

Katarzyna Ojrzynska¹

Powrót tańczącego ciała na irlandzką scenę w kontekście „niepokornych lat dziewięćdziesiątych”

Wprowadzony przez Aleksa Sierza termin „niepokornych lat dziewięćdziesiątych” (ang. *nasty nineties*)² odnosi się do okresu w historii teatru brytyjskiego, w którym zaobserwować można znaczne rozpowszechnienie nurtu nowego brutalizmu (ang. *in-yer-face*). Odwołując się do tego pojęcia w tytule artykułu, nie pragnę jednak omawiać obecności nowych brutalistów na irlandzkich scenach. Zamiast tego, chciałabym wskazać pewne tendencje stanowiące nieodłączny element teatru *in-yer-face* w Wielkiej Brytanii, które można również zaobserwować w Irlandii w omawianym okresie. Kluczową kwestią dla moich dalszych rozważań jest jedna z najważniejszych cech nowego brutalizmu, którą stanowi oparty na „taktyce szoku” sposób oddziaływania na widzów, „wyrwijac[y] ich z marazmu konwencjonalnych reakcji, trafiając[y] w czułe punkty i wzbudzając[y] niepokój”³, przez ostentacyjne łamanie wszelkich społecznych, religijnych, seksualnych, genderowych czy też innych zasad stanowiących tabu oraz częste sprowadzanie teatru do granic możliwości ekspresyjnych. Jedną z najefektywniejszych, często wykorzystywanych strategii służących osiągnięciu takiego celu, jest podkreślenie tego, co można nazwać eksponowaniem ciała.

Choć u nowych brutalistów ciało na scenie nadal stanowi element świata przedstawionego, to jednak tym, co wysuwa się w ich twórczości na plan pierwszy, jest często jego bezpośrednia, dosłowna obecność. W tym miejscu warto przytoczyć podany przez Sierza przykład nagości w teatrze *in-yer-face*, która „może być mocno obciążona znaczeniem przenośnym”⁴, a jednak, pomimo

¹ Dr, e-mail: k.ojrzynska@sens.net.pl. Uniwersytet Łódzki, Zakład Dramatu i Dawnej Literatury Angielskiej, ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź.

² Angielskie słowo „nasty” oznacza także: nieprzyjemny, niemiły, przykry, nieprzyzwoity. W tłumaczeniu zdecydowałam się użyć przymiotnika „niepokorny”, ponieważ najlepiej oddaje on ideę łamania zasad tabu w latach dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku.

³ A. Sierz, *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, Faber and Faber, London 2001, s. 4.

⁴ Tamże, s. 8.

wszelkich implikowanych metaforycznych wydźwięków, całkowicie odsłonięte, często cierpiące ciało ma na celu nie tyle zmusić widzów do wyważonej analizy intelektualnej, ile wzbudzić w nich reakcję emocjonalną. Naturalistyczne sceny gwałtu, brutalnego okaleczania czy kanibalizmu ukazane wbrew klasycznym zasadom decorum wprost przed oczami odbiorców mają przede wszystkim bezpośrednio poruszyć ich zmysły. Opisuując swoją pierwszą reakcję na *Zbombardowanych* Sary Kane, Sierz pisze, że sztuka ta najpierw porusza uczucia, a potem prowokuje także do myślenia, „jednak dopiero wtedy, gdy minie szok, związany z jej obejrzeniem”⁵. Wskazuje to na pewne powinowactwo ze sztuką performansu. Oczywiście, musimy pamiętać, że w teatrze *in-her-face* widzowie obcują z przedstawieniami rzeczywistości, a nie z rzeczywistością samą w sobie. Mimo to, umożliwiając bezpośrednią konfrontację z cierpiącym ciałem, niektóre sztuki nowych brutalistów wydają się oscylować w kierunku performatywności, gdzie „materialność działań ... domin[uje] nad ich znakowością”⁶. W wielu dramatach nagość posiada zatem podwójne znaczenie. Z jednej strony, ciało jest rozebrane w sensie dosłownym. Z drugiej strony, odsłonięcie ciała polega na odarciu go ze znaczenia metaforycznego (choć niekoniecznie prowadzi do całkowitego pozbycia się metaforycznych sensów).

Przyjmując ten element tradycji *in-her-face* oraz „niepokornych lat dziewięćdziesiątych” za punkt wyjścia, pragnę skupić się na zjawisku, które można nazwać powrotem, czy też zwiększeniem widoczności ludzkiego, a w szczególności kobiecego ciała w kulturze irlandzkiej w latach dziewięćdziesiątych. W dalszej części artykułu zaprezentuję, w jaki sposób element cielesny został odarty z ram ideologicznych, które dawniej służyły jako metaforyczne przebranie dostosowujące go do celów narzuconych przez kościół oraz państwo. W przedstawionym, dość wybiórczym przeglądzie transformacji, mających miejsce w omawianym okresie, pragnę zwrócić uwagę na pewne istotne zmiany w nakładających się na siebie dziedzinach tańca, dramatu i polityki, które można uznać za punkty zwrotne irlandzkich lat dziewięćdziesiątych, świadczące o przełamywaniu zasad tabu obowiązujących w irlandzkim życiu publicznym. Jak pokażę dalej, ciało stanowi jeden z najważniejszych elementów, które przez długi czas cierpiały z powodu wykluczenia, lecz zostały odsłonięte i wprowadzone z powrotem do sfery publicznej w Irlandii w ostatniej dekadzie dwudziestego wieku.

Można uznać, iż w pod wieloma względami lata dziewięćdziesiąte odegrały kluczową rolę w procesie nadawania nowego kształtu współczesnej irlandzkiej obyczajowości. W czasach tych doszło bowiem do kumulacji przemian, które miały wpływ na wiele dziedzin życia i doprowadziły do ostatecznego odejścia

⁵ Tamże, s. 99.

