

BARBARA ŚWIĄDER-PUCHOWSKA

Uniwersytet Gdański

<https://orcid.org/0000-0001-7818-0839>

W Irlandii, czyli w Polsce? Teatr i dramat w Irlandii i w Polsce w latach 90. XX wieku

In Ireland, or in Poland? Theatre and Drama on Polish Stages in the 1990s

Artykuł recenzowany / Peer-reviewed article

Abstract

An attempt at a preliminary analysis of the causes of the boom in texts by Irish playwrights of the new generation, which took place in Poland at the turn of the 20th and 21st centuries. Dramas by authors such as Martin McDonagh and Conor McPherson turned out to be an extremely capacious space for Polish mentality. The extraordinary popularity of Irish plays is due to, among others, a similar collective experience of Poland and Ireland. It is also related to socio-political changes, a moment of transition in the Polish theatre that took place in the second half of the 20th century. The article analyses two performances representative of the phenomenon described here: *The Cripple of Inishmaan* by McDonagh, directed by Agnieszka Glińska and Władysław Kowalski, and *The Weir* by McPherson, directed by Agnieszka Lipiec-Wróblewska.

Keywords: contemporary Irish drama; Martin McDonagh; Conor McPherson; contemporary Polish drama

Abstrakt

Tekst stanowi próbę analizy swoistego boomu na sztuki irlandzkich autorów ówczesnego młodego pokolenia, zapoczątkowanego w polskim teatrze na przełomie XX i XXI wieku. Artykuł wstępnie wskazuje powody tak intensywnego zainteresowania polskich reżyserów/ek twórczością Irlandczyków w szerszej perspektywie kulturowej, ale także węższej – teatralnej. Jako egzemplifikacja służy tu analiza dwóch reprezentatywnych dla wskazanego tematu realizacji z 1999 roku: *Kaleki z Inishmaan* Martina McDonagha, przygotowanego przez Agnieszkę Glińską i Władysława Kowalskiego, oraz *Tamy* Conora McPhersona w reżyserii Agnieszki Lipiec-Wróblewskiej.

Słowa kluczowe: współczesny dramat irlandzki; Martin McDonagh; Conor McPherson; polski teatr współczesny; „nowy teatr”

O autorce

Barbara Świąder-Puchowska – dr, teatrolożka, wykładowczyni Uniwersytetu Gdańskiego, adiunktka w Zakładzie Kulturoznawstwa w Instytucie Badań nad Kulturą. Zajmuje się głównie polskim teatrem współczesnym, w tym teatrem niezależnym w Gdańsku, oraz animacją kultury w aspekcie praktycznym. Autorka wielu recenzji i tekstów krytycznych o teatrze oraz między innymi książek *Myślenie obrazem. Gdańskie teatry plastyków w latach 50. i 60. XX wieku* i *Dotrzeć do nieba. Teatr Snów*. Współredaktorka tomów *Na szlakach kultury. Sztuka – antropologia – teoria* oraz *Teatr Wybrzeże w latach 1996–2016. Zjawiska – ludzie – przedstawienia*.

W Irlandii, czyli w Polsce? Teatr i dramat w Irlandii i w Polsce w latach 90. XX wieku

Wprowadzenie

W niniejszym artykule podejmuję próbę syntetycznej charakterystyki specyfiki równoległych chronologicznie zjawisk: teatru i dramatu polskiego oraz irlandzkiego w latach 90. XX wieku. Skupiam się w nim także na obecności nurtu nowego dramatu irlandzkiego na polskich scenach we wskazanym okresie. W perspektywie polityczno-społeczno-kulturowej analizuję zmiany, jakie zaszły w ostatniej dekadzie poprzedniego wieku w Irlandii i w Polsce oraz związane z nimi doświadczenia zbiorowe. Najistotniejsze będzie wskazanie owych doświadczeń w okresie szczególnego wzrostu gospodarczego, kiedy Irlandia zyskała miano „celtyckiego tygrysa”, oraz polskiej transformacji po 1989 roku. Syntetycznie przyjrzyć się teatrowi i dramatowi ostatniej dekady XX wieku w obu krajach i spróbuję wskazać analogie oraz różnice między nimi, także w kontekście zbiorowych doświadczeń wskazanych powyżej przemian. Skupię się na polskim teatrze ostatniej dekady XX wieku (w tym na „nowym teatrze”) oraz na dramaturgii irlandzkich autorów ówczesnego młodego pokolenia: Conora McPhersona, Martina McDonagha, Marka O’Rowe’a, Endy Walsha oraz najstarszego w tym gronie Billy’ego Roche’a. Jako egzemplifikacja „spotkania” tych dwóch równoległych przestrzeni posłużę tu analiza przypadku – spektaklu *Tama* w reżyserii Agnieszki Lipiec-Wróblewskiej. Wybór tego przedstawienia podyktowany jest faktem, że ze względu na czas powstania, podejmowany temat i formę inscenizacji pozostaje ono reprezentatywne zarówno dla zmian zachodzących wówczas w dramacie irlandzkim, jak i dla obecności twórczości irlandzkiej na polskich scenach w omawianym okresie.

Lata 90. XX wieku w Irlandii i w Polsce

W tomie *Historia Irlandii* Stanisław Grzybowski określa Zieloną Wyspę jako lwiątko na mapie kontynentu, które „jest najmłodszym niepodległym państwem Europy, należy jednak do narodu chlubiącego się najstarszą z wciąż żywych jej kultur”¹. Mimo burzliwej historii tego kraju zachowana została ciągłość fundamentów irlandzkiej tożsamości. Ważną rolę w procesie kształtowania obecnej postaci irlandzkości odegrały lata 90. XX wieku,

będące okresem prawno-obyczajowych i kulturowych zmian przełamujących panujący od początku XX wieku katolicki, świecko-kościelny paradygmat władzy. W tej dekadzie doszło do „kumulacji przemian, które wpłynęły na wiele dziedzin życia i doprowadziły do ostatecznego odejścia od wyidealizowanej koncepcji moralnie czystej irlandzkości, niezanieczyszczonej obcymi wpływami”². Dekadę otwiera mocny akcent, ponieważ w 1990 roku pierwszą kobietą na stanowisku prezydenta tego kraju (a drugą w Europie) została Mary Robinson; robiła ona „wiele, aby otworzyć okna i wpuścić trochę powietrza w duszną atmosferę Irlandii”³. W 1993 roku Irlandia dołączyła do Unii Europejskiej i zniosła prawo prześladowujące osoby homoseksualne, a w 1995 zalegalizowała rozwody. Kraj przeżywał wówczas gwałtowny rozwój ekonomiczny – od lat 90. XX wieku do początku XXI wieku był z tego powodu nazywany „celtyckim tygrysem”, – co znacznie przyspieszyło zmiany w irlandzkiej mentalności. Cud gospodarczy przekładał się bowiem na zmiany społeczne, obyczajowe i kulturowe, związane między innymi z większą otwartością na wpływy – trendy i style napływające z innych kultur, także tych liberalnych, zachodnioeuropejskich⁴. Tradycyjne społeczeństwo oparte na wartościach katolickich, w których centrum znajdowała się rodzina (zwykle wielopokoleniowa i wiejska), zaczęło zmieniać się w bardziej zróżnicowane, liberalne i kosmopolityczne⁵. Jako główne czynniki stymulujące ten proces obok rozwoju gospodarczego wymieniane są: globalizacja, europeizacja, proces pokojowy oraz sekularyzacja⁶.

