
„JOYCE-SZAL NEM LEHET VERSENYEZNI, AZ EMBER EGYSZERŰEN LEGYEN ÖNMAGA”

*Dermot Bolger Dublinban élő íróval Kurdi Mária beszélget*¹

– Ön mindössze negyvenkét éves, de már ugyancsak népszerű író, aki számos regényt, drámát és verseskötetet publikált, továbbá különböző köteteket szerkesztett. Mikor és hogyan kezdődött írói pályája?

– Már nem emlékszem pontosan, de azt hiszem úgy tizenkét éves koromban kezdtem el írni. Erősen dadogtam, s a dadogás olyan, mint a fordított jóslás: azt jelzi mi történhetett volna miután már régen megtörtént, mert az ember nem tudja kimondani a szavakat, s talán azért írtam le dolgokat mert nem tudtam őket hangosan kimondani. Első verseim az ír tájról szóltak; időnként vonatra szálltam és néztem az ablakon át a teheneket és mez őket, s valahogy tisztábbnak, még inkább írnek éreztem ettől magamat. Amit az iskolában tanultam nem ültette el bennem azt a gondolatot, hogy írhatnék Finglasról, a dublini munkásnegyedről ahol felnőttem. Még rendes könyvtár sem volt ott, kivéve egy kis mozgó könyvtárat, s nem voltak olyan könyvek sem, amelyek azt jelezheték volna számomra, hogy az én világomról, vagy a körülöttem élőkéről érdemes írni, mert nem írt róluk senki. Az írók, akikkel el őször találkoztam John M. Synge, W. B. Yeats és AE (George Russell) voltak, s még mások abból a generációból. Így az ő stílusukban kezdtem el írni, mígcsak tizenöt éves koromban nem találkoztam egy csodálatos, csak az írásnak él ő költővel, Anthony Croninnal, aki egyben éles hangú kritikus is volt, s aki felvilágosított, hogy bármiről, ami az emberi tapasztalat körébe tartozik érdemes írni, s az én életem, meg a körülöttem levők éppúgy megfelelő téma az irodalom számára mint akárki más élete. Így tizenöt éves koromban a városról és a saját életemről kezdtem el írni.

– *Munkáskörnyezetből jöve nehezebb volt megtalálnia a helyét az 1980-as évek pezsgő társadalmi eseményei közepette zajló dublini irodalmi életben, mint másoknak?*

– Bizony nehezebb. Amikor a Raven Arts Press nevű kiadót megalapítottam és útjára indítottam a Raven Arts nevű, közösségi művészeti mozgalmat Finglasban (az utóbbi a Monster Arts Fesztiválokat rendezte, amelyeken általában négy ember és egy kutya volt a közönség), irodalmi körökben nem fogadták szívesen azt a gondolatot, hogy valaki marginális helyzetből kezdjen el

¹ Az interjú 2001 augusztusában készült a dublini Írók Múzeumában. Az angol nyelvű eredeti változatot az *Études Irkandaises* című periodika 2003/1. szám közli.

írni, s a külvárosi életet írásra érdemes témának tartsa. Ezt nehéz ma már elképzelni, amikor például a hozzám hasonló származású barátom, Roddy Doyle, igen sikeres íróvá vált.² És nehéz elképzelni mekkora ellenállásba ütköztem, amikor megpróbáltam arról a világról írni, amelyben felnőttem. Irónikus módon éppen Yeats, akit korábban sokat olvastam, inspirálhatott abban a vonatkozásban, hogy szerinte nemcsak az irodalmat kell kitalálni, hanem a közönséget is hozzá.³ Így a Raven Arts Kiadó célját abban láttam, hogy új íróknak adjon teret és új közönséget is teremtsen számukra. Sok könyvet kiadtunk, néhányat közülük eleinte illegálisan nyomtattunk ki, például az ebédszünetekben. Elég hevenyészett módon, kézzel hajtogattuk az oldalakat és gúnyolódó megjegyzések keresztüzébe kerültünk, elsősorban az *Irish Times* részéről. Ma már azt gondolom, hogy hasznosabb, ha fiatal íróként az ember ellenállásba ütközik és nem ünnepli mindenki, mert akkor nem kapna ösztönzést az előrehaladáshoz.

– 1979-ben alapította meg Ön a Raven Arts Kiadót Michael O’Loughlin-nel. Hogyan határozták meg kulturális küldetésüket?

– Jónéhány ember részt vett ebben, például a néhai Conleth O’Connor és Philip Casey. Úgy találtam, hogy van egy ír költőcsoport, akik annyiban alkotnak iskolát, hogy semmi közös nincs bennük, hacsak nem -- ahogyan azt Paul Durcan, akinek három könyvét adtuk ki, mondta – „eredetiség és másvéleményűség.” Szerintem kétfajta költő van, a gyakorlatias és a nem gyakorlatias. Az írói pálya elején az embernek meg kell tanulni nem gyakorlatiassá válni, mert akkor mások kinyitják az ember előtt az ajtót, teát főznek neki, s egész életében óvják és védik. Ha az ember azonban gyakorlatias költő, kénytelen maga csinálni a dolgokat. Sajnos én gyakorlatias költő voltam, így végül kiadót alapítottam és működtettem. Mikor beindítottuk a Ravent helyi dolgokkal foglalkoztunk a helyi közösségben, és a Művészeti Tanács (Arts Council) úgy látta jónak, hogy maradjunk is ebben a körben. Michael és én azonban visszautasítottuk, hogy bekegyszerítse minket. Noha a könyveinket büszkén Finglasban publikáltuk, nem voltunk hajlandók arra, hogy csak helyieket vagy ír szerzőket jelentessünk meg. Olasz, német, holland műveket is kiadtunk fordításban. Sosem kívántunk viszont megfélemlkezni arról, honnan jöttünk, s mégis, munkálkodásunknak számos ellenzője akadt.

² Doyle neve már nálunk is ismert, magyarul elsőnek a *Méregzsák* (*The Snapper*) jelent meg tőle 1999-ben.