⁶ E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008, s. 22.

od wyidealizowanej koncepcji moralnie czystej irlandzkości, niezanieczyszczonej obcymi wpływami narzuconymi Irlandczykom w sferze prawno-obyczajowej przez władze świeckie i kościelne na początku XX wieku. Gwałtowny rozwój ekonomiczny w okresie Celtyckiego Tygrysa nadał rozpędu zmianom w irlandzkiej mentalności, a przede wszystkim w irlandzkim podejściu do ludzkiego ciała i jego przedstawień kulturowych, których zaczątków można doszukiwać się już w latach sześćdziesiątych. Nawiązując do Celtyckiego Odrodzenia pod koniec dziewiętnastego i na początku XX wieku, Kavanagh, Keohane i Kuhling używają podobnego terminu, określającego najnowsze czasy w historii Irlandii. Jak podają autorzy,

Przemianom ekonomicznym w Irlandii w latach dziewięćdziesiątych towarzyszyły równie radykalne transformacje irlandzkiego krajobrazu kulturowego, znane popularnie jako „Irlandzki Renesans Kulturowy”, jako że w dekadzie tej odnotowano stały i znaczący eksport międzynarodowych dóbr kulturowych z dziedziny muzyki, filmu, teatru, literatury i sztuk pięknych⁷.

Zjawisko to zwiększyło nie tylko popularność kultury irlandzkiej za granicą, ale również otwartość Irlandczyków na obce wpływy kulturowe, w tym na bardziej liberalne trendy zachodnioeuropejskie. Przyczyniło się to do zmian w prawie Zielonej Wyspy, przede wszystkim przez wprowadzenie piętnastej poprawki do Konstytucji, przegłosowanej w referendum w 1995 roku, która zalegalizowała rozwody, jak również przez legalizację dwa lata wcześniej kontaktów homoseksualnych.

Nieprzypadkowo przemianom tym towarzyszyło znaczne osłabienie wpływów kościoła katolickiego. Pierwsze wyraźne znaki upadku jego autorytetu są efektem ujawnienia choćby słynnej sprawy biskupa Galway, Eamona Caseya, który spłodził syna z amerykańską rozwódką, Annie Murphy⁸, czy też w upublicznieniu wielu kolejnych przypadków wykorzystywania seksualnego nieletnich przez duchowieństwo⁹. Odkrycia te okazały się jednak zaledwie „czubkiem góry lodowej”. Przeprowadzane kolejno dochodzenia doprowadziły do ujawnienia szokującej powszechności zjawiska maltretowania i molestowania dzieci przez katolickie duchowieństwo, co ukazano w przełomowym filmie dokumentalnym Louisa Lentina *Dear Daughter* (1996), w dokumencie filmowym *States of Fear* (1999) Mary Raftery, czy też w jej książce pt. *Suffer the Little Children*:

⁷ D. Kavanagh, K. Keohane, C. Kuhling, *Dance-work: Images of Organisation in Irish Dance*, [w:] *SAGE Directions in Organization Studies*, red. S.R. Clegg, London 2008, s. 727.

⁸ D. Ferriter, *Occasions of Sin: Sex and Society in Modern Ireland*, Profile Books, London 2009, s. 427–28. Zob. także: M. Sihra, red. *Women in Irish Drama: A Century of Authorship and Representation*, Palgrave Macmillan, New York 2009, s. 153.

⁹ Zob.: D. Sharrock, *Catholic Church Faces New Crisis – Ireland is Running out of Priests*, „The Times”, 27.02. 2008, <http://www.timesonline.co.uk/tol/comment/fair/article3441821.ece> [dostęp: 20.03.2010] oraz F. O’Toole, *The Ex-Isle of Erin: Images of Global Ireland*, New Island Books, Dublin 1997, s. 197–224.

The Inside Story of Ireland's Industrial Schools (1999), opracowanej wspólnie z Eoinem O'Sullivanem, a przede wszystkim w raportach Murphy'ego oraz Ryana, które opublikowano w 2009 r. W Polsce ciekawy reportaż na ten temat pod tytułem *Bierz cukierek i milcz* opublikowała na łamach „Dużego Formatu”, dodatku do „Gazety Wyborczej” Katarzyna Surmiak-Domańska¹⁰. Poza dziećmi, kolejną grupą podatną na przemoc były kobiety. Zdarzało się bowiem często, iż kobiety, które nie wpasowywały się w wąskie ideały kobiecości promowane przez Kościół i władze świeckie, lub nawet będące bezpośrednio ofiarami wykorzystywania seksualnego, usuwano ze społeczeństwa i wysyłano do tzw. „pralni magdalenek” – instytucji o charakterze zamkniętym, których najbardziej obszerną historię przedstawił James M. Smith w książce *Ireland's Magdalen Laundries and the Nation's Architecture of Containment* (1999).

Jak zasugerowałam wcześniej, wszystkie dotąd wspomniane czynniki miały znaczący wpływ na społeczne i kulturowe sposoby postrzegania i przedstawiania ludzkiego ciała. Należy przy tym zaznaczyć, że taniec, jako jedna z najbardziej atrakcyjnych wizualnie kinestetycznych form cielesności, w kontekście irlandzkich „niepokornych lat dziewięćdziesiątych”, może służyć jako symbol ducha nowych czasów, stanowiąc ważny element subwersji skierowanej przeciwko dawnym wartościom patriarchalnym promowanym przez Kościół i państwo. Ogólnie rzecz ujmując, lata dziewięćdziesiąte XX wieku w Irlandii należy uważać za okres radykalnych przemian w dziedzinie tańca. Za ich potwierdzenie można uznać trzy istotne wydarzenia: mowę inauguracyjną prezydent Mary Robinson w 1990 roku, międzynarodowy sukces sztuki Briana Friela *Tańce w Ballybeg* (*Dancing at Lughnasa*) oraz późniejsze światowe osiągnięcia rewii *Riverdance*.

Swoje pierwsze wystąpienie publiczne jako prezydent Mary Robinson zakończyła słowami słynnego czternastowiecznego irlandzkiego wiersza: „Pochodzę z Irlandii... przyjdźcie i zatańczcie ze mną w Irlandii”¹¹. W kontekście zmian mających miejsce w Irlandii w latach dziewięćdziesiątych wersy te nie tylko podkreślają znaczenie tańca w kulturze irlandzkiej, lecz nawiązują również do idei uwolnienia ciała z ciasnych narzuconych norm, co można postrzegać jako formę powrotu do rdzennych tradycji Irlandii, które cechowały się mniejszą restrykcyjnością w stosunku do tej sfery ludzkiego życia niż dominujące w XX wieku zasady nacjonalistyczno-katolickiego systemu. Słowa Mary Robinson odnoszą się ponadto do konwencyjonalnego postrzegania tańca jako typowo kobiecej aktywności. Wypowiedziane zaś przez pierwszą kobietę-prezydenta są zaproszeniem do zapoznania się z nową, bardziej liberalną koncepcją irlandzkiej kobiecości. Posiadają

¹⁰ K. Surmiak-Domańska, „Bierz cukierek i milcz”, „Duży format” [dodatek do „Gazety Wyborczej”], 10.09.2009 http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127291,7015924,Bierz_cukierek_i_milcz.html [dostęp: 27.09.2013].