Ostatnia dekada XX wieku pod wieloma względami odegrała „kluczową rolę w procesie nadawania nowego kształtu współczesnej irlandzkiej obyczajowości”⁷, która po latach panowania katolickiej moralności zaczęła się liberalizować (proces ten trwał od lat 70. i 80. XX wieku). Okres ten był czasem „przełamywania zasad tabu obowiązujących w irlandzkim życiu publicznym”⁸. Powstała wówczas nowa odsłona irlandzkiej tożsamości pozostawała wciąż zakorzeniona w przeszłości, ale w jej pozytywnym wymiarze.

W pracy poświęconej tożsamości Irlandczyków Marcin Biernat dowodzi, że demokratyzacja i wkraczający razem z nią kapitalizm nie były w przypadku Irlandii takim szokiem, jak to miało miejsce w polskim społeczeństwie po przełomie 1989 roku⁹. W Irlandii otwarciu gospodarki po kilku dekadach protekcjonalistycznej polityki spowodowało wzbogacenie się społeczeństwa. Jak twierdzą Thomas M. Wilson i Hastings Donnan, cud gospodarczy nie tylko poprawił sytuację ekonomiczną obywateli, lecz także przyniósł pozytywną zmianę tożsamościową, dodając pewności siebie Irlandczykom¹⁰, którzy mogli teraz postrzegać się jako racjonalnych, ale jednocześnie uduchowionych „nowoczesnych przedsiębiorców”¹¹.

Transformacja ustrojowa w Polsce stanowiła złożony proces przemian politycznych, społecznych i gospodarczych. Rok 1989 rozpoczął upadek komunizmu w Europie Środkowo-Wschodniej, otwierając krajom tak

zwanego bloku wschodniego drogę do demokracji. Polski przełom 1989 roku miał wymiar nie tylko polityczny, ponieważ dając początek polskiej demokracji (Polska wejście do UE w 2004 roku), zainicjował zmiany we wszystkich obszarach życia publicznego, w tym w kulturze i w teatrze (o czym będzie mowa poniżej). Przede wszystkim przestała funkcjonować „nadnaturalna [...] wzajemna zależność między polityką a kulturą”¹². Została zniesiona cenzura i zakończyło się funkcjonowanie kultury w dwóch obiegach – oficjalnym i podziemnym. Rozpoczął się przeprowadzany pod hasłem „pluralizmu” proces decentralizacji zarządzania kulturą, polegający na przekazywaniu instytucji kultury tworzonej właśnie samorządom lokalnym. Warto wspomnieć, że w związku ze zmianą systemu na demokratyczny i gospodarki z socjalistycznej na kapitalistyczną wszystkie obszary życia publicznego zmagaly się z problemem niedofinansowania. Przejście od systemu gospodarki centralnie kierowanej do rynkowej było dotkliwe także dla obywateli. Mimo że po 1992 roku koniunktura była dobra, „sukcesy w gospodarce nie przekładały się jednak na oczekiwaną poprawę warunków bytowych ludności”¹³. Do największych trudności tego okresu należały strefy ubóstwa i rosnące bezrobocie. Badacze najczęściej podzielają pogląd, że transformacja gospodarcza w Polsce nie została zakończona¹⁴.

W Polsce i w Irlandii zmieniała się w tym czasie również pozycja Kościoła. Jego autorytet w Irlandii stopniowo zaczął upadać za sprawą kolejno ujawnianych skandali i nadużyć (dotyczących także wykorzystywania seksualnego nieletnich przez osoby duchowne). Kraj jednak „jest wciąż bardzo katolicki, biskupi cieszą się autorytetem, ofiary Kościoła milczą. Nie zamknięto jeszcze wszystkich szkół przemysłowych, działają pralnie magdalenek, kobiety nadal rodzą w domach matki i dziecka”¹⁵. W swojej książce poświęconej temu zagadnieniu Marta Abramowicz przypomina, że Irlandia była wcześniej krajem na wskroś katolickim, w którym na cotygodniową mszę chodziło ponad 90 procent mieszkańców¹⁶. Autorka stwierdza, że z „huraganu” lat 90. irlandzki Kościół wyszedł „osłabiony, a irlandzcy katolicy w pomieszanu. Co jednak nie oznacza, że utrwalone w ich duszach i ciałach rygory zniknęły w ciągu jednej dekady”¹⁷. Dzięki przemianom, które zintensyfikowały się w latach 90. XX wieku, ten „katolicki kraj rozliczył Kościół ze wszystkich nadużyć, zdezonizował księży, a potem wolą swoich obywateli w powszechnym głosowaniu odrzucił katolicką moralność”¹⁸. Dzisiejszy katolicyzm w Irlandii jest już zupełnie inny.

Polski Kościół znacznie później skonfrontował się z analogicznymi oskarżeniami (głównie dotyczącymi pedofilii), choć na nieporównanie mniejszą skalę. Ich rozliczenie i wynikająca z niego przemiana pozostają jednak nadal w sferze przyszłości. W latach 90. XX wieku Kościół musiał odnaleźć się w nowej rzeczywistości III RP. W okresie PRL-u ukształtował się jego wizerunek jako jednej z głównych sił wspierających opozycję; obraz ten coraz częściej jest zresztą postrzegany przez historyków

jako mocno zmitologizowany¹⁹. Nie miejsce tu na pogłębianie tych zagadnień, warto natomiast zauważyć, że polski Kościół musiał także – choć w innych warunkach i w innym kontekście niż irlandzki – mniej lub bardziej dostosować się do nowej sytuacji społeczno-politycznej, która mocniej wystawiała go na krytykę.