³ A 19. század végén induló Ír Irodalmi Reneszánsz vezéralakja, W. B. Yeats szerint a hazai témájú, modern angol nyelvű ír irodalmat ki kellett találni, jelentős hagyománya nem volt.

– *A Letters from the New Island (Levelek az új szigetről) (1991) című kötethez írott szerzői előszavában tárgyalja, hogy a pamfletírás dublini hagyománya Jonathan Swiftig, sőt még korábbra vezethető vissza, s a gyűjteménybe olyan írásokat válogatott, amelyek hasonló módon polemikusak. Hogyan viszonyulnak ezek a Field Day pamfletekhez,⁴ amelyek az északír Derryben jelentek meg az 1980-as és 1990-es években?*

– Az emberek gyakran hasonlítják össze őket a Field Day pamfletekkel mert körülbelül azonos időben jelentek meg, de a *New Island* pamfletek nem a Field Day kiadványokra szándékoztak reagálni. Egyszerűen a társadalmi diskurzust akartam elősegíteni, s felkértem általam érdekesnek tartott szerzőket, mint például Fintan O’Toole-t, Colm Tóibínt, Anthony Cronint, Kate Donovanat és másokat, hogy írjanak bármilyen témáról, amiről szólni szeretnének. Szerintem a Field Day határozott politikai programmal rendelkezett, de nekünk nem volt ilyen. Mi fórumot kívántunk létrehozni az intellektuális eszmecserehez Írországban. Egyesek szerint politikánk nem volt következetes, mire én azt mondom, nem, abszolúte nem és szándékosan nem volt az. A politikánk egyszerűen abban állt, hogy intelligens embereknek teret akartunk adni ahhoz, hogy elmondják, amit akarnak. Mindössze ennyi volt a programunk. Anthony Croninnak netán nem tetszett Fintan O’Toole pamfletje és fordítva. A pamfletek kiadása része volt a Raven Arts tevékenységének, amelyet írók irányítottak, s olyan irányba mentünk, ahogyan ők akarták. Egyik legsikeresebb pamfletünk nem politikáról vagy történelemről szólt, hanem *Kopasz fej* címen Ferdia Mac Anna, mint ír férfi szólt benne elsőként és nagyon őszintén a hererákról és következményeiről. Nagyon jól fogadták, olyan téma volt, amiről korábban senki nem beszélt. Bármit szívesen megjelentettem, ami az ír élet vonatkozásában új területet nyitott meg az olvasók számára. A Raven ez a fajta földalatti kiadó volt.

– *Hogyan reagál arra, hogy van aki a „Dublini Reneszánsz” vezéralakjának tartja, mások a „dühös fiatalok” kategóriába sorolják, noha persze nincs köze John Osborne generációjához?*

– Nem hiszem, hogy ilyen kopaszon engem még fiatalnak lehet mondani, bár nyilvánvalóan működik harag az olyan könyveimben, mint a *The Journey Home (A hazavezető út)* (1990), és olyan drámáimban, mint a *The Lament for Arthur Cleary (Arthur Cleary siratása)* (1989), s különösen az utolsó regényemben, melynek címe *The Valparaiso Voyage (Valparaisoi Hajózás)* (2001).

⁴ A Field Day Színházi Társulatot 1980-ban alapította Brian Friel drámaíró és Stephen Rea színész a katolikus többségű északír határvárosban, Derryben, brit közigazgatási nevén Londonderryben. A társulat kiadói tevékenységre is vállalkozott és az északír helyzetre reflektáló pamfletsorozatot kezdett megjelentetni.

Remélhetőleg sosem veszik ki belőlem a harag, mégha a fiatalságomat már el is vesztettem. A Dublini Reneszánsz, vagy ahogy mondják, a „piszkos dublini realizmus” meghatározást illetően már nem vagyok ilyen biztos. Vegyük, mondjuk, a *Clearyt*, és vessük össze olyan művekkel, mint Roddy Doyle *Brown Breadje* (*Barna kenyér*), Paul Mercier *Home-ja* (*Otthon*), és Sebastian Barrytól a *Prayers of Sherkin* (*Sherkin szigeti imádságok*). Amelyikhez az enyém a legtöbb hasonlóságot mutatja az nem a két Dublinban játszódó dráma hanem a *Sherkin*, de a *Cleary* nem a helyszín okán, hanem nyelvi formáltságát nézve rokonítható vele. Mind Sebastian és én költők vagyunk, s magát az Abbeyt is egy költő, Yeats alapította, s mi mindketten az Abbey számára írunk, a költészetet tudatosan meghaladva, hogy szélesebb közönségre találjunk, de hűek maradunk a költői témákhoz. Szerintem a dublini író mint olyan nem más mint mítosz, én nem is fogadom el mint megjelölést; kicsit olyan, mintha Dickens néhány regényét és Wilde *Dorian Gray Arcképe* című regényét egy iskolához sorolnánk mert valamennyi Londonban játszódik körülbelül azonos időben. Ez így nem működik, nekem az iskolához sorolás mindig gyanús. Az írók egyéniségek, s noha engem és bizonyos dublini írókat sok közös vonás fűz össze, sok hasonlóság van közöttem és a városon kívüli írók között is. A Raven írói sosem próbáltak iskolát alkotni. Igen büszke voltam, hogy Patrick McCabe első regényét, a *Music on Clinton Street* (*Zene a Clinton utcában*) (1986) címűt kiadhattam, mert ez volt az első regény, amely a vidéki Írország, nevezetesen egy kisváros érzékeny pontjait ténylegesen feltérképezte azáltal, hogy egy hetvenes évekbeli bentlakásos iskolát választott színteréül, ahol a diákok drogoznak. McCabe azért volt érdekes számomra, mert új volt az írói pályán és új témákkal jeletkezett. Nem számított, hogy Dublinból jön-e vagy máshonnan. Anyám Monaghanba való, apám wexfordi, így én sem vagyok igazán dublini. Ha bárminek kell magamat neveznem, akkor fínglasi író vagyok, mert Finglas határ helyzetű külváros, és ami igen jólesik az az, mikor valaki azt mondja, hogy regényeim a gyerekkorára emlékeztetik, s aztán kiderül, hogy az illető Chicago vagy Stockholm egyik külvárosából származik. Azért lehetséges ez, mert a könyveim gyakran szólnak városban élő, de vidékről származó családról, amelynek tagjai így egyik világhoz sem tartoznak. Szóval nem vagyok a „dublini író” besorolás híve.