¹¹ W wersji angielskiej: „I am of Ireland ... come and dance with me in Ireland”. Cyt. za D. Kavanagh, K. Keohane and C. Kuhling, dz. cyt., s. 726.

przy tym nieco przewrotny ton, gdyż podważają ideał przedstawiony przez Eamona de Valerę w orędziu do narodu wygłoszonym w Dniu św. Patryka w 1943 roku, z którym wiąże się pamiętne określenie „urodziwych i obyczajnych dziewcząt tańczących na rozstajach”¹². Z czasem okazało się, że sformułowania tego de Valera nigdy nie użył. Ukazało się ono jednak w spisanej wersji jego orędzia opublikowanej w „Irish Press”¹³, na skutek czego „fragment odnoszący się do «urodziwych i obyczajnych dziewcząt tańczących na rozstajach» ... zdobył status czegoś na wzór klasycznego powiedzenia w Irlandii”¹⁴ oraz symbolu idyllicznej wizji kraju, przesiąkniętej romantyczną ideą nieskażonej kobiecości i tańca. Wiele lat później Robinson rzuca wyzwanie tak przedstawionemu, wyidealizowanemu obrazowi kraju, kończąc swoją przemowę we wspomniany powyżej sposób.

Kolejnym wyznacznikiem zachodzących przemian jest światowy sukces rewii *Riverdance*, który datuje się od ich pierwszego krótkiego pokazu na konkursie Eurowizji w 1994 roku. Choć pierwsi soliści rewii, Jean Butler i Michael Flatley, są jedynie z pochodzenia Irlandczykami, bowiem urodzili się i wychowali w Stanach Zjednoczonych, *Riverdance* bardzo szybko stał się symbolem nowej irlandzkości, łączącej w sobie tradycję z kosmopolityzmem, aspekty lokalne z uniwersalnymi. Można w tym zjawisku widzieć również „akt odzyskania formy, wcześniej na siłę upiększanej i ośmieszanej, na potrzeby popularnej rozrywki”¹⁵. Rewia promuje nowy obraz Irlandii jako kraju ludzi sukcesu, zacierając w ten sposób wcześniejszy wizerunek Irlandczyków postrzeganych jako naród naznaczony tragiczną historią, represjonowany przez najeźdźców i przymierający się ziemniaczanym głodem.

Wyjątkowy charakter *Riverdance* jest doskonale widoczny w podjętej próbie powrotu do dawnych tradycji tańca irlandzkiego przez obalenie pewnych sztucznych norm narzuconych w tej dziedzinie po odzyskaniu przez Irlandię niepodległości, w czasach kiedy władze świeckie złączyły siły z Kościołem w celu stworzenia wizji idealnego ciała, które służyłoby jako ideologiczny twór odzwierciedlający wartości nowego organizmu państwowego. Dominowało wówczas przeświadczenie, iż „irlandzkie ciało powinno być «czyste», co należy rozumieć zarówno jako «autentycznie irlandzkie», innymi słowy, nieskrępowane żadnymi wpływami zewnętrznymi, jak i stanowiące przykład seksualnej skromności i powściągliwości”¹⁶. Elementy, które potępiono jako obce w stosunku do

¹² H. Wulff, *Dancing at the Crossroads: Memory and Mobility in Ireland*, Bergham Books, New York, Oxford 2007, s. 12.

¹³ Tamże.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ F. O'Toole, dz. cyt., s. 149.

¹⁶ B. O'Connor, *Body Politics: Shaping Dance from the 1920s*, [w:] *Irish Moves: An Illustrated History of Dance and Physical Theatre in Ireland*, red. D. Mulrooney, The Liffey Press, Dublin 2006, s. 8.

„prawdziwych” tradycji tańca irlandzkiego, zostały uznane za zanieczyszczenia prowadzące do zepsucia idealnej formy, którą Fintan O’Toole określa jako „liturgiczną”, a zatem stanowiącą „akt pobożności, hołdu składanego świętej trójcy katolicyzmu, irlandzkiego nacjonalizmu i seksualnej wstrzemięźliwości”¹⁷.

Występując przeciwko tendencjom dominującym w XX wieku, *Riverdance* inicjuje powrót do bardziej rdzennego charakteru tańca irlandzkiego, który przez wiele wieków pozostawał otwarty na wpływy zewnętrzne i którego hybrydowość uzewnętrznia się w łączeniu elementów lokalnych z obcymi. Znajduje to odzwierciedlenie w repertuarze rewii. Występ *Riverdance* rozpoczyna się od utworu tanecznego *Reel Around the Sun*, nawiązującego do pradawnych tradycji czczenia słońca; nieco później widzowie mogą podziwiać rosyjski taniec derwiszów (*Russian Dervish*), amerykański step, a nawet popis flamenco zatytułowany *Firedance*, co można uznać za wyraz irlandzkiej idei wielości w jedności.

Kostium, w szczególności w przypadku tancerek, uległ znacznemu uproszczeniu w porównaniu z dawniejszymi kunsztownie zdobionymi sukienkami „dosłownie oklejonymi księgą z Kells”, białymi podkolanówkami i ciężkimi perukami z „podskakującymi lokami”¹⁸, znanymi również jako „kiełbaskowe kędziory”¹⁹, które dawały wręcz groteskowy efekt, gdyż „przez lata bogactwo haftów urosło do zastraszających rozmiarów”²⁰. Należy przy tym podkreślić, iż ta dwudziestowieczna moda nie wzorowała się na żadnych tradycyjnych irlandzkich stylach ubioru. Doskonale odzwierciedlała jednak idee upolitycznienia irlandzkiego ciała oraz pozbawiania go indywidualności i seksapilu, w ten sposób podporządkowując je celom nacjonalistycznym oraz dominującemu dyskursowi katolickiemu. „Zdejmując z tancerek wyszywanki typowe dla stylu ubioru popularnego na zawodach tańca [a przy tym] ograniczając [barwy i krój] do czerni i prostoty”²¹, twórcy *Riverdance* odsłoniли irlandzkie ciało, dzięki „obcistym materiałom, krótkim spódniczkom i koszulom zaprojektowanym tak, aby subtelnie dodać tancerzom seksapilu i wystawić ich ciała na pokaz przed publicznością”²². Cele te zostały w dużym stopniu osiągnięte. Wypowiadając się na temat rewii, angielski aktor, John Hurt, z pewną przesadą stwierdza, iż *Riverdance* sprawił, że „Irlandia stała się najseksowniejszym krajem na mapie Europy”²³.