Dramat w Irlandii w latach 90. XX wieku

W latach 90. XX wieku kultura irlandzka zaistniała szerzej w międzynarodowym obiegu, dokładając do globalnego tygła tożsamość irlandzką i irlandzkość²⁰, które w najbardziej masowym wariacie obejmują takie elementy jak piwo Guinness (wśród materialnych), zespół U2 oraz taniec (wśród niematerialnych)²¹, zwłaszcza w komercyjnym wydaniu Riverdance. Ta rewia taneczna, która z krótkiego pokazu na konkursie Eurowizji w 1994 roku przeistoczyła się w światowy fenomen, według Katarzyny Ojrzynskiej stała się „symbolem nowej irlandzkości, łączącej w sobie tradycję z kosmopolityzmem, aspekty lokalne z uniwersalnymi”. *Show* promowało „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 ziemniaczanym głodem”²².

Międzynarodowy sukces, oczywiście na znacznie mniejszą skalę, odniosła także sztuka dramaturgii starszej generacji, Briana Friela – *Tańce w Ballybeg*, której premiera miała miejsce w Abbey Theatre w 1990 roku. Dramat Friela, choć pozostaje na wskroś irlandzki w męskim opowiadaniu historii, wprowadza element cielesności – tańca w wymiarze performatywnym – przywracając w ten sposób irlandzkiej scenie element dionizyjski²³. Za sprawą tego środka *Tańce w Ballybeg* „subtelnie destabilizują [...] irlandzki realizm „kuchennego zlewu” (ang. *kitchen sink realism*)”²⁴. Wykorzystują „słowa [nie tyle] jako jedyny język, [ile] jeden z wielu języków teatru”²⁵. W tym czasie w Irlandii intensywnie rozwijają się między innymi sztuki sceniczne eksponujące cielesność: balet, teatr tańca i teatr fizyczny, by wymienić zespoły takie jak The Fabulous Beast Dance Theatre czy Barabbas Theatre Company²⁶.

Tematy i zadania, które trwale utrzymują się w dramaturgii Zielonej Wyspy, znawca teatru irlandzkiego Eamonn Jordan, przywołany przez Michała Lachmana (również znawcę tematu), postrzega jako obrazy „podróży i spotkania, przynależności i wygnania, buntu i straty, a przede wszystkim zniewolenia i wolności oraz niemożności zdefiniowania, czym jest zdomowienie”²⁷. W dramatach irlandzkich zdarzenia, spowodowane często do długich rozmów lub monologów, zwykle rozgrywają się na odległej prowincji w małym, rodzinnym lub sąsiedzkim gronie. W tekstach irlandzkich bardzo istotna pozostaje lokalność, osadzenie w konkretnej przestrzeni, miejscu pochodzenia (co znajduje wyraz na przykład w tytułach dramatów Martina McDonagha). Bycie „skądś” pozosta-

je synonimem bycia „kimś”, czyli elementem tożsamości, która, jak dowodzi Lachman, jest obecna i podkreślana niemal przez wszystkich irlandzkich autorów.

Konieczność ciągłego potwierdzania/budowania tożsamości jest jedną z analogii, które zdają się kryć w polskiej oraz irlandzkiej rzeczywistości i mentalności, obok powodujących owe potrzeby tożsamościowe, trudnej, pełnej traum historii, zanurzenia w przeszłości, pozostawiania na marginesie Europy i powiązanych z tym kompleksów. W doświadczenie Irlandczyków wpisane są też, bliskie Polakom, poczucie klęski, dążenie do wyzwolenia i potrzeba wolności. Łączy się to z długotrwałym pielęgnowaniem dumy narodowej, przenoszeniem trwania poprzez pamięć i przekazywania go w opowieściach, legendach i mitach. Wartości, które budują się w ten sposób, jako rewers mają z kolei rozmaite, wspólne obu krajom lęki, traumy i bolączki: kompleks prowincji, poczucie izolacji, uprzedzenia do wszelkich „innych” i mniejszości, alkoholizm, przemoc i różnego rodzaju nadużycia. Wszystko to pozostaje ukryte pod skrzydłami upadającego Kościoła i religii przestającej dawać oparcie, czego doskonałym znakiem może być wyrzucona do morza Biblia w *Kalece z Inishmaan* Martina McDonagha.

W latach 90. ubiegłego wieku w Irlandii pojawiło się nowe pokolenie dramaturgów, którzy odrzucali „mowę poetycką” i wyszukany styl. Należeli do nich: Billy Roche, Conor McPherson, Martin McDonagh, Mark O’Rowe i Enda Walsh. W poświęconym im tekście Nicholas Grene przywołuje słowa ostatniego z nich, mówiące o ogromnym wpływie twórczości Toma Murphy’ego, którego jego pokolenie miało traktować wręcz jak swojego bohatera²⁸. Sztuka *A Whistle in the Dark* autorstwa Murphy’ego (1961) była wyrazem buntu przeciw konwencji dramatów wystawianych w Abbey Theatre w Dublinie, który oczywiście tekst Murphy’ego odrzucił. Autor sprzeciwiał się głównie estetyce zapoczątkowanej przez Johna Millingtona Synge’a, który wychwalał irlandzką „wyobraźnię ludową, bujną, płomienną i czułą”²⁹, sięgał po „klarowność poetyckiej wypowiedzi, czyli swobodny potok wyrazistej i rozpoznawalnej mowy”³⁰. Spuścizna tego stylu pozostała oczywiście obecna w dziełach irlandzkich autorów, jak choćby w przywołanych już powyżej *Tańcach w Ballybeg* Frieła, jednak młodzi twórcy z końca XX wieku ją odrzucali. Również w ujęciach innych niż tradycyjne przedstawiali w swoich utworach portretowane zbiorowości. W tekstach młodych dramaturgów i w ich scenicznych realizacjach społeczeństwo irlandzkie zostało pokazane jako „dużo bardziej zróżnicowane niż to obecne we wcześniejszych teatralnych reprezentacjach”³¹. Wręcz radykalnie odmiennie, w kontrze do między innymi wcześniejszych folklorystyczno-sielankowych wyobrażeń, postrzegano wiejskie życie³², co jest widoczne choćby w przywołanej poniżej *Tamie* McPhersona.

Jak stwierdza Nicholas Grene w tekście poświęconym omawianej formacji, jej przedstawiciele nie chcieli wpisywać się w tradycję irlandzkiego dramatu „klarownych i jasnych wypowiedzi”³³. Pewne elementy pozostały jed-

nak w ich twórczości niezmiennie. Charakteryzując zidentyfikowany przez Franka McGuinnessa „pierwiastek irlandzkości”³⁴, który pozostaje trwały bez względu na zmiany w dramaturgii wyspiarzy, Lachman wskazuje przede wszystkim słowo urastające do rangi pierwszoplanowego bohatera, a także narracyjny styl, obecność metafizyki, zanurzenie w pamięci i rolę mitu³⁵.

