Istotnie, staje się to oczywiste dopiero na miejscu, bo cóż nam po fotografii muralu Madonny z Dzieciątkiem wielkości 3 pięter, jeśli nie wiemy, że naprzeciw stoi dwudziestometrowa panoptyczna wieża – posterunek policji na granicy między zwaśnionymi dzielnicami.

Te społeczno-artystyczne sytuacje można dość precyzyjnie opisać, posiłkując się teoriami Jerzego Kmity<sup>12</sup>, który w rozważaniach o kulturze symbolicznej mówił o funkcji integrująco-różnicującej. Jak bowiem widać z retoryk zastosowanych w muralach, służą one z jednej strony wzmacnianiu więzi lokalnej społeczności poprzez wizualne uspoźnianie światopoglądu, z drugiej – uwypuklają różnice wobec sąsiedniej dzielnicy i nasilają antagonizmy. Pojawia się zatem pytanie, czy mural to istotnie komunikat perswazyjny w funkcji reklamy jakichś wzorców tożsamości? Gdy spaceruje się po tych osiedlach, można odnieść wrażenie, że obrazy te są malowane dla określonych społeczności, a rzadziej przeciwko innym. Dlatego jeśli pojawia się mural zbyt widoczny z wrogiej dzielnicy, np. z karabinem wymierzonym w widza, budzi to kontrowersje, stwarza też pokusę do aktów wandalizmu (za pomocą *paint bombs*). Odnotowano też przypadek zaskarżenia zbyt ofensywnego muralu lojalistycznego przy Hawkin Street w Derry. Katolicy zgłosili go do Departamentu Środowiska (The Department of Environment), który zlecił zamalowanie obrazu<sup>13</sup>.

W miejsce terroryzmu na ulice północnoirlandzkich miast wdarł się zatem terror politycznej poprawności, co zaowocowało dyskusją pośród władz, czy nie powinno się w ogóle zastąpić militarystycznych tematów innymi, np. o wymowie bardziej afirmującej kulturowe dziedzictwo. Choć przemalowywanie murali i zastępowanie starych nowymi jest powszechną praktyką, to zarówno lokalni artyści, jak i społeczności obu wyznań gorąco zaprotestowali przeciwko próbom zadekretowania takich działań. Jeszcze goręcej zaoponowali taksówkarze z *Black Cabs*, dla których murale stanowią i historyczne świadectwo,

<sup>10</sup> Dyrektor Institute for Conflict Research w Belfaście.

<sup>11</sup> N. Jarman, *Painting Landscapes: The Place of Murals in the Symbolic Construction of Urban Space*, <http://cain.ulst.ac.uk/bibdb/murals/jarman.htm> [dostęp: 13 IX 2011].

<sup>12</sup> G. Banaszak, J. Kmita, *Społeczno-regulacyjna koncepcja kultury*, Warszawa 1994.

<sup>13</sup> Ze względów bezpieczeństwa zlecono to zadanie firmie z zewnątrz. Zob. Oona Woods, *Seeing Is Believing? Murals In Derry*, <http://cain.ulst.ac.uk/bibdb/murals/woods.htm> [dostęp: 13 IX 2011].

i „miejsce pracy” jako przewodników wycieczek<sup>14</sup>. Trzeba jednak dodać, że nie jest to poddyktowane jedynie chęcią sprostytuowania obrazów i zrobienia żywego skansenu z zach. Belfastu na potrzeby przemysłu turystycznego. Taksówkarze reprezentują „ocalałych” (*survivors*), jako tacy cieszą się również szczególnym lokalnym respektem. W okresie *Troubles* właśnie *Black Cabs* były dla cywilów najbezpieczniejszym środkiem lokomocji, zwłaszcza gdy codzienną koniecznością było przechodzenie przez wrogie dzielnice. Z kolei pracę taksówkarza można było wówczas nazywać zawodem podwyższonego ryzyka, wręcz heroicznym – zdarzały się bowiem egzekucje ze względu na wyznanie i poglądy kierowcy.



Falls Rd, Taxi Association (fot. J. Z.)