Kolejnym, niezmiernie istotnym elementem, świadczącym o przełomowym znaczeniu rewii *Riverdance*, jest postawa tancerzy. Należałoby w tym miejscu

¹⁷ F. O’Toole, dz. cyt., s. 147.

¹⁸ B. Sweeney, *Performing the Body in Irish Theatre*, Palgrave Macmillan, New York 2008, s. 91.

¹⁹ H. Brennan, *The Story of Irish Dance*, Robert Rinehart Publishers, Lanham, Maryland 2001, s. 151.

²⁰ F. Whelan, *The Complete Guide to Irish Dance*, Appletree, Belfast 2000, s. 40.

²¹ D. Kavanagh, K. Keohane, C. Kuhling, dz. cyt., s. 737.

²² Tamże, s. 738.

²³ *Riverdance. The Documentary, 10 Years*. reż. J. McColgan, Tyrone Productions 2005.

wspomnieć, że postura irlandzkiego tancerza, którą cechuje niezmiernie sztywny tors oraz nieruchome, spoczywające wzdłuż ciała ręce, została ustanowiona jako standard na początku dwudziestego wieku przez Irlandzką Komisję ds. Tańca (*An Coimisiún le Rincí Gaelacha*). W tamtych czasach uznano, iż taniec jako znak tożsamości narodowej ma być wyrazem kwintesencji irlandzkości; powinien też zachęcać do etycznego zachowania, zgodnie z surowymi zasadami katolickiej obyczajności. Stworzenie kanonu tańców irlandzkich polegało zatem na ograniczeniu olbrzymiego wachlarza tradycyjnych tańców irlandzkich jedynie do tych, które można by wpasować w nowy porządek. W kwestii tańców towarzyskich, Komisja wprowadziła zbiór trzydziestu tańców *céilí*, które „chwalono za to, iż ograniczały kontakt między płciami do minimum”²⁴, natomiast iście aseksualna postawa, często zwana „Bóg na górze, diabeł w nogach”²⁵, stała się znakiem rozpoznawczym tańców solowych. Wprowadzając zatem pewne horyzontalne ruchy górnej części ciała oraz rozluźniając napiętą posturę, *Riverdance* nie tylko osiągnął cel estetyczny, ale również podważył przesiąknięty przestarzałą ideologią kanon.

Z drugiej jednak strony, długi rząd idealnie zsynchronizowanych tancerzy wystukujących nogami tę samą melodię w finale rewii przywodzi na myśl skojarzenia nie tyle z subwersją, ile z wojskowym rygiorem, a co za tym idzie, uległością i podporządkowaniem. To samo dotyczy mocno stylizowanych występów solistów, które wpisują się w tradycyjne role genderowe. Zamiast prawdziwych tancerzy z krwi i kości, widzowie oglądają perfekcyjnie wyszkolone, wyidealizowane wzory do naśladowania, co doskonale widać w zwiwnym i pełnym wdzięku tańcu Jean Butler w numerze o znaczącym tytule *Women of Ireland*, czy też w nawiązujących do amerykańskiego wzoru agresywnie eksponowanej męskości, tryskających testosteronem występach Michaela Flatleya, nie tylko w *Riverdance*, ale również, a wręcz w szczególności, w jego późniejszych rewiach autorskich. Ponadto należy zwrócić uwagę na pewną ironię kryjącą się w tym, iż to właśnie pierwsi soliści *Riverdance*, którzy urodzili się i wychowali w Ameryce, ustanowili nowy standard w tańcu irlandzkim, do którego Irlandczycy starali się później dorównać. Pewne wątpliwości budzi także jakość tychże standardów. Czy nowy styl tańca jest rzeczywiście aż tak wyzwolony, jak wydawać by się mogło na pierwszy rzut oka? A może jest jedynie formą przystosowania się do nowych, komercyjnych wymogów rynkowych? Prawdy należy zapewne szukać pośrodku. Tak czy inaczej, zdecydowanie nie powinniśmy lekceważyć roli, jaką rewia *Riverdance* odegrała w latach dziewięćdziesiątych, stanowiąc jeden z głównych czynników, przyczyniających się do istotnej zmiany postrzegania i prezentacji irlandzkiego ciała na scenie.

²⁴ B. O'Connor, dz. cyt., s. 39.

²⁵ H. Wulff, dz. cyt., s. 97.

Poza wypowiedzią Mary Robinson i początkiem światowej popularności *Riverdance*, trzecim czynnikiem, który pragnę wymienić w odniesieniu do „niepokornych lat dziewięćdziesiątych” w Irlandii, jest międzynarodowy sukces sztuki Briana Friela *Tańce w Ballybeg* (premiera: Abbey Theatre, 24 kwietnia 1990 roku). Jak sugeruje sam tytuł, centralnym motywem w dramacie jest taniec, który nie ogranicza się jedynie do irlandzkiego kanonu tańca, praktykowanego zaledwie przez jedną z postaci, Kate Mundy, w kluczowej scenie tańca, ale nawiązuje do rdzennych tradycji Irlandii i Ugandy oraz do typowych dla lat trzydziestych popularnych europejskich tańców towarzyskich. Pomimo szerokiego wykorzystania motywu tańca w tym dramacie, należy zaznaczyć, iż w kwestii teatralnych eksperymentów z przedstawieniami ciała, dzieło Friela trudno jest porównywać choćby ze wczesnymi przykładami irlandzkiego teatru fizycznego lat osiemdziesiątych, takimi jak przełomowa, imaginistyczna adaptacja znanego wiersza Patricka Kavanagh *The Great Hunger* autorstwa Toma MacIntyre’a²⁶. Daleką od tego rodzaju innowacji sztukę Friela cechuje wyjątkowość wynikająca ze zrównoważonego wykorzystania tańca i typowego dla teatru irlandzkiego opowiadania historii. Dzięki temu dramat ten wydaje się dziełem nie tylko na wskroś przesiąkniętym irlandzkim duchem, ale również w dużej mierze uniwersalnym, przypominając pod tym względem hybrydowy charakter wcześniej omówionych osiągnięć rewii *Riverdance*. Należy sądzić, że Frielowi udało się odnaleźć i wyrazić odpowiedni stosunek pomiędzy irlandzkością a uniwersalizmem, ekspresją cielesną a werbalną, elementem apollinijskim i dionizyjskim w bardziej przystępny dla odbiorcy sposób. Zbyt mocno osadzona w irlandzkim idiomie kulturowym oraz fizycznych środkach wyrazu sztuka MacIntyre’a okazała się natomiast w wielu przypadkach znacznie mniej popularna wśród publiczności lokalnej i międzynarodowej. Sztukę Friela można zatem uznać za ilustrację tezy – jak ujął to reżyser Patrick Mason – że „Dionizos jest sekretnym bratem/kochankiem Apollona, nie zaś jego przeciwieństwem. Obaj są ze sobą połączeni. A nawet więcej: są sobie niezbędni”²⁷. Friel wprowadził z powrotem na irlandzką scenę element dionizyjski, czyli to, co cielesne oraz instynktowne, tym samym zapewniając widzom większą intensywność teatralnych doznań.