Na określenie stylu młodych dramaturgów z końca XX wieku Grene sięga po termin, którym swoją twórczość określił Enda Walsh: „poetyka niewyraźności”. Jako twórcę jednego z modeli tej poetyki Grene wskazuje właśnie Murphy’ego. Styl charakteryzuje się „językiem codzienności niemalże pozbawionym liryzmu, bez upiększeń i ornamentów zapożyczonych z irlandzkiego folkloru i dającym odpór tendencji do posługiwania się stereotypowym irlandzkim gadulstwem”³⁶. Poetyka ta przejawia się między innymi w „kostropatym i wykoślawionym” języku (McDonagh) „poszatkowanym” kolokwializmami (Roche i McPherson) oraz w idiolektach oddających „specyfikę nowych, dopiero co powstających dialektów” (Walsh i O’Rowe)³⁷. Jak podkreśla Grene, przywołani tu autorzy „tworzą własną poetykę zaburzonej artykulacji”, której tworzywem nadal jest język, oni sami zaś „pozostają w pierwszym rzędzie pisarzami”³⁸.

Podobnie jak w przypadku Murphy’ego teksty omawianych autorów nie były mile widziane w tradycyjnym profilu Abbey Theatre, nie mogły więc liczyć na prapremiery w Dublinie. Młodzi autorzy „niepokornej dramaturgii” wystawiali głównie w małych, regionalnych teatrach lub na scenach londyńskiego *fringe’u*. Grene uważa, że na sukces tych tekstów wpłynął także fakt, że grane były właśnie w niewielkich salach, w których „na pierwszy plan wysuwała się teatralność aktorskiej gry, a nie wizualne walory spektaklu”³⁹. Badacz rozstrzyga jednocześnie, że z tego powodu nowy dramat schyłku XX wieku należałoby traktować jako „etap w ewolucji formy dramatycznej, a nie za dowód dokonującej się rewolucji”⁴⁰.

Teatr w Polsce w latach 90. XX wieku

Niezwykła dekada w dramacie irlandzkim pokrywa się czasowo z eksplozją „nowego teatru” (termin Macieja Nowaka⁴¹) na polskich scenach. Po przełomie 1989 roku dokonała się radykalna zmiana sytuacji społeczno-politycznej kraju, ale także polskiego teatru. Publiczne teatry repertuarowe musiały przejść restrukturyzację oraz ukonstytuować swój nowy kształt artystyczny, co dokonało się w pełni dopiero w drugiej połowie lat 90. XX wieku. Polski teatr otworzył się na wpływy teatru zachodniego, głównie niemieckiego, zaszła w nim pokoleniowa zmiana warty – dotychczasowych mistrzów, z Andrzejem Wajdą, Jerzym Jarockim i Jerzym Grzegorzewskim na czele zaczęła wypierać nowa generacja, nazwana przez Piotra Gruszczyńskiego „młodszyi zdolniejszyi”⁴² i „ojcóbójcami”⁴³: Anna Augustynowicz, Zbigniew Brzoza, Piotr Cieplak, Grzegorz Jarzyna, Krzysztof Warlikowski. Na tę formację oddziaływała między innymi twórcza osobowość

Krystiana Lupy, uznawanego za „ojca założyciela” nowej linii w najnowszym teatrze polskim⁴⁴.

Teatr przestał być „orężem w walce o zachowanie narodowej tożsamości”⁴⁵ i elitarną redutą wolności dla inteligenckiej widowni o wysokich kompetencjach kulturowych. Zaczęła do niego docierać coraz bardziej liczna młoda publiczność. Ufundowane na romantycznym paradygmacie (którego koniec ogłosiła właśnie Maria Janion) przymierze z publicznością zaczęło wszak wygasać już w latach 80. XX wieku. Na opisywane tu zmiany wpływ miały także zjawiska szersze, jak nastroje związane ze zbliżającym się końcem wieku.

W efekcie na polskich scenach pojawiła się nowa estetyka, zbudowana między innymi w oparciu o nowe media, kulturę popularną i codzienność, zarysował się kierunek poszukiwań w zakresie tematów, także w perspektywie nowych dyskursów (w tym genderowego i feministycznego), ujawniający odejście od polityki i wielkiej historii w stronę indywidualnych opowieści, intymności, prywatności i lokalności. Reinterpretowano klasykę, sięgano po nowy dramat zachodni, w tym między innymi po brutalistów, a z czasem także po nowe polskie teksty, które dopiero miały się pojawić. Poszukiwania w obrębie młodej dramaturgii obejmowały oczywiście także sztuki irlandzkich autorów z nowego pokolenia. Nie sięgali po nie wówczas, co prawda, „młodszy zdolniejszy”, ale stanowiły one wyraźne, choć nie tak spektakularne jak utwory biskich im brutalistów, zjawisko w polskim teatrze końca lat 90. i późniejszym. Dość wspomnieć, że większość premier dramatów Marka O’Rowe’a i Endy Walsha po 2000 roku miała miejsce w „najszybszym teatrze w mieście”, ogólnopolskim centrum „nowego teatru”, czyli w warszawskim Teatrze Rozmaitości. Obecność tej dramaturgii sytuowała się zasadniczo poza aktualnymi trendami estetycznymi bądź wręcz stanowiła dla nich rodzaj przeciwwagi, zarówno w obszarze tematów, sposobu traktowania tekstu, jak i proponowanych rozwiązań inscenizacyjnych.

Tomasz Wiśniewski wskazuje na „zaskakującą białą plamę na kulturowej mapie polskiej humanistyki”, czyli brak systematycznej obecności refleksji na temat teatru irlandzkiego w polskojęzycznej literaturze specjalistycznej⁴⁶. Dzieje się tak mimo powszechnej znajomości twórców takich jak George Bernard Shaw, Oscar Wilde, James Joyce, Samuel Beckett, a także omawianych tu autorów nowego dramatu: Martina McDonagha, Endy Walsha i Conora McPhersona. Przyczyny tego zjawiska we wstępnym rozpoznaniu badacz dostrzega w

radykalnie odmiennych modelach artystycznych obowiązujących w teatrze polskim i irlandzkim: podczas gdy w Polsce XX wiek sankcjonuje niezachwiany prymat reżysera, a co za tym idzie, nadrzędną rolę przedstawienia teatralnego względem dramatu, w kulturze irlandzkiej niezmiennie obowiązuje prymat dramatopisarza – czy szerzej pisma, literatury – nad twórczością sceniczną⁴⁷.

Doskonale zdają się ilustrować tę tezę omawiane tu lata 90. XX wieku w obu krajach, kiedy równolegle rozwijał się nowy dramat w Irlandii i „nowy teatr” w Polsce. Na ten sam czas przypada także popularność młodych autorów irlandzkich na polskich scenach.