– *Van-e regényeinek és drámáinak megkülönböztetően ír vonása?*

– Csak annyi, hogy ír szerző írja őket. Írként elkötelezetten élem az életemet, s azt gondolom, hogy az írség, mint tapasztalat Bostonban éppúgy érvényes lehet, mint Ballyshannonban, Londonban vagy Limerickben. A tény, hogy Írországban élek és ír vagyok áthatja persze a műveimet, de nem jelenti,

hogy tudatosan akarok ír regényt vagy drámát írni. Sosem írnék dialektusban, irtózom ettől, szerintem a tájszólás karikatúra-szerűvé teszi a szereplőket. Hanghatása persze másképp érvényesül a színházban, mint regényben, a színpadon annak megfelelően használják, hogy hol játszódik a darab. De mindig kicsit veszélyes eszköz ez.

– *Mint Dublinban élő írónak mi a viszonya James Joyce írói örökségéhez?*

– Joyce árnyékában éltem, amennyiben 1988-tól, amikor nősültem, egészen a múlt évig, amikor törvénytelenül lebontották, a Drumcondra-beli házam amellet a ház mellett volt, ahol Joyce *Ifjúkori önarckép* című regénye cselekményének nagy része játszódik. Legfőbb kapcsolatam Joyce-szal, hogy legalább ötször telefonáltam a tűzoltóknak, amikor rejtélyes tüzek támadtak, mert az ingatlanügynök le akarta bontani a házat hogy a helyébe lakásokat építsen. Amint az gyakran megtörténik Dublinban, hajnalban a bontók megérkeztek és tégláról téglára lerombolták a házat, úgyhogy aztán már nem volt mögöttem többé Joyce árnyéka. Joyce árnyékát egyébként sem érzem magamra vetülni, de mikor az ember a városban sétál tudatában van annak, hogy a Joyce-család igen sokszor költözködött. Ha azt a Drumcondra-beli házat veszem, amelyet említettem, az Joyce háza volt, de egy remek öregúr, Chris Kelly lakott benne amikor odaköltöztem. A szomszédságban Kelly házaként emlegették és nem mint Joyce házat. Mikor egy irodalmár ezeken az utcákon sétál irodalmi szöveggént látja őket, Dublint pedig mint Joyce városát, de itt lakó polgárként én az utcákat azokénak tekintem akik most laknak bennük. Természetesen az író számára az *Ulysses* olvasásából származó ihletet felerősíti, hogy a benne leírt utcákat itt látja az ember, s érzi, hogy a város életéről érdemes írni. Végülis azonban átlagemberként az utcákat a most itt élők, és nem Joyce környezetének látom. Az *Ulysses* megjelenése után volt egy írói generáció, amelynek tagjai úgy érezték, nincs értelme annak, hogy szokványos könyveket írjanak, hanem remekműveket kell írni. Fiatal koromban sok emberrel találkoztam, akik a következő Joyce-formátumú könyv megírására törekedtek és végül semmi nem lett belőle. Joyce-szal vagy Beckettel nem lehet versenyezni. Kettejük közül a fiatal írók indulását tekintve Beckett hatása ma jóval nagyobb. Szerintem azonban ne engedjük, hogy ezek a nagyságok befolyásoljanak minket, az ember egyszerűen legyen önmaga.

– *A legelső, Arthur Cleary siratása című drámáját tekintik általában legjobbnak a színpadra írott művei közül. Önnek is ez a kedvence?*

– Nehéz erre felelni, mert az író kedvenc regénye vagy drámája mindig az, amin éppen dolgozik. Mikor ezt az ember befejezte, meg kell tagadnia, meg kell róla felejtkeznie. Tovább kell mennie, más dolgokkal kell foglalkoznia. Így én nem sokat gondolkozom arról, amit már megírtam, jobban leköt az,

amit tervezek írni. De a *Cleary* különleges számomra, mert ez volt az első darabom, s hatalmas élményt jelentett. Sajátosan egyéni életet nyert, s minden darabom közül a *Cleary* színpadi útja volt a legizgalmasabb. Úgy született, hogy felkértek, írjak darabot hátrányos helyzetű tinédzserek számára, amit majd kultúrházakban játszanak. Igent mondtam, vállaltam hogy írok ilyet, de nem fogom a közönséget felülről kezelni, hiszen magam is ilyen suhanc voltam valamikor; olyan darabot írok nekik, amely hű az ő világukhoz és mégis összetett, érzelmileg és intellektuálisan leköti őket, szóval valami olyat, ami vonzóan érdekes és ugyanakkor meggondolkoztatja őket. Nem akartam leereszkedő módon kezelni a munkásosztályt, amelynek a darab eredendően készült. Kis kultúrházakban kezdték el játszani, s máig megvan nekem egy csodálatos felvétel az, amikor egy színész, Lynn Cunningham, a North Stranden ebben a darabban lépett fel először életében, egy technikumban, ahol az emberek különböző dolgokat dobáltak a színpadra és felkiabáltak neki. Ezeken az előadásokon a legremekebb az volt, hogy a közönség nem tisztelte a színházat. Ki kellett érdemelnünk, hogy csendben legyenek és tiszteljenek minket. Dobáltak ránk ezt-azt és felkiabáltak a színpadra, de amikor elmerültek a darab világában teljes volt a csend, odaadóan figyeltek és nehéz volt tőlük a végén elszabadulni. Owen Roe, aki a *Cleary*-ben az uzsorást alakította egyik este Clondalkinben, Dublin egyik kemény negyedében játszotta a szerepet, és a közönség kilencven százaléka asszonyokból állt. Az előadás felénél már tudta, hogy a közönség soraiban majdnem mindenki tartozik valahol egy uzsorásnak. Érezte, mennyire nyomasztóan nehezedik rá a közönség utálata, és fizikailag fenyegetve kezdte magát érezni. Mikor vége volt a turnénknak a darab a Peacock, az Abbey stúdiószínháza színpadára került, és a színészeket halálra úntatta, hogy a közönség olyan tiszteletteljes és nem provokálja őket.