W konkluzjach warto byłoby dotknąć kwestii waloryzacji artystycznej czy estetycznej omawianych murali, zaliczania bądź wykluczania tego zjawiska z pola sztuki. Sprawa jest jednak na tyle złożona, że dokonywanie takowych ocen z perspektywy akademickiej wydaje się niezbyt adekwatne. Twórcy murali jako przedstawiciele środowisk robotniczych dyskredytują takie zapędy jako „burżuazyjne”. Jeśli bowiem brać pod uwagę warsztat, to mamy do czynienia z bardzo dużą rozpiętością umiejętności – jedni twórcy są zwykłymi malarzami pokojowymi z większymi ambicjami, inni mają profesjonalne przygotowanie lub utrwalony doświadczeniem talent. Powołując się na znane już kategorie, nie da się zatem nałożyć im wspólnej etykiety, np. „malarzy naiwnych”. Określenia, takie jak sztuka publiczna czy *street art*, również nie do końca mają tu zastosowanie. Gdyby z kolei wyjść poza sztywne terminy historii sztuki ku koncepcjom bardziej socjologicznym czy

<sup>14</sup> Jako ciekawostkę warto przywołać obecny w Belfaście metapoziom – od niedawna zaczęły bowiem powstawać murale o muralach – reklamujące inicjatywy przedsiębiorstw taksówkowych organizujących „miejskie safari”. Wybierając się na taką wycieczkę, warto zastanowić się, czy chce się zwiedzać głównie katolickie czy protestanckie dzielnice, następnie kierując się naklejkami na taksówkach, wybrać kierowcę – narratora sprzyjającego określonej opcji światopoglądowej. Istnieje też opcja neutralna, oferująca zwiedzenie obu stron muru.

politologicznym, okazuje się, że muraliści nie są także najemnymi rzemieślnikami na potrzeby propagandy, gdyż stoi za nimi pasja, zaangażowanie i niekwestionowany szacunek społeczności (powiada się, że dorównujący bojownikom). Dopiero z ikonologicznej perspektywy studiów nad kulturą wizualną, z uwzględnieniem możliwie szerokiego kontekstu lokalno-historycznego, można pokusić się o próbę sklasyfikowania zjawiska jako *site-specific art* – i to z kilkoma koniecznymi przypisami co do usytuowania północnoirlandzkich murali w lub poza ramami *art worldu*. Może jednak lepiej byłoby znaleźć jeszcze inną nazwę, np. *sztuka społeczna*, nawiązując do *sztuki socjologicznej*?<sup>15</sup>

Na poziomie lokalnym nikogo takie etykietowanie szczególnie nie zajmuje. Istotniejsze są tam inne problemy, jak wskazana przez Jordana dekontekstualizacja obrazów<sup>16</sup>. Wiadomo bowiem, że w dobie medialnej reprodukcji obrazów nie sposób kontrolować wszystkich użyc murali. Koncerny newsowe od kilku dekad wykorzystują je jako tło do wywiadów z politykami; niegdyś używano ich jako *pars pro toto* – rodzaj obejścia Thatcherowskiego zakazu pokazywania bojowników IRA. Oswojoną normą jest też traktowanie murali jako wsparcia kampanii wyborczych – ostatecznie służy to światopoglądowej sprawie, jednak wykorzystanie ich w reklamie piwa wywołało już kontrowersje i niesmak.

Przewartościowania ostatniej dekady przyniosły w świecie zachodnim podejrzliwość i niechęć względem każdego przejawu gloryfikowania terroryzmu. Nie sposób tu jednak nie poczynić pewnych zastrzeżeń, skoro sami mieszkańcy Irlandii Północnej pragną chronić murale jako lokalne dziedzictwo<sup>17</sup> i świadectwo pewnej – jak się okazuje, nie do końca minionej – epoki. Współczesnej kulturze artystycznej nie wypada popadać w moralny daltonizm. Z drugiej strony – jak powiadał Albert Einstein – każdy, komu drogie są wartości kultury, nie może nie być pacyfistą.

#### Jacek Zydorowicz – RELIGION, ART AND VIOLENCE. AN ICONOGRAPHY OF ULSTER CONFLICT

There is a kind of consensus among the observers of the contemporary terrorism about the propaganda impact of strong, suggestive images delivered by the media. The more perfectly documented a terrorist act is, the more global media resonance it causes. In the 80s of the 20th century Margaret Thatcher suggested cutting off „the oxygen of publicity” for the IRA spokespeople. This gesture brought about an explosion of the images on the local level. Protestant and Catholic artists accelerated their fight on Belfast and Derry walls. Its worth pondering on the religious background of murals by looking at their iconography.

<sup>15</sup> Chodzi o działania Kolektywu Sztuki Socjologicznej. Zob. G. Dziamski, *Awangarda po awangardzie*, Poznań 1995.

<sup>16</sup> Warto zaznaczyć, że z dzięki Internetowi możliwe jest osadzenie murali w bardzo konkretnym kontekście, na co pozwala np. umożliwiająca wirtualny spacer witryna [www.belfast-murals.co.uk](http://www.belfast-murals.co.uk) w połączeniu z google maps.

<sup>17</sup> To również różni północnoirlandzkie murale od większości dzieł *street artu* – jako że tamtejszy klimat nie specjalnie im służy, zachodzi konieczność dokonywania regularnych renowacji (niekiedy nawet co 6 miesięcy), czego koszty przeważnie pokrywają lokalne społeczności.