W latach 90. ubiegłego wieku teksty dramatopisarzy irlandzkich okazały się niezwykle pojemną przestrzenią na polską mentalność. Sztuki Irlandczyków doskonale odpowiadały na wspomnianą już potrzebę nowych tematów, bo polski dramat, podejmujący podobne kwestie, w pełni krystalizuje się na początku XXI wieku – Joanna Crawley⁴⁸ widzi moment jego prawdziwej eksplozji w sezonie 2003/2004. Teksty nowych autorów, takich jak Ingmar Villquist, Marek Pruchniewski, Andrzej Saramonowicz, Michał Walczak, Krzysztof Bizio, Przemysław Wojcieszek i Paweł Sala, opisują nową rzeczywistość nowym językiem (ukształtowanym między innymi pod wpływem brutalistów oraz dzieł Elfriede Jelinek i Thomasa Bernharda). Bez znieczulenia portretują kryzys moralny, rozpad tradycyjnej rodziny, upadek autorytetu Kościoła, konsumpcjonizm, przemoc, alienację i nierówności – zjawiska, które nasiliły się na przełomie wieków. Młodzi dramatopisarze stają po stronie wykluczonych, czy to z powodów ekonomicznych, czy obyczajowych⁴⁹.

Do wspomnianego powyżej zwrotu tematycznego w polskim teatrze doszło po kilku dekadach mniej lub bardziej intensywnie realizowanej misji teatru-reduty. Wydaje się on jednym z istotnych powodów popularności dramaturgii irlandzkiej w polskim teatrze tego okresu. Historia i polityka w tej dramaturgii nie są jednak nieobecne, ale funkcjonują w niej niejako na innych prawach, czasami wplecione w codzienność i banalność egzystencji. Lachman konstatuje, że począwszy od Yeatsa w dramacie irlandzkim obowiązuje zwyczaj zachowywania dystansu wobec bieżącej polityki⁵⁰, choć pozostaje ona, obok religii, jednym z głównych elementów kształtujących życie bohaterów dramatów irlandzkich⁵¹.

Pod koniec lat 90. XX wieku utyskiwania na brak młodej polskiej dramaturgii były jednak powszechne. Zdarzało się, że przy okazji premier nowych, zachodnich sztuk recenzenci stwierdzali, że autorzy z zagranicy piszą polskie, współczesne teksty. Dotyczyło to zwłaszcza młodego dramatu irlandzkiego⁵². Być może więc utwory Irlandczyków na naszych scenach zaistniały w tym okresie także niejako „w zastępstwie”, zapelniając chwilowy brak w rodzimej twórczości? Na polskich scenach wystawiano teksty McDonagha⁵³ (między innymi *Królową piękności z Leenane*, *Kalekę z Inishmaan*, *Czaszkę z Connemary*, *Porucznika z Inishmore*, *Pana Poduszkę*), McPhersona (między innymi *Świętego Mikołaja*, *Wielki dzień*, *Dublińska kołędę*, *Tamę*, *Światła miasta*), O’Rowe’a (między innymi *Howie i Rookie Lee*, *Made in China*) i Walsha (między innymi *Disco Pigs*, *Uwięzionych*, *Farsę z Walworth*). Dużą popularnością cieszyły się również dramaty przedstawiciela starszej generacji, Briana Friela, zwłaszcza jego najwybitniejszy utwór z 1990 roku – *Tańce w Ballybeg*.

Tama w teatrze Studio

W 1999 roku jeden z recenzentów stwierdził: „Coś jest takiego w irlandzkiej dramaturgii, że brzmi bardzo swojsko, że rymuje się z naszymi odczuciami”⁵⁴. W tym właśnie roku miała miejsce jedna z najważniejszych premier dramatów irlandzkich omawianego okresu: *Tama* McPhersona⁵⁵ w reżyserii Agnieszki Lipiec-Wróblewskiej w Teatrze Studio⁵⁶. Dramat znalazł się, obok dzieł wybitnych klasyków irlandzkich – Williama Butlera Yeatsa, Johna Millingtona Synge’a, Seana O’Casey’a i Friela – w prestiżowej antologii miesięcznika „Dialog”, opatrzonej podtytułem „Najlepsi z najlepszych”⁵⁷. Powstały w 1997 roku tekst autorstwa niespełna trzydziestoletniego McPhersona odniósł ogromny sukces po londyńskiej prapremierze, szybko stając się na jakiś czas najczęściej graną sztuką w Wielkiej Brytanii i na świecie, a jej młody twórca otrzymał prestiżowe nagrody.

Rok przed wystawieniem *Tamy* w Teatrze Dramatycznym w Warszawie mają miejsce dwie ważne realizacje „nowego teatru”: brutalistyczne *Niezidentyfikowane szczątki ludzkie albo prawdziwa natura miłości* Brada Frasera w reżyserii Jarzyny oraz feministyczne *Poskromienie złoŹnicy* Szekspira w realizacji Warlikowskiego. W porównaniu z tymi dużymi, na wskroś nowoczesnymi inscenizacjami, skromne, kameralne i ostentacyjnie tradycyjne przedstawienie Lipiec-Wróblewskiej wydaje się być z innej epoki, nieco „przykurzone” i anachroniczne. Mimo to paradoksalnie dostarcza czegoś świeżego, co porywa publiczność i krytyków. Wpisany w sztukę Irlandczyka kameralny styl inscenizacji stanowił bowiem rodzaj alternatywy dla coraz bardziej popularnych na polskich scenach spektakli utrzymanych w poetyce postdramatu. Niewymagające realizacyjnie, często małoobsadowe sztuki Irlandczyków dawały duże pole do działania twórcom – zwłaszcza aktorom, którzy potrzebowali skupienia na niuansach słowa i budowaniu psychologii postaci.

Dramat McPhersona, powstały na zamówienie londyńskiego Royal Court Theatre, miał premierę w 1997 roku. To pierwsza sztuka tego autora, która nie jest oparta na monologu, po który McPherson chętnie sięgał. Według Grene’a monolog stał się najpopularniejszą formą w irlandzkim dramacie po 1979 roku za sprawą sukcesu opartej na monologach sztuki *Znachor* Briana Friela⁵⁸. Zachowując zasadę trzech jednoŹci, McPherson rozgrywa w *Tamie* skromną akcję w ciągu jednego wieczora. W pubie spotyka się trzech przyjaciół: barman Brendan (Redbad Klijnstra – reżyser i miłośnik dzieł O’Rowe’a), Jack (Krzysztof Majchrzak, znawca McPhersona i inicjator wystawienia jego dramatów w Teatrze Studio) i Jim (Piotr Bajor), do których dołącza dawny kolega, właściciel hotelu i nieruchomości Finbar (Aleksander Bednarz). Cała czwórka zdaje się reprezentować społeczność małej miejscowości, do której przybywa „inna”, nowa mieszkanka – Valerie (Maja Ostaszewska). Przyjazd młodej nieznajomej intryguje mężczyzn i skłania ich do snucia osobistych opowieŹci o niezwykłych, nadprzyrodzonych zdarzeniach, jakie ich spotkały. Główną oŹ kompozycyjną w *Tamie* sta-

nowi nie akcja, ale właŹnie dialogi, szczególnie wplecione w nie opowieŹci-monologi, poprzez które kreowane są postacie i przestrzeŹn znaczeniowa. Jak stwierdza Grene, strategia tej sztuki sprowadza się do „tego, aby stopniowo związać treŹć opowieŹci z osobistymi doŹwiadczeniami postaci, a jednocześnie sprawić, że narracje te stan się w jakiŹs sposób bliskie czytelnikom i widzom”⁵⁹.