— *A Cleary egy hosszú tizennyolcadik századi verset, a korabeli Dublinról írott gael elégiát írja át mai témájú drámává. Mi a gyarmati korban történő igazságtalanságot feldolgozó eredeti történet fontossága a posztkoloniális vagy poszt-posztkoloniális idők számára?*

— Bár tudnám, de én csak drámaíró vagyok. Mint író sosem gondolkozom ilyen fogalmakban, én csak a városról, országról és a körülöttem zajló életről írok, a saját világom köt le és a fontossággal vagy megítéléssel kapcsolatos kérdések megválaszolását másokra hagyom. A *Cleary*-t először versként írtam újra egy berlini tartózkodás során. Konferencián vettem részt, ahol olyan írókról beszéltek az előadók, akik az ír irodalmi hagyományokat szolgálják. Az mondtam magamnak, a fene egye meg, én azt akarom, hogy a hagyomány szolgáljon engem, meg akarom rázni, mint a kutya a foga közé vett patkányt.

Nem tudtam élményeimet és munkáimat a hagyományhoz illeszteni, így az egyik híres gael versnél kezdve a hagyományt alakítottam át úgy, hogy az én világomhoz illeszkedjen.

– *Több figura cserél szerepet és használ maszkot a Clearyben, s így egy álomszerű, szürreális világ jön létre, amely a drámai forma határait is kitágítja egyúttal. Milyen élményt, vagy inkább lelkiállapotot jelenítenek meg ezek?*

– Sosem voltam a realizmus híve. Mint költőt az emberek gondolatai, belső állapotai, nem tudatos élményei érdekelnek. Az álomszerű vagy lídércnyomásos jelenetek a *Clearyben* ezt tükrözik, egy alternatív, de nem kevésbé valóságos világ létezéséről tudósítva. Valójában azonban a megformálást jócskán befolyásolta a tény, hogy egy olyan színtársulat számára íródott a mű, amely az ír drámaírói eszköztár kitágítását célozta meg. Én azt akartam, hogy a darab a költészet képességét és logikáját új módon keltse életre egy szélesebb kontextusban.

– *Vannak információi arról, hogyan játsszák más országokban a Clearyt?*

– Tudok néhány külföldi produkcióról. A New York-i Ír Művészeti Központban volt egy nagyon jó előadása, bemutatták Bostonban, s talán úgy húsz egyéb előadást ért meg eddig kisebb külföldi színházakban. Nem szeretem azokat a darabokat, amelyeket nagy színházakban lehet csak előadni, nem hiszem valaha is fogok ilyeneket írni. Az enyémeik nem túl könnyed vagy kellemes darabok, így nem vonzanak tömegeket. A *Cleary* külföldi produkciói közül legjobban az tetszett nekem, ameyiket egy Hét Nyolcvannégy (Seven Eighty Four) nevű társaság mutatott be Skóciában. Ez egy igen radikális társaság, akik szerte Skóciában turnéznak, s ez a turnéjuk három hónapig tartott. Én Glasgowban láttam az előadásukat, de jártak vele az Oakney és a Shetland Szigeteken is, miközben én otthon ültem és másvalamin dolgoztam. A jó dolog ebben az, hogy az embernek nem kell ott lennie, mások előadják, amit leírt.

– *Az In High Germany (Felnémetországban) (1988) és a The Holy Ground (A szent föld) (1990) monologikus formájú darabok. Van ennek a formának különleges előnye az Ön számára?*

– Meglepetve tapasztalom, hogy olyan sok drámaíró él ma ezzel a formával. Én azután kezdtem alkalmazni, hogy írtam két teljes hosszúságú darabot, a *Clearyt* és a *Blinded by the Light (Fénytől vakítva)* (1990) címűt, s amikor az ember ilyet ír, nagy szereplőgárdával, számos tényezőt figyelembe kell venni. Sok tekintetben kicsúszik az ember kezéből a darab, s bizonyos szinten kompromisszumokat is kell kötnie. Az egy férfit vagy egy nőt szerepeltető darab lehetővé tette számomra, hogy pontosan azt csináljam, amit akarok. Bizonyos tekintetben mindkét darab előadást tart a nézőknek, különösen a *Felnémetországban*, ahol álcázott céllal csábítom be a közönséget a színházba,

hogy aztán a világról vallott nézeteimmel traktáljam őket. Picassótól egyszer megkérdezték, mikor készül el egy kép, s ő azt mondta, amikor jönnek a galériából, hogy elvigyék felakasztani. Számomra a darab csak akkor kész, amikor az újságtól jönnek, hogy felakasszák a drámaíróit. A *Felnémetországban* szerzőjeként alkalmam volt a közönséget tarkón ragadni és előadni nekik a nemzet állapotáról szóló nézeteimet. Ezzel a darabbal kapcsolatban az az érdekes, hogy számtalanszor előadták, nevetségesen sokszor, de tulajdonképpen olyan darab amelyről azt hittem, hamar elavul, mert 1988 egy bizonyos éjszakájáról szól. De a *Felnémetországban* még mindig színpadra kerül, ami a színházzal kapcsolatos furcsa dolgok egyikét jelzi. Nem írtam monologikus darabot azóta, de érdekesnek találtam ezt a formát a színpad kezelhetősége szempontjából.

– *A Felnémetországban központi metaforája a futball. Hogyan illeszkedik ez a darab témájához és szerkezetéhez?*

– A futball az identitás és emigráció kérdését közvetíti. Anyám egy tizenegy tagú családból származott, apámék heten voltak. Mindnek emigrálnia kellett, apámat kivéve, aki mint tengerész hagyta el az otthonát hetente kétszer. Pusztán véletlen, hogy én ír akcentussal beszélek. A dráma színhelye Németország, ahol egy ír csapat indult az Európai Futball Bajnokság döntőjén. Írország akkor egy olyan csapattal győzött, amelynek fele soha még csak nem is járt itt, az ír történelemből kihullott kivándorlottak fiai voltak. Szüleiknek el kellett hagyniuk Írországot, szóval a csapat igen jól képviselte az én családtagjaim történetét, akiknek arcán ott vannak az ír vonások, de idegen a kiejtésük.