Inny znany irlandzki dramatopisarz, którego pragnę wspomnieć, Thomas Kilroy, jest jednym z wielu krytyków dyskredytujących odrodzeniową spuściznę irlandzkiego teatru literackiego i dramatów chłopskich (ang. *peasant plays*), spuściznę, która przez długi czas stanowiła decydujący czynnik, „blokujący roz-

²⁶ Należy natomiast wspomnieć, że zarówno *Tańce w Ballybeg*, jak i *The Great Hunger* zostały wyreżyserowane przez tę samą osobę – Patricka Masona.

²⁷ P. Mason, *Keeping Faith: 'It is required. You do awake your faith...' The Winter's Tale*, [w:] *Mirror Up To Nature: The Fourth Seamus Heaney Lectures*, red. P. Burke, Dublin 2010 [format EPUB].

wój innych rodzajów teatralności, teatru opartego bardziej na języku ciała niż na wypowiedzi werbalnej²⁸. Jednocześnie Kilroy dostrzega pewne znaczące zmiany zachodzące obecnym teatrze irlandzkim. Jak stwierdził w swoim wykładzie, który wygłosił w 2006 roku w St Patrick's College w Drumcondra, „[j]ęzyk obrazów, ruchu i dynamiki pomiędzy postacią ludzką a udekorowaną przestrzenią sceniczną stał się widoczny w naszym teatrze dopiero w ostatnich latach”²⁹. Podobne opinie wygłasza także Christopher Morash, który twierdzi w duchu heglowskiej tezy-antytezy-syntezy, że „w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych irlandzcy pisarze, którzy chcieli być innowacyjni, czuli się w obowiązku podważania konwencji realizmu scenicznego, jednak od wczesnych lat dziewięćdziesiątych mogli znowu postrzegać realizm jako jeden z wielu równoprawnych stylów”³⁰, co wiązało się równocześnie z zachętą do poszukiwań bardziej eklektycznych form teatru. Nie należy zapominać o wkładzie Friela i jego sztuki w te przemiany. *Tańce w Ballybeg* subtelnie destabilizują bowiem irlandzki realizm „kuchennego zlewu” (ang. *kitchen sink realism*), co wyraźnie daje się zauważyć w sposobie wykorzystania fizycznego elementu tańca w sztuce. W punkcie kulminacyjnym, w którym mamy do czynienia ze sceniczną projekcją eskapistycznych marzeń sióstr Mundy, taniec stanowi narzędzie odsłaniające ukryte przestrzenie mentalne. Dzięki niemu widz staje się świadkiem karnawałowego przeobrażenia, ucieczki w ulotną sferę oniryczną, delikatnie wzbogaconą o nutę mistycyzmu, która objawia się w rytuałach i tradycjach praktykowanych przez rodzinę w bardziej lub mniej świadomy sposób. Jak dowodzi Kilroy, „[w]ażną cechą, która wyróżnia naszych wielkich pisarzy... jest sposób, w jaki łączą to, co mityczne i święte z tym co lokalne i przyziemne”³¹. Poza Seamusem Heaney'em, którego wymienia jako przykład, należałoby także wspomnieć właśnie sztuki Briana Friela. Pewne ponadczasowe wzorce mityczne można bowiem zaobserwować nie tylko w *Tańcach w Ballybeg*, ale też choćby w późniejszej sztuce tego dramatopisarza *Wonderful Tennessee*, która traktuje o współczesnym poszukiwaniu utraconych rytuałów i doświadczeń mistycznych.

Tańce w Ballybeg wydają się ponadto głęboko osadzone w konflikcie pomiędzy językiem słów a językiem ciała, co w irlandzkim kontekście w dużej mierze odpowiada przeciwstawieniu opresyjnej katolickiej moralności i nieokiełznanych pokus cielesnych, którego doskonałym symbolem, jak już wcześniej wspomniałam, może być charakterystyczna postura dwudziestowiecznego irlandzkiego tancerza sprzed czasów „niepokornych lat dziewięćdziesiątych”. Z perspektywy

²⁸ T. Kilroy, *The Irish Connection*, [w:] *Mirror Up To Nature: The Fourth Seamus Heaney Lectures*, dz. cyt.

²⁹ Tamże.

³⁰ C. Morash, *A History of Irish Theatre: 1601–2000*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, s. 265.

³¹ T. Kilroy, dz. cyt.

formalnej historia przedstawiona przez główną postać sztuki, Michaela, wydaje się uwieczniona w werbalnej konstrukcji szkatułkowej, co najlepiej widać na początku i na końcu sztuki, kiedy obecność narratora wzmacnia, a nawet wręcz podwaja obecność czwartej ściany odczuwalnej przez widza. Wraz z rozwojem fabuły, gawędziarz-Michael usuwa się jednak z centrum uwagi, co pozwala odbiorcom bardziej wczuć się w przedstawione wydarzenia i pełniej doświadczać ich wyrazistości oraz fizycznego i emocjonalnego ładunku do momentu końcowego, kiedy zostaje im przypomniane, iż to, co oglądali, to tylko wytwory wspomnień i wyobraźni Michaela. W ten sposób Friel podkreśla ambiwalentną rolę opowiadania historii słowami, które z jednej strony posiadają moc, pozwalającą im przywoływać subiektywne światy wewnętrzne, a z drugiej objawiają tendencję do poskramiania i ujarzmiania ciała, nakładając na nie swoje ograniczające ramy. Pomimo zamknięcia tańczących postaci *Tańców w Ballybeg* wewnątrz werbalnej struktury sztuki, w kwestii tradycyjnego przeciwstawienia sobie języka i tańca, może się wydawać, że Friel nie deprecjonuje drugiego z wymienionych elementów jako środka pozwalającego postaciom wyrazić to, co wydaje się trudne do wypowiedzenia, jak również poznać bliżej samego siebie. Rola tańca nie ogranicza się jednak wyłącznie do autoekspresji; wręcz przeciwnie – taniec postaci ma bowiem w dużej mierze charakter performatywny. W tym sensie taniec siostr Mundy wydaje się bardzo bliski słownemu, a zatem – zgodnie z tradycyjnymi binarnymi opozycjami – męskiemu opowiadaniu historii, jako że pozwala kreować alternatywne przestrzenie mentalne, zrozumieć siebie lepiej, a przede wszystkim wciąż tworzyć siebie na nowo.