Sczce się w rytm wypijanego alkoholu rozmowy mają tu bowiem znaczenie i ukryty sens – nawet te na pozór błhe, jak krytykowanie „niemieckich” turystów czy powracający refrenicznie temat wiatru, który jest ciepły, chociaŹ wieje z północy. McPherson w oczywisty sposób korzysta z bogatej spuŹcizny bardów i ogromnego dorobku „oralnej tradycji obecnej w irlandzkiej kulturze, która wypracowała konwencje opowiadania historii oraz opowieŹci o nadprzyrodzonych zjawiskach”⁶⁰.

Pisząc o tym spektaklu, Jacek Wakar podkreŹla, że podobnie jak u Czechowa, „od scenicznych wydarzeŹi i tradycyjnie pojmowanej fabuły waŹniejszy są ludzie, ich rozmowy i trwanie w pozornym bezruchu”⁶¹. ReŹyserka tak ustawia opowieŹci poszczególnych postaci, by dla widza stało się oczywiste, że wszystkie te historie prowadz do poruszającego monologu Valerie, w którym opowiada o Źmierci dziecka i o rozmowie telefonicznej odbytej z nieŹyjc crk. Jest to kulminacyjny moment akcji dramatu, do którego prowadzi „[e]wolucja opowieŹci od tych przesyconych pierwiastkiem nadprzyrodzonym do dosownoŹci”⁶². Grene konstatuje, że „takie doŹwiadczenie wywołane kontaktem ze sferą pozanaturaln oraz język tej opowieŹci nie przynaleŹ juŹ do folkloru. Ujawniają one raczej skrajne stany ludzkiej psychiki, w które popadają myŹli i emocje w zetknięciu ze Źmierci, utrat i nieoczekiwaną zmian”⁶³.

Jak stwierdza Grene, inspiracj dla dialogów w dramatach McPhersona były sztuki Billy’ego Roche’a (starszego twórcy z opisywanej tu formacji), w których dialog utrzymany jest w „konwencji małego realizmu”⁶⁴. Lipiec-Wróblewska sięgnęła w swojej realizacji takŹe po realizm, nieco go jednak przelamujc, by uwypuklić motywy metafizyczne. Kameralny dramat reŹyserka rozegrała w przestrzeni Małej Sceny Teatru Studio, na której scenografi (autorstwa Magdy Maciejewskiej) stanowiło odwzorowanie praŹsnej, mrocznej knajpy z barem, stolikami, sof i kominkiem. W „teatrze pubu” McPhersona, jak słusznie okreŹli sztuk Ernest Bryll⁶⁵, powstaje swoje teatralne *pars pro toto*, które „[b]dc jedynie skromnym wycinkiem Źycia, [...] paradoksalnie ukazuje całą jego panoram, krótki epizod zastępuje kilka aktów”⁶⁶. Sadzajc publicznoŹć blisko wykonawców, reŹyserka nawizała do kameralnych prapremier młodych irlandzkich autorów, o których była mowa powyŹej. Sprawila, że widzowie stali się powiernikami tajemnic przeszłości, zostali włączeni do wspłnoty opowieŹci. OpowieŹć, a zatem i sam teatr, okazuje się przestrzenią budowania wspłnoty opowiadających i słuchajcych, która ma wystarczającą moc, by przynajmniej na jakiŹs czas uŹmierzyć bł spowodowany samotnoŹci i wykluczeniem⁶⁷.

Wiele postaci irlandzkich dramatów żyje „niemalże wyłącznie w języku”⁶⁸, który obok realnej potrzeby komunikacji pełni często także funkcję terapeutyczną, oczyszczającą i mitologiczną⁶⁹. Akcja *Tamy* staje się wręcz swoistym seansem wywoływania duchów z przeszłości bohaterów. Nie uczestniczy w nim tylko barman Brendan, który pozostaje kimś na kształt gospodarza-guślarza. Irlandzkie duchy, będące, jak stwierdza Lachman, konsekwencją „myślenia religijnego”⁷⁰, które dzielają Polacy, są jednak inne niż nasze, choć wpisane są w nie także cierpienie oraz traumy zbiorowej i indywidualnej pamięci. Są mało spektakularne i zwyczajne, a pojawiają się dosłownie po sąsiedzku, jak na przykład w opowieści Jacka.

Przywołany przez Ojczyńską Thomas Kilroy stwierdzał: „[w]ażną cechą, która wyróżnia naszych wielkich pisarzy [...] jest sposób, w jaki łączą to, co mityczne i święte, z tym, co lokalne i przyziemne”⁷¹. Dotyczy to także kwestii tak ważnych dla obu opisywanych tu narodów, jak patriotyzm i pragnienie wolności, które w tekstach Irlandczyków pozostają w zgodzie ze zwykłą codziennością i humorem. Jest to szczególnie widoczne na przykład w dramacie Martina McDonagha *Kaleka z Inishmaan*⁷². Jest w nim znacząca scena bitwy Anglików z Irlandczykami, zainscenizowanej przez rodzeństwo za pomocą jajek, w której Bartley obrzucony jajkami przez Helen stwierdza: „Každy Irlandczyk daje kiedyś odpór ciemnościom”⁷³. W ten między innymi sposób McDonagh gra (z) irlandzkością, której wyraz miał dawać dramat irlandzki, wystawiany w Abbey Theatre. Polskie „obciążenie” romantyczne długo nie dawało dramatopisarzom szansy na takie podejście, wpisując wolnościowe dążenia w wysoki diapazon tematów i formy. Paradygmaty „przetwarzania” historii w wypadku irlandzkich autorów z pokolenia lat 90. XX wieku były inne; dawały większą lekkość i uniwersalizm przekazu, co było prawdopodobnie jednym z powodów ich międzynarodowej popularności – także w Polsce pod koniec poprzedniego wieku i na początku obecnego.