– *Eoin, a Felnémetországban egyetlen szereplője azt mondja, hogy két világ között egyensúlyoz, de egyik sem tűnik számára valóságosnak. Mégis, a darab tele van Írországhoz kötődő emlékekkel, s a végén egy dal ünnepli, mint a hazát. Ezek hogyan definiálják újra és fejezik ki az otthonosság érzését egy ír számára, aki nem a szülőföldjén él?*

– A cím, *Felnémetországban* egy balladából származik amelyet dubliniak énekelnek arról, hogy valaki háborúba indul oda, Felnémetországba. Másutt élő ír színészek játszották ezt a darabot szerte a világon, így szerintem kifejezi, milyen kétféle élet határán létezni és nem tartozni egyikhez sem, amit sok más országból kivándorlott ember is átérez. A *Cleary*nek ez szintén témája. Úgy gondolom mindnyájan magunk teremtjük meg a saját otthonunkat. Az otthon Eoin számára a darab elején Írország, a végén, amikor megtudja, hogy német barátnője gyermeket vár tőle, a gyermek és Németország jelentik az otthonát.

– *Ön szerint a Cleary és a Felnémetországban, s persze A hazavezető út című regény átfogó témái, a kivándorlás és a hazatérés, mint ír élmény még ma is jelentős a drámairodalom számára?*

– Nehéz megmondani, mert az utóbbi néhány évben az íreknek már nem kell kivándorolniuk, s új jelenség, hogy Írország fogad bevándorlókat. Kivándorlás helyett inkább hazajönnek az emberek. A kivándorlás és az otthon kérdése fontos a drámáimban, mert az én életemből hiányzott a család, s gyakran talákoztam olyanokkal, akik nem tudták vajon angolok, vagy írek-e. Ez az élmény egyre fontosabbá vált a felnőtté válásom folyamatában. Másfelől a hazajövetel témája ott szerepel új regényemben, a *Valparaisoi Hajózásban*. *A hazavezető út* című regényhez hasonlóan ezt sem fogadta kedvezően a kritika, ami jó jel. A könyv a Kelta Tigris Írországát veti össze a tizenöt évvel ezelőttivel. Egy férfiről szól, aki úgy tesz, mintha meghalna egy angliai vonatszerencsétlenségben, mert veszélyben az állása, kártyaadósságai vannak és rájön, hogy az életének nincs értelme. Tíz évig Európát járja és azután hazatér, mint Cleary az illető darabban. Az apját megölik mielőtt egy politikai korrupciót vizsgáló bizottság számára bizonyítékot szolgáltatna, s a fiú maga úgy tér haza Írországba mint egy kísértet aki megpróbálja megóvni a családját egy krízistől, amiről tudja, hogy be fog következni. Nem fedheti fel magát előttük, mert akkor az életük nélküle felépített épülete összeomlana, hiszen már új életet kezdtek. Visszatér, de nem abba az improvizált Írországba, amelyből elment, hanem egy gazdagodó, új Írországba, amelyet a múltja politikai korrupciói kísértenek.

– *A Fénytől vakítva című dráma azzal, hogy főszereplőjén keresztül a hit és vallás megnyilvánulásait szubverzíven kezeli, illetve elutasítja, egyedülállónak tűnik az Ön életművében. Mi motiválta ezt a kitérőt, a korábbi megközelítési módoktól való eltávolodást?*

– Mint a többi témámnak, ennek is igen egyszerű az eredete. Először verseket írtam, majd kisregényeket. Mikor Vincent Dowling, az Abbey Színház korábbi művészeti igazgatója egyszer hazatért Amerikából féltucat ember várta a repülőtéren hogy átadja neki a *The Woman's Daughter (Az asszony lánya)* (1987) című regényemet, s azt mondták neki, hogy ebből remek drámát lehet írni. Megrendelte a színpadi változatot, meg is írtam, de alighanem ez volt a világon a legrosszabb regényadaptáció színpadra. A Raven Arts Kiadónál, amelynek igazgatója voltam, egy sereg remek ember dolgozott és egyiküket, George-ot, aki egy kis lakásban élt egy nap két mormon látogatott meg. Beengedte őket, mert kint ugyancsak vert az eső, de ettől felbátorodtak és naponta kétszer is meglátogatták, s próbálták megmenteni a lelkét. Egyre bizarrabb stratégiákat kellett kitalálnia, hogy meneküljön előlük és eljöhessen focizni vagy golfozni velünk, többiekkel. Így a *Fényből vakítva* első felvonását viccnek szántam George-ról, és éppen csak megmutattam valakinek az Abbeyben. Egy értekezletre mentem be, hogy megtudjam, előadják-e *Az asszony lányát*, s erre azt mondták nem,

olyan borzasztó, viszont nagyon tetszik nekik ez a kis vígjáték. Amit aztán átírtam, élveztem, hogy vígjátékot írhatok, de ugyanakkor komoly témák is helyet kapnak benne, a túlvilági élet lehetőségéről vet fel kérdéseket amelyek kiegészítik a Cleary által feltetteket a korábbi darab végén. A tény, hogy vígjátékot írtam, nagy megrázkódtatást okozott az irodalmároknak, mintha komoly íróknak nem is szabadna szórakoztatásra törekedni. Valójában ez a darab a bevételt tekintve nagy siker volt, népszerű darab lett de nem játszó gyakran, mert sok a szereplő benne, és szakmai szempontból igen nehéz akkora stábot mozgatni a színpadon. De néha felújítják, például nemrég Bostonban. A *Cleary* után azt mondták, hogy drámaírói díj várományosa vagyok, de a *Fénytől vakítva* után azt gondolták, jaj Istenem, hát ez vígjátékokat ír, nem is lehet komoly szerző. Az írek igen félnek attól, hogy nem tartják őket elég mélyrehatóknak, és a darabomról azt gondolták, hogy nem elég mély. Én viszont mindig ellenálltam a kategóriába sorolásnak, így mint író általában az ellenkezőjét csinálom annak, amit az emberek várnak tőlem. *A hazavezető út* hatalmas anyagi sikere után regényt írtam egy férfiről, aki egy női cipőt fetisizál, *Emily's Shoes (Emily cipői)* (1992) címmel, csak hogy valami nagyon mást nyújtsak.