Echa binarnych opozycji pomiędzy językiem/umysłem i ciałem, elementem męskim i żeńskim, katolicką moralnością i pragnieniami ciała rozbrzmiewają w wielu dramatach autorstwa współczesnych irlandzkich pisarzy, jak na przykład w sztuce Endy Walsh *The New Electric Ballroom*, w *Eclipsed* Patrycji Burke-Brogan czy też w *Christ Deliver Us!* cytowanego wcześniej Thomasa Kilroya, w których często podejmowana jest krytyczna debata z zasadami prowincjonalnego systemu patriarchalnego dominującego w Irlandii przez większą część XX wieku. Porównując te sztuki z *Tańcami w Ballybeg*, trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że pod względem formalnym Friel stara się wykroczyć poza wspomniane wyżej binarność i pogodzić ciało ze słowem, przedstawiając je jako dwa komplementarne, przeplatające się elementy. Kwestionowanie tradycyjnych, pozornie wykluczających się opozycji wyraźnie zaznacza się także w ostatnich słowach dramatu, w których Michael marzy „o tańcu takim, jakby język przestał istnieć, gdyż słowa stały się zbędne”³². Bohater Friela wydaje się sugerować, że oddzielenie od siebie języka słów od języka ciała jest praktycznie niemożliwe. Jak wyjaśnia Wolff, „tańczące ciało należy do społecznej jednostki ludzkiej, która

³² B. Friel, *Tańce w Ballybeg*, przeł. M. Semil, „Dialog” 1993, nr 4, s. 103 [podkreślenie moje – K.O.].

posługuje się językiem, [zatem] doświadczenie tańca, zarówno przez tancerza, jak i widza, nie odbywa się nigdy zupełnie poza językiem”³³.

W tym miejscu należy zaznaczyć, że wymienione przeze mnie powyżej trzy przełomowe wydarzenia nie są jedynymi, które świadczyłyby o przemianach mających miejsce w Irlandii w okresie „niepokornych lat dziewięćdziesiątych”. Uwagę tę pozwolę sobie poprzeć jeszcze jednym przykładem sztuki, która wydaje się często niedoceniana w kontekście historii irlandzkiego dramatu i teatru. Jest to mianowicie *At the Black Pig's Dyke* Vincenta Woodsa. Taniec w sztuce Woodsa odgrywa istotną rolę jako element tzw. *mummers plays*, ludowej tradycji sztuk wystawianych przez przebierańców według jednego ogólnego schematu z możliwymi wariacjami, której źródeł badacze często doszukują się (w duchu Frazerowskiego modelu ewolucji kulturowej ludzkości) w dawnych rytuałach pór roku związanych w płodnością³⁴. Pod względem poruszanej tematyki Woods skupia się na wielowarstwowym irlandzkim konflikcie wewnętrznym wynikającym z politycznych, religijnych i osobistych antagonizmów dzielących tę nację. Niemożność zażegnania sporów i osiągnięcia porozumienia jest symbolicznie przedstawiona jako wynik zdegradowanego rytuału, stanowiącego podłoże *mummers plays*. Zamiast przynosić domostwu pokój i odrodzenie, przebierańcy w sztuce Woodsa są zwiastunami śmierci, napędzającymi błędne koło nienawiści.

Rozbudowane sekwencje tańca wykorzystane w sztuce za pośrednictwem *mummers plays*, jak również nawiązania do innych zwyczajów tzw. *strawboys* („słomianych chłopców”), czy *wrenboys* („kruczych chłopców”), można jednocześnie uznać za pewien wkład w ideę przywrócenia zapomnianych irlandzkich gatunków teatru ludowego. Od okresu Celtyckiego Odrodzenia do czasów niemalże współczesnych dramat ludowy był bowiem w dużej mierze pomijany zarówno przez krytyków, jak i praktyków teatralnych. Starając się wskazać na możliwe powody wykluczenia tradycji *mummers plays* z irlandzkiego kanonu na początku XX wieku, można wspomnieć obce, prawdopodobnie angielskie, korzenie tej tradycji. Ponadto, jak sugeruje sama nazwa Irlandzkiego Teatru Literackiego, jego reprezentantów bardziej interesowały wzniosłe źródła irlandzkiej kultury niż karnawałowi przebierańcy, wpisujący się w stereotyp przysłowiowego irlandzkiego zaścianka. Jak zauważa Pilkington, „[u]znane jako niekompatybilne z rozwojem narodu i modernizacją kultury, *mumming* i dramat ludowy są postrzegane jako należące do okresu irlandzkiej kultury oralnej przed powstaniem pisma, a zatem nie mieszczące się we właściwych ramach «teatru»”³⁵. Można

³³ J. Wolff, *Dance Criticism: Feminism, Theory and Choreography*, [w:] *The Routledge Reader in Gender and Performance*, red. L. Goodman, J. de Gay, Routledge, London 1998, s. 244.

³⁴ H. Glassie, *All Silver and No Brass: An Irish Christmas Mumming*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1983, s. 103.

³⁵ L. Pilkington, *Theatre History and the Beginnings of the Irish National Theatre Project*, [w:]

więc uznać, że sztuka Woodsa demaskuje irlandzką tradycję teatralną jako twór selektywny i w pewnym sensie sztuczny, gdyż ograniczający szeroki wybór do jednej lub kilku form wpisujących się w nacjonalistyczną koncepcję sztuki. Jedynie, co mogłoby zaćmić niewątpliwy sukces *At the Black Pig's Dyke* pod tym względem, to fakt, iż *mummers plays* były tradycyjnie wystawiane w zaciszu domowym. Oglądając je zatem na scenie, można odnieść wrażenie, że zwyczaj ten utracił swoją żywotność i stał się eksponatem muzealnym, który widz może podziwiać z bezpiecznej odległości, siedząc w wygodnym fotelu.