Zakończenie

Powyższe rozważania, choć stanowią zaledwie szkic do ewentualnej pogłębionej analizy zjawisk, syntetycznie wskazują elementy, które miały wpływ na polski i irlandzki teatr i dramat lat 90. XX wieku. Opisana tu równoległość zjawisk może stanowić punkt wyjścia do zbadania ewentualnych paraleli i podobieństw w zbiorowym doświadczeniu społeczno-polityczno-gospodarczych i kulturalnych zmian w obu krajach; w połączeniu z tradycją poskutkowały one określonymi zmianami w obszarze teatru i dramatu. Pamiętając o wszystkich różnicach i kontekstach obecnych w historii, polityce, kulturze i tradycji obydwu krajów, warto przyrzeć się wstępnie wnioskowi, które wyłaniają się z powyższej analizy.

Dla Polski i Irlandii – krajów dzielących między innymi trudną, pełną traum historię, pozostawanie przez długi czas na marginesie Europy, a także poczucie klęski i dążenie do wyzwolenia – lata 90. XX wieku są bez wątpienia okresem intensywnych zmian społeczno-kulturowo-gospodarczych.

W Polsce dochodzą do tego zmiany polityczne i ustrojowe, a w Irlandii mentalnościowe, obyczajowe i tożsamościowe, formujące nowy kształt irlandzkości i irlandzkiej tożsamości. Na Zielonej Wyspie otwarcie gospodarki po kilku dekadach protekcyjnalistycznej polityki spowodowało wzbogacenie się społeczeństwa. Z kolei w Polsce sukcesy gospodarcze kraju po przełomie 1989 roku nie przekładały się na oczekiwaną poprawę warunków bytowych obywateli. Uwzględniając wszelkie różnice, można skonstatować, że w latach 90. XX wieku obydwie kraje intensywnie nadrobiły wszelkie zaległości po dekadach opóźnienia w stosunku do Europy Zachodniej.

W powyższych kontekstach sytuują się nowy dramat irlandzki oraz polski „nowy teatr”. W opisywanym tu okresie stanowią one doskonałą ilustrację odmiennych tradycji i modeli artystycznych obowiązujących w teatrze polskim i irlandzkim w XX wieku, o których pisze przywołany powyżej Tomasz Wiśniewski. Z jednej strony byłby to więc prymat dramatopisarza w kulturze irlandzkiej, z drugiej reżysera w polskiej. Nowe pokolenie dramatopisarzy, jakie pojawiło się w Irlandii, zachowując „pierwiastek irlandzkości”, odrzuciło „mowę poetycką” i wyszukany styl na rzecz „poetyki niewyraźności”, jak chce Nicholas Grene. Z kolei na polskich scenach w drugiej połowie lat 90. XX wieku pojawili się nowi, młodzi reżyserzy („młodzi zdolniejsi”), nowa estetyka (zbudowana między innymi na kulturze popularnej i nowych mediach) i tematy przesuwające akcent z wielkiej historii i polityki na indywidualne opowieści, intymność i prywatność. Równolegle do tego w polskim teatrze popularność zdobyli młodzi autorzy irlandzcy, którzy ze względu na brak w tym czasie nowej, polskiej dramaturgii (która miała się pojawić za kilka lat) bardzo dobrze opowiadali o polskiej rzeczywistości.

Obecność dramatów twórców irlandzkich na polskich scenach w omawianym okresie – na przykład *Tamy* McPhersona – można postrzegać jako swoisty punkt „spotkania”, „przecięcia się” omówionych powyżej elementów wspólnych czy pokrewnych polskich i irlandzkich doświadczeń ostatniej dekady XX wieku. Dotyczy to zarówno doświadczeń zbiorowych, społecznych, jak i tych z obszaru sztuki, czyli dramatu i teatru obu krajów.

Przypisy

- ¹ Stanisław Grzybowski, *Historia Irlandii*, Ossolineum, Wrocław 2003, s. 127.
- ² Katarzyna Ojczyńska, *Powrót tańczącego ciała na irlandzką scenę w kontekście „niepokornych lat dziewięćdziesiątych”*, „Acta Universitatis Lodzensis Folia Litteraria Polonica” 2014, nr 2, s. 152–153.
- ³ Marta Abramowicz, *Irlandia wstaje z kolan*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2023, s. 127.
- ⁴ K. Ojczyńska, *Powrót tańczącego...*, dz. cyt., s. 153.
- ⁵ Thomas M. Wilson, Hastings Donnan, *The Anthropology of Ireland*, Routledge, London–New York 2006, s. 91.
- ⁶ Tamże, s. 91.
- ⁷ K. Ojczyńska, *Powrót tańczącego...*, dz. cyt., s. 152.