– *Miért félnek az írek attól, hogy nem tartják őket elég mélynek?*

– Csak a kritikusok tartanak ettől, mert a közönség szereti a vígjátékot, de a művészi világon belül általában sznobság övezi a komédiát, így az olyan szerzők, mint Bernard Farrell, aki egyik legsikeresebb drámaírónk, nem témája konferenciára írott dolgozatoknak, kutatók nem tárgyalják a műveit, mert vígjátékokat ír. Hugh Leonard-öt hasonló okból ritkán tekintik jelentős íróknak. Ugyanakkor Beckett *Godója* a legmulatságosabb ír dráma, amelyet valaha is láttam.

– *Ezek szerint első regényadaptációs kísérlete nem járt sikerrel, de később másodszor is próbálkozott ezzel a műfajjal. A Dublin Bloom (Dublini Bloom) (1995) alcíme James Joyce Ulysseséből készült eredeti, szabad változat. Tulajdonképpen mekkora volt a szabadsága, amikor ezt a regényt színpadra adaptálta? Majdnem lehetetlen feladatnak, vagy éppen jelentős kihívásnak látta-e, hogy műfajok között kell mozognia, ráadásul az ártírnivaló regény maga olyan szakadatlanul változó formájú?*

– Nehéz és nem is valami sikeres vállalkozás volt, mert a regényre újabb copyright vonatkozott, s én aközött őrlődtem, hogy megpróbáljak egy igen nehéz irodalmi örökségnek megfelelni, de a jó dráma követelményeit, mint a feszültség, szintén próbáljam figyelembe venni. Utólag nézve azt mondhatom az egészről, hogy szórakoztatóbb módja is van annak, hogy kihulljon az ember haja. Sosem kísérlek meg ilyet máskor, mert szabadság hiányában olyan volt a dolog, mintha az egyik kezemet hátrakötve kellett volna darabot írnom.

– *Molly monológja a darab számos jelenetén átível, ahelyett, hogy zárná a művet, mint a regényben. Miért választotta ezt a megoldást?*

– A színház olyan, mint az időzített bomba, a regénytől teljesen különböző időszemléletre és erőbefektetésre vonatkozó követelményekkel. Az olvasó elboldogul egy százoldalas mondattal, mert leteheti a könyvet és szünetet tarthat az olvasásban amikor csak tetszik. A színpadi ábrázolás tömörebb, s a közönséget állandóan le kell kötni, meg kell lepni, és konfrontálódni kell vele. Nem lehet hagyni, hogy elénkbe vágjanak, mert akkor kikapcsolnak.

– *Tartozik-e Ön egy bizonyos színházi társulathoz, s megítélése szerint a darabjait elég figyelemre méltatja a kritika?*

– A legtöbb darabomat az Abbey Színház mutatta be, vagy stúdiószínháza, a Peacock. Az Abbey házi drámaírója voltam egy ideig, de néhány éve már nem írok darabokat, mert az utolsó drámám, *The Passion of Jerome (Jeromos Passiója)* (1999), igen kemény kritikát kapott és nem akartam egy másik szereplőgárdát is kitenni hasonló támadásnak. Noha a közönség általában pozitívan reagált a darabra, én arra a következtetésre jutottam, hogy gondolataim közvetítését jobban tudom irányítani, ha drámaírás helyett regényírással összpontosítok. A *Jeromos* óta már három regényt írtam. A darab legutóbbi előadása azonban, amelyet Párizsban az ott élő iráni származású rendező, Kazem Shahryari rendezett olyan remek volt, és olyan elismerő kritikákat kapott Franciaországban, hogy most már újra vonz a színház, noha a tény, hogy másik három darabomat tervezik Franciaországban előadni, míg Írországban egyet sem, elég sokat elmond otthoni helyzetemről.⁵ De nem hiszem, hogy darabjaimat valaha is nagyközönség előtt játszanák bármilyen nyelven. Minden bizonnyal azonban, legalábbis külföldön, számos diák írja disszertációját a darabjaimról, konferencia-dolgozatok születnek róluk és esszéket publikálnak róluk. Így a darabokat figyelemben részesíti a kritika, s magam is olvastam jónéhányat ezekből a gondolatgazdag esszékből. Azt hiszem Írországban a *Jeromos*ról azért írtak olyan nagy nemtetszéssel, mert az emberek és a Kelta Tigris modern Írországának magabiztosságát számukra igencsak kényelmetlen módon provokálta. Szerintem az írónak az a feladata, hogy kicsit elbizonytalanítsa a közönséget, ígyhát nem is zavar, ha Írországban nincs nagy sikerem. Az elbizonytalanítás műveim feladata. A különbség regény- és drámaírás között azonban az, hogyha a regényt rosszul fogadják az nem nagy probléma, hiszen az író maga döntött

⁵ A *Jeromos* párizsi bemutatója 2002-ben volt, a franciaországi fogadtatásra vonatkozó adatokat utólag tette hozzá az író az interjú szövegéhez.

úgy, hogy könyvet ír, és el kell fogadnia bármilyen dicséretet vagy kritikát kap. Mellesleg a dicséret éppen úgy alapulhat félreértésen, mint a bíráló. Ám ha az ember drámát ír sok szereplővel, és a darab és a színészek rossz kritikát kapnak, ami következképpen kihat az utóbbiak karrierjére, akkor olyan érzése lehet, hogy cserbenhagyott másokat, akikért felelős volt. Nehéz dolog azt látni, hogy színészek, akikkel az ember összebarátkozott, estéről estére minden tőlük telhetőt megtesznek és a sajtó mégis csak rosszat mond róluk. Írországban azonban az a jó dolog, hogy még az olyan szenvedélyesen szidott darab is, mint a *Jeromos* lehet kasszasiker, mert a nézők maguk is el tudják dönteni, mit gondoljanak. A darab tartotta magát és megtalálta saját közönségét.

– *A Jeromos Passiója témája egy Jeromos nevű negyvenéves, középosztálybeli, hitetlen katolikus krízise, aki a dráma elején egy jóval fiatalabb kolléganőjével folytat szenvedélyes, házasságon kívüli viszonyt. Látszólag jól érzi magát ebben az érzelmi kuszaságban, amikor a lakásban, amelyet a titkos találkák színhelyéül bérel, egy öngyilkos fiú visszajáró kísértete olyan megrázkódtatást okoz számára, ami saját személyes helyzetének és a többi emberhez való viszonyának felülvizsgálatára kényszeríti. Újabb verziója ez a történet az új életet kereső, de a múlt kísérteteivel találkozó egyénekkel foglalkozó témakörnek, ami például az *April Brightban* (1995) is megjelenik? A Jeromos talán ennek folytatása?*

– Sosem beszéltem így róluk, de az Ön megfigyelése igen érdekes – ugyanis a darabjaim tényleg egy folyamatot alkotnak. A *Jeromos* eredete megintcsak egyszerű. Még most is focizok péntek esténként Dublinban – elég rosszul, hozzá kell tennem – és egyik nap elvittem valakit kocsin a nővérehez egy Ballymun lakótelepi lakásba. Ez a férfi elmondta nekem, hogy a nővére lakásában kopogtató szellem kísért, egy fiúé, akinek az anyja ott ölte meg magát, utána pedig a fiú is öngyilkos lett, mert szörnyen félt egyedül. Nagyon érdekesnek találtam, amikor azt részletezte, hogy a nővére hogyan szokott hozzá a szellemhez az pedig őhozzá. Amikor azonban az asszony házat vett magának és a lakásban levette a függönyöket, a szellem rájött, hogy elköltözik és ő megint egyedül marad, úgyhogy teljesen megbolondult és tört-zúzott. Most nem feladatom eldönteni, vajon a történet igaz-e, vagy sem. Drámaíróként az volt a feladatom, hogy lehetségesnek állítsam be. Az agyam azonban elkezdte összekapcsolni más kérdésekkel és gondolatokkal, és hirtelen, mint író, három-négy különböző témát láttam együtt. Drámát akartam írni annak lehetőségéről, hogy az Isten nem szükségképpen jóindulatú. Láttam egy stigmákról szóló dokumentumfilmet a televízióban, amely szerint egy ateista ember stigmákat talált magán és azok idővel sem múltak el. Ami engem érdekelt ebben az volt, hogy a természetfölötti erő egy hitetlent kerített hatalmába. Így megszületett a *Jeromos*, Dublinban játszódik, a főszereplő vidékről került föl és

teljesen újra kellett magát kreálnia az ír középosztály sok más tagjához hasonlóan, mert egy-két generációval korábban még szegények voltak az elődeik. Az én főszereplőm esetében az egész cinikusan létrehozott építmény, Jeromos új egyénisége kezd lerombolódni, amikor a testén stigmák jelennek meg, amiket senki sem tud értelmezni. A darab különböző témákat sűrít magába; a halál például valamennyi drámámban helyet kap, de itt a természetfölöttihez való viszonyában jelenik meg és akár Magyarországon is játszódhatna nem feltétlenül Írországbán. Minden darabom bizonyos gondolatkörökhöz kapcsolódik, s vannak közös pontjaik a regényekkel, így egyetlen egészként lehet olvasni a műveimet.

– *Egyesek szerint optimista végkicsengésük miatt a Jeromos és az April Bright a szentimentális határát súrolja. Mit gondol erről?*

– Ha a *Jeromost* nézzük, a darab végén a főszereplőnek nincs semmije: elvesztette a feleségét, az állását, az otthonát, óriási árat fizetett azért, hogy az életét újrakezdje – ez egyáltalán nem a hagyományos happy end. Szerintem azonban hatalmas érzelmi tehertől szabadul meg és ebben az értelemben mégiscsak optimista a végkicsengés akárcsak *Az asszony lánya* című regényemben, ahol ugyan nem váltódnak meg az emberek de a megváltás lehetősége a kezükben van. Ehhez a ponthoz érkezik el *A hazavezető út* is, noha hőse, Hano, ténylegesen menekül és tudja, hogy be fogják börtönözni, de odáig jutott, hogy már nem próbál meg mások elvárásainak megfelelni, hanem csak önmaga akar lenni. Így végül szabaddá válik, s hasonlóképp Jeromos is elutasítja mindazokat az anyagi természetű dolgokat, amelyek addig formálták, már nem fut a múltja elől, és elfogadja magát. Nem hiszem, hogy ez szentimentális lenne. Azt hiszem az *April Bright* inkább szentimentális, de a benne szereplő házaspár nagy fájdalom árán jut el odáig, hogy saját házukba költözhetnek és ez a ház is fájdalmas élményeket látott, negyven éven át várva egy gyermek megszületését. Van ezekben érzelem, de inkább mondjanak szentimentálisnak, bár nem hiszem, hogy ez illik rám, minthogy cinikusnak, aki elzárkózik az emberi érzelmektől. Érzelmi utazásoknak nevezném a darabjaimat. Ha a kritikus vagy néző nem tud érzelmi-
leg reagálni a darabjaimra ezen az emberi szinten, akkor érdektelenné válnak a szemében, mert nem mechanikus szerkezetűek, hanem a közönségnek belülről kell őket megértenie. Ha valaki fél a benne levő érzelmektől nem fognak neki az én darabjaim tetszeni, mert nem tud hozzájuk megfelelően közelíteni.

– *Milyen közönséget teremtett magának a Jeromos?*

– Olyan embereket vonzott, akik nem voltak szükségképpen békében magukkal. Különböző embereket, idősebbeket, zárkózottakat, nehéz megmondani.

Emlékszem egyszer elmentünk megnézni egy igen szép ír darabot a Peacockban. Telt ház volt, s utána a feleségem és én megálltunk a lépcsőn és azt mondtam, várjunk csak egy kicsit. Körülbelül százhusz embert hagytunk magunk mellett elmenni és ezek közül egy sem beszélt a darabról. Remekül megszerkesztett mű volt, de rögtön elfelejtették. Úgy találtam, az én darabom viszont megosztotta az embereket. Egyszer egy héten bementem, hogy köszönjek a színészeknek és volt egy hely, ahonnan hallgatózhattam és remek volt kifülelni, ahogyan a közönség tagjai vitatkoznak róla. Voltak, akiknek tetszett, mások borzasztónak találták és egészen felizgatta őket. Úgy gondoltam, ilyen egy darab lehető legjobb fogadtatása. Máskor elmentem egy kis színházba, ahol egyik egyfelvonásosomat játszották, és négy huszonéves nő ült előttem: ketten felállva tapsoltak a végén, ketten pedig nem is tapsoltak, annyira nem tetszett nekik. És én tudtam, hogy nagy veszekedés lesz közöttük, s remélhetőleg egész éjszaka beszélgetnek majd róla. Jobban szeretem, ha az emberek összevesznek darabokon, mintha egyszerűen elmennek szórakozásképpen megnézni őket, élvezik az előadást, de elfelejtik az egészet mielőtt a színházat elhagyják.

– *Darabjainak szürreális motívumai, álomszerű jelenetei és kísértetjárta színei vajon összefüggésbe hozhatók-e a Yeats-i szimbolista színházzal, vagy az ír dráma egyéb hagyományaival?*

– Nagyon kevés Yeats drámát láttam, bár csodálom őt, mint költőt. Azt hiszem, az álmok és a kísértetjárás éppolyan valóságosak a darabjaimban, mint a valóságos emberek, mert a darabjaim és regényeim helyekhez kötődésről szólnak, s arról, hogy emberek, akik most éppen ezeken a helyeken élnek tudják, hogy mások foglalták el ezeket korábban és megint mások lesznek itt ők utánuk. És ezt folyamatként kell látni: valamennyi művemben hangsúlyozom, hogy a múlt kísérti a jövőt, a jövő kísérti a jelen, a jelen kísérti a jövőt és a jövő kísérti a múltat. Ha értek valamit az életből, nem sokat, azt egységként látom, múlt és jövő szövedékének. A hatás kérdésével kapcsolatban ismétlem, a városról és az általam ismert emberekről nemigen szólt az az irodalom, amelyet, mint gyermek olvastam. Hatással volt viszont rám a költő Pier Paolo Pasolini, aki filmeket is rendezett és igen életszerű regényeket írt a római munkásokról. Nem akarok ezzel egyetlen már nem élő hazai íróat sem bántani, de a nagyjaink nem hatottak rám.

– *The Picador Book of Contemporary Irish Fiction (A mai ír próza Picador könyve) (1993), amelyet Ön szerkesztett, jelentős sikert ért el azáltal, hogy a mai ír prózairodalomról nyújt körképet. Kiadása nyomán változott-e a gondolkodás arról, mit jelentenek az itt képviselt írók és művek az ír kultúra egésze és maguk az olvasók számára?*

– Igen nagy kihívás volt a kötet, meg is rémültem tőle. Ha az ember végrendelkezik és csak a fele rokonságra tud pénzt hagyni ez nem feltétlenül probléma, mert attól függően, vajon mennyibe vagy pokolba kerülnek, csak a rokonok egyik felével fog találkozni. De mikor a nemzeti irodalomból szerkeszt az ember egy válogatást valamennyiükkel újra találkozik, azokkal is, akiket belevett, és azokkal is, akiket kihagyott. Így ez a legfélelmetesebb munka volt, amit valaha is csináltam, de megpróbáltam nagyon méltányosnak lenni. Annyi antológia volt már a múltban, amely George Moore-ral és Joyce-szal, meg a többi nagy íróval kezdődött, s aztán a végén két-három új író is bevett, mutatóba. Én azt mondtam, vegyük az utolsó huszonöt évet és minden ebben az időszakban alkotó író kerüljön be a kötetbe. Így belekerültek olyan öreg, vagy már nem élő írók, mint Francis Stuart vagy Beckett, de egy sereg új szerző is. A könyv mindhárom kiadásában megjelentettem írókat, akiknek még nem volt saját könyve. Az egész vállalkozás kockázatos volt; egy vagy két ember, akiket beválasztottam nem folytatta úgy a pályát, ahogy gondoltam, és egy vagy két ember, akiket nem vettem be a könyvbe sikeres és ismert íróvá vált. Minden bizonnyal követtem el hibákat. De nem bántam, álltam a támadásokat, az írók és a televízió dühödt bírálatokat közöltek, mert a könyv kikényszerítette az állásfoglalást és nem az a fajta kötet volt, amelyet vártak. Hogy egyébként a hatása miben állt azt én nem tudom megmondani, ez nem a feladatom. Mindenesetre elkapkodták és gyakran emlegetik. Sokaknak tetszett, sokaknak nem, de én nem szeretek visszafelé nézni.

– *A színházhoz visszatérve: mondana valamit arról az esszégyűjteményről, amelyet az 1990-es évek ír drámájáról szerkeszt? Mennyiben különbözik ez az egyre növekvő számú kötettől, amelyek szintén a mai ír színházzal és drámával foglalkoznak?*

– Szerettem több ember munkáját együtt szerkeszteni és látni, mi jön ki ebből. Amikor a New Island Books kiadót 1992-ben megalapítottam azt reméltem, hogy egy olyan jó ír kiadói társaságot hozok létre (a Raven Arts helyébe, amelynek irányításába már belefáradtam), amelyik túlél engem, remélhetőleg nem fizikai értelemben, hanem abban az értelemben, hogy néhány évig szerkesztő vagyok benne, s azután otthagyhatom. Számos fontos könyvet adtunk ki eddig, s ez a mostani kötet, amelynek címe *Druids, Dudes and Beauty Queens – The Changing Face of Irish Theatre (Druidák, Pojácák és Szépségkirálynők – Az ír színház változó arca)*⁶ a maga módján azt vizsgálja, milyen és hol tart a mai ír színház. Phelim Donlannak dedikáltam