W tym miejscu nasuwa się pytanie, czy *Tańce w Ballybeg* lub powrót Woodsa do rytualnych aspektów irlandzkiego dramatu ludowego zapoczątkowały zwrot ku większej obecności tańca i – bardziej ogólnie – ciała w teatrze irlandzkim. W świetle badań prowadzonych między innymi przez Deidre Mulrooney, lata dziewięćdziesiąte w Irlandii to okres rozwoju baletu, jak również teatru tańca i teatru fizycznego. Przykładem tego jest choćby twórczość takich zespołów jak The Fabulous Beast Dance Theatre czy Barabbas Theatre Company. Widać ponadto, że *mummers plays* zyskują coraz większą popularność jako część irlandzkiej tradycji teatralnej; odtwarzane są bowiem nie tylko na scenie, ale nabierają także popularności w mniej formalnych okolicznościach, przede wszystkim w formie przedstawień ulicznych podczas lokalnych festiwali, takich jak New Inn Mummer's Festival in Galway.

Sprawa wydaje się znacznie bardziej skomplikowana w przypadku kanonu dramatu i teatru opartego na tekście, gdyż te dwa obszary okazują się znacznie bardziej odporne na możliwość wykorzystania w nich ciała i podążają głównie tropem literackiej tradycji ustanowionej przez Irlandzki Teatr Literacki. Odbiorcę uderza zatem fakt, iż późniejszym sztukom Briana Friela *Wonderful Tennessee* (1993) i *Molly Sweeney* (1993) zdecydowanie brakuje energii i bogactwa form obecnych w *Tańcach w Ballybeg*, pomimo iż obie te sztuki wykorzystują motyw tańca. W przypadku *Wonderful Tennessee* taniec stanowi element dawnych rytuałów, które bohaterowie dramatu starają się przywrócić do życia w mniej lub bardziej świadomy sposób. Postaci wydają się jednak zbyt wykorzenione z tradycji i oderwane od swojej spuścizny kulturowej, aby ten cel osiągnąć. Stan ten Friel stara się oddać przez obecne w sztuce poczucie bezruchu i stagnacji, które zastępują energię i namiętność charakterystyczne dla dawnych rytuałów. W przypadku *Molly Sweeney* Friel odchodzi jeszcze dalej w stronę werbalnej tradycji teatru irlandzkiego. Nawet *hornpipe* obecny w punkcie kulminacyjnym sztuki nie jest przedstawiony przez tytułową bohaterkę na scenie i stanowi zaledwie element jej retrospekcji. Forma sztuki nawiązuje bowiem do jednego z wcześniejszych utworów Friela pt. *Faith Healer* i składa się z trzech niezależnych monologów, które wspólnie tworzą pełniejszy obraz wydarzeń z przeszłości.

Nie oznacza to jednak, że irlandzki dramat i teatr oparty na tekście całkowicie powróciły do tradycyjnych modeli narracyjnych. Choć sytuacja jest daleka od zupełnego odstąpienia od słowa na rzecz języka ciała, można wymienić wiele przykładów współczesnych sztuk irlandzkich, które w kreatywny sposób wykorzystują taniec, takich jak wspomniany już dramat *Eclipsed* Patricji Burke-Brogan lub *Christ Deliver Us!* Thomasa Kilroya. W pierwszej z wymienionych sztuk mamy do czynienia z zestawieniem monotonnych rytmów żmudnej pracy w pralniach magdalenek oraz alternatywnych, eskapistycznych rytmów tańca. W drugim utworze odnajdujemy natomiast zmysłowy obraz homoerotycznego tańca dwóch uczniów skonstrastowany ze sztywnymi i niezdarnymi ruchami ich kolegów. Należy przy tym zaznaczyć, że kiedy sztuka *Christ Deliver Us!* została pierwszy raz wystawiona w Abbey Theatre, choreografię do niej opracował Colin Dunne, były solista rewii *Riverdance*, a przy okazji doświadczony tancerz współczesny, który rozwinął możliwości wykorzystania tańca, jakie oferowała sztuka w reżyserii Wayne'a Jordana. W swojej recenzji Fintan Walsh pisze o osiągniętym efekcie końcowym w następujący sposób:

Choć wiele postaci mówi o ucisku, obsada sztuki często przemieszcza się ruchami baletowymi po scenie, napawając się swoją fizycznością, szczególnie kiedy poruszają się razem. I choć mecz hurlingu prowadzi do wybuchu przemocy pod koniec sztuki, chłopcy często uprawiają sport tak, jakby tańczyli³⁶.

W podsumowaniu można postawić pytanie: do jakiego stopnia dramat irlandzki powinien odstąpić od irlandzkiej tradycji narracji słownej, która zdominowała XX wiek, nie wliczając w to kilku wyjątków, takich jak choćby sztuki Williama Butlera Yeatsa? W eseju pt. *The Language Plays of Brian Friel* Richard Kearney twierdzi, iż „[n]iektórzy uważają, że Irlandczycy doskonale opowiadają historie poza sceną, a zatem logiczne jest, aby wykorzystać ich potencjał na scenie”³⁷. Omówione przykłady pokazują jednak, że ciało ludzkie nie jest bynajmniej obce kulturze irlandzkiej, o czym najlepiej świadczy bogactwo irlandzkiego tańca.

Należy zatem postawić tezę, że choć przemiana ta nie dokonała się w czasie jednej nocy ani nawet jednego roku, „niepokorne lata dziewięćdziesiąte” w Irlandii można uznać za okres istotnych przeobrażeń w podejściu Irlandczyków do fizycznego aspektu kultury i, ogólnie rzecz biorąc, do ludzkiego życia, których wyznacznik stanowiło wiele ważnych wydarzeń z dziedziny ekonomii, polityki społecznej i kultury. Aktualnie trudno jest jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie, na ile zmiany te odniosły trwałe skutki. Biorąc pod uwagę wymienione

³⁶ F. Walsh, *Christ Deliver Us!* [recenzja], „Irish Theatre Magazine”, 16.02.2010, <http://www.irishtheatremagazine.ie/Reviews/Current/Christ-Deliver-Us!> [dostęp: 10.03.2011].