- ⁸ Tamże.
- ⁹ Marcin Biernat, *Tożsamość kulturowa i narodowa Irlandczyków w procesie przemian. Studium socjologiczne młodzieży akademickiej* [rozprawa doktorska pod kierunkiem dr hab. E. Jurczyńskiej-McCluskey, prof. ATH], Kraków 2013, s. 120; <https://ruj.uj.edu.pl/server/api/core/bitstream-s/84bd9c37-6e2a-4721-b52b-73928cf752af/content>, dostęp: 18.04.2025.
- ¹⁰ T.M. Wilson, H. Donnan, *The Anthropology...*, dz. cyt., s. 69–70.
- ¹¹ Tamże, s. 69.
- ¹² Marta Fik, *Kultura polska po Jalcie. Kronika lat 1944–1981*, Niezależna Oficyna Wydawnicza, Warszawa 1991, s. X.
- ¹³ Janusz Kaliński, *Transformacja gospodarki polskiej w latach 1989–2004*, Szkoła Główna Handlowa, Warszawa 2009, s. 4.
- ¹⁴ Tamże.
- ¹⁵ M. Abramowicz, *Irlandia wstaje...*, dz. cyt., s. 127.
- ¹⁶ Tamże, s. 3.
- ¹⁷ Tamże, s. 184.
- ¹⁸ Tamże, s. 5.
- ¹⁹ Zob. między innymi: Ignacy Dudkiewicz, *Pastwisko. Jak przeszłość, strach i bezwład rządzą polskim Kościołem*, Agora, Warszawa 2024.
- ²⁰ M. Biernat, *Tożsamość kulturowa...*, dz. cyt., s. 126.
- ²¹ Tamże.
- ²² K. Ojrzyńska, *Powrót tańczącego...*, dz. cyt., s. 155.
- ²³ Tamże, s. 158.
- ²⁴ Tamże.
- ²⁵ Declan Kiberd, *Inventing Ireland: The Literature of the Modern Nation*, Vintage Books, London 1996, s. 115; cyt. za: K. Ojrzyńska, *Powrót tańczącego...*, dz. cyt., s. 164.
- ²⁶ Tamże, s. 162.
- ²⁷ Cyt. za: tamże, s. 163.
- ²⁸ Nicholas Grene, *Klarowność wypowiedzi dramatycznej, czyli irlandzki dramat końca wieku dwudziestego*, przeł. Michał Lachman, „Acta Universitatis Lodzensis Folia Litteraria Polonica” 2014, nr 2; https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.hdl_11089_9107/c/01-grene.pdf, dostęp: 20.07.23, s. 25.
- ²⁹ Tamże, s. 9.
- ³⁰ Za: Michał Lachman, *Zagrać siebie. Irlandczyk w teatrze życia codziennego*, „Dialog” 2011, nr 5, s. 8.
- ³¹ Tamże, s. 9.
- ³² N. Grene, *Klarowność wypowiedzi...*, dz. cyt., s. 26.
- ³³ Tamże, s. 9.
- ³⁴ Tamże, s. 62.
- ³⁵ Tamże.
- ³⁶ Tamże, s. 25.
- ³⁷ Tamże.
- ³⁸ Tamże.
- ³⁹ Tamże, s. 26.
- ⁴⁰ Tamże.
- ⁴¹ Maciej Nowak, *My, czyli nowy teatr*, „Notatnik Teatralny” 2004, nr 36.
- ⁴² Piotr Gruszczyński, *Młodzi zdolniejsi*, „Dialog” 1998, nr 3.
- ⁴³ Tenże, *Ojcobójcy. Młodzi zdolniejsi w teatrze polskim*, W.A.B., Warszawa 2003.
- ⁴⁴ Por. tamże.
- ⁴⁵ Roman Pawłowski, *25 lat teatru w wolnej Polsce. Czy jest wspólnota?*, „Gazeta Wyborcza”, 17.04.2014; <https://wyborcza.pl/7,75410,15814341,25-lat-teatru-w-wolnej-polsce-czy-jest-wspolnota.html>, dostęp: 23.06.2025.
- ⁴⁶ Zob. Tomasz Wiśniewski, *Between.Pomiędzy*, <https://www.between.org.pl/festivals/13-festival/chapter-8#5>, dostęp: 18.04.2025.
- ⁴⁷ Tamże.
- ⁴⁸ Joanna Crawley, *Dramaturżnicy*, „Dialog” 2017, nr 7–8; <http://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/dramaturznicy>, dostęp: 24.06.2023.
- ⁴⁹ R. Pawłowski, *25 lat...*, dz. cyt.
- ⁵⁰ M. Lachman, *Zagrać siebie...*, dz. cyt., s. 65.
- ⁵¹ Tenże, *Polityka, historia, tożsamość*, [w:] *Polityka, historia, tożsamość. Antologia współczesnego dramatu irlandzkiego*, red. tenże, Panga Pank, Kraków 2009, s. 16.
- ⁵² Por. na przykład Roman Pawłowski, *Irlandia, czyli Polska*, „Gazeta Stołeczna”, 15.02.1999; <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/167306/irlandia-czyli-polska>, dostęp: 23.06.2025.
- ⁵³ Paweł Sztarbowsky, *Teatralny Tarantino*, „Newsweek Polska” 19.11.2006; <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/31474/teatralny-tarantino>, dostęp: 20.07.23.
- ⁵⁴ Tomasz Miłkowski, *Irlandzkie historie*, „Trybuna” 4.12.1999; <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/77350/irlandzkie-historie>, dostęp: 17.06.23.
- ⁵⁵ Conor McPherson, *Tama*, przeł. Klaudyna Rozhin, [w:] *Dramaty irlandzkie*. „Dialog”. *Najlepsze z najlepszych*, „Dialog”, Kraków–Warszawa 2011. Polski pierwodruk: „Dialog” 1999, nr 11.
- ⁵⁶ *Tama* Conora McPhersona, reż. Agnieszka Lipiec-Wróblewska, Teatr Studio w Warszawie, premiera: 24.11.1999. Reżyserka później zrealizowała jeszcze *Tamę* w Teatrze Telewizji (2004) i *Teatrze Polskiego Radia* (2013). W tym samym roku ma miejsce premiera innej ważnej realizacji dramatu irlandzkiego: *Kaleka z Inishmaan* Martina McDonagha, reż. Agnieszka Glińska, Władysław Kowalski, Teatr Powszechny w Warszawie, premiera: 12.02.1999.
- ⁵⁷ *Dramaty irlandzkie...*, dz. cyt. Tom był jedną z kilku publikacji zbiorowych irlandzkich sztuk, jakie ukazywały się na polskim rynku wydawniczym. Zob. *Tradycyjnosc w opozycji. Antologia młodego dramatu irlandzkiego*, przeł. Klaudyna Rozhin, Agencja Dramatu i Teatru „ADiT”, Sulejówkę 2007; *Polityka, historia, tożsamość...*, dz. cyt.
- ⁵⁸ N. Grene, *Klarowność wypowiedzi...*, dz. cyt., s. 23.
- ⁵⁹ Tamże, s. 18.
- ⁶⁰ Tamże, s. 17.
- ⁶¹ Jacek Wakar, *Każdy ma swoją opowieść*, „Życie” 20.12.1999; <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/77337/kazdy-ma-swoja-opowiec>, dostęp: 22.07.23.
- ⁶² N. Grene, *Klarowność wypowiedzi...*, dz. cyt., s. 18–19.
- ⁶³ Tamże.
- ⁶⁴ Tamże, s. 10.
- ⁶⁵ T. Miłkowski, *Irlandzkie historie*, dz. cyt.
- ⁶⁶ Aleksandra Rembowska, *Prosta historia*, „Teatr” 2000, nr 1; <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/77352/prosta-historia>, dostęp: 22.07.23.
- ⁶⁷ N. Grene, *Klarowność wypowiedzi...*, dz. cyt., s. 19.
- ⁶⁸ Michał Lachman, *Polityka...*, dz. cyt., s. 10.
- ⁶⁹ Tamże, s. 10–15.
- ⁷⁰ Tamże, s. 19.
- ⁷¹ Thomas Kilroy, *The Irish Connection*, [w:] *Mirror Up To Nature: The Fourth Seamus Heaney Lectures*, red. Patrick Burke, Carysfort Press, Dublin 2010 [brak paginacji], cyt. za: K. Ojrzyńska, *Powrót tańczącego...*, dz. cyt., s. 159.
- ⁷² Martin McDonagh, *Kaleka z Inishmaan*, przeł. Małgorzata Semil, [w:] *Dramaty irlandzkie...*, dz. cyt. Polski pierwodruk: „Dialog” 1998, nr 5.
- ⁷³ Tamże, s. 136.