³⁷ R. Kearney, *The Language Plays of Brian Friel*, [w:] *Navigations: Collected Irish Essays 1976–2006*, Syracuse University Press, Syracuse, New York 2006, s. 239.

obszary, wydaje się jednak, iż to właśnie w dziedzinie kultury, a w szczególności teatru, omówione zjawiska miały charakter bardziej trwały, co widać w powrocie ciała w ruchu na scenę, w uznaniu „słowa [nie tyle] jako jedyne go języka, [ile] jednego z wielu języków teatru”³⁸, jak również w ponownym odkryciu zarówno teatralnego, jak i komercyjnego potencjału drzemiącego w tańcu irlandzkim.

Bibliografia

- Brennan H., *The Story of Irish Dance*, Robert Rinehart Publishers, Lanham, Maryland 2001.
- Brian F., *Tańce w Ballybeg*, przeł. M. Semil, „Dialog” 1993, nr 4, s. 57–103.
- Ferriter D., *Occasions of Sin: Sex and Society in Modern Ireland*, Profile Books, London 2009.
- Fischer-Lichte E., *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.
- Glassie, H. *All Silver and No Brass: An Irish Christmas Mumming*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1983.
- Kavanagh, D., Keohane K., Kuhling C., *Dance-work: Images of Organisation in Irish Dance*, [w:] *SAGE Directions in Organization Studies*, red., S. R. Clegg, London 2008, s. 725–742.
- Kearney R., *The Language Plays of Brian Friel, Navigations: Collected Irish Essays 1976–2006*, Syracuse University Press, Syracuse, New York 2006, s. 237–263.
- Kiberd D., *Inventing Ireland: The Literature of the Modern Nation*, Vintage Books, London 1996.
- Kilroy T., *The Irish Connection*, [w:] *Mirror Up To Nature: The Fourth Seamus Heaney Lectures*, red. P. Burke, Carysfort Press, Dublin 2010 [publikacja elektroniczna, brak paginacji].
- Mason P., *Keeping Faith: ‘It is required. You do awake your faith...’ The Winter’s Tale*, [w:] *Mirror Up To Nature: The Fourth Seamus Heaney Lectures*, red. P. Burke’a, Carysfort Press, Dublin 2010 [publikacja elektroniczna, brak paginacji].
- Morash C., *A History of Irish Theatre: 1601–2000*, Cambridge University Press, Cambridge 2004.
- O’Connor B., *Body Politics: Shaping Dance from the 1920s*, [w:] *Irish Moves: An Illustrated History of Dance and Physical Theatre in Ireland*, red. D. Mulroney, The Liffey Press, Dublin 2006, s. 38–44.
- O’Toole F., *The Ex-Isle of Erin: Images of Global Ireland*, New Island Books, Dublin 1997.

³⁸ D. Kiberd, *Inventing Ireland: The Literature of the Modern Nation*, Vintage Books, London 1996, s. 115.

- Pilkington L., *Theatre History and the Beginnings of the Irish National Theatre Project*, [w:] *Theatre Stuff: Critical Essays on Contemporary Irish Theatre*, red. E. Jordan, Carysfort Press, Dublin 2009, s. 27–33.
- Riverdance. The Documentary, 10 Years*, reż. J. McColgan, Tyrone Productions 2005.
- Sharrock D., Catholic Church Faces New Crisis – Ireland is Running out of Priests, „The Times”, 27.02.2008, <http://www.timesonline.co.uk/tol/comment/fait/article3441821.ece> [dostęp: 20.03.2010].
- Sierz A., *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, Faber and Faber, London 2001.
- Sihra M., red. *Women in Irish Drama: A Century of Authorship and Representation*, Palgrave Macmillan, New York 2009.
- Sweeney B., *Performing the Body in Irish Theatre*, Palgrave Macmillan, New York 2008.
- Walsh F., „Christ Deliver Us!”, „Irish Theatre Magazine”, 16.02.2010. <http://www.irishtheatremagazine.ie/Reviews/Current/Christ-Deliver-Us!> [dostęp: 10.03.2011].
- Whelan F., *The Complete Guide to Irish Dance*, Appletree, Belfast 2000.
- Wolff J., *Dance Criticism: Feminism, Theory and Choreography*, [w:] *The Routledge Reader in Gender and Performance*, red. L. Goodman, J. de Gay, Routledge, London 1998, s. 241–246.
- Wulff H., *Dancing at the Crossroads: Memory and Mobility in Ireland*, Berghan Books, New York, Oxford 2007.

Katarzyna Ojrzyńska

Irish “Nasty Nineties” and the (Re)Introduction of the Dancing Body onto the Irish Stage

(Summary)

Prompted by the swift economic growth and the equally rapid decline of the authority of the local Catholic Church, the 1990s witnessed a significant change in the Irish attitude towards national culture and morality. One of the fields which best illustrates these transformations is dance, whose new face can be seen as symbolically representing the Irish transition from a country still bearing the stigma of de Valera’s ethical and cultural policies to a more liberal and open-minded European nation. The 1990s are the times of abolishing the taboos imposed years earlier on the Irish body perceived as an object of distrust that needs to be kept under constant surveillance to serve the nationalist cause as an epitome of proper moral conduct. With this in mind, the paper aims to discuss both

the nature of the most crucial aspects of the revolution in the Irish dance in the 1990s and the effect this has exerted on the condition of the Irish stage. This will provide substantial background for the discussion of selected recent works of such playwrights as Brian Friel, Vincent Woods or Tom Kilroy, which make extensive use of dance, showing their contribution to challenging the literary, word-based character of Irish drama and theatre.

KEY WORDS: Irish Drama; body; dance.

Biogram

Dr Katarzyna Ojrzyńska jest asystentem w Zakładzie Dramatu i Dawnej Literatury Angielskiej UŁ. W swojej pracy naukowej zajmuje się przede wszystkim dramatem współczesnym. Jej zainteresowania badawcze oscylują również wokół kultury i literatury Irlandii, studiów nad niepełnosprawnością oraz szeroko pojętego zagadnienia cielesności w literaturze, teatrze i kulturze. Swoje artykuły publikowała w „Text Matters”, „Tesktualiach”, „Toposie” oraz tomach zbiorowych w Polsce i za granicą. Jest autorką książki *“Dancing as if Language Never Existed:” Dance in Contemporary Irish Drama* (Peter Lang 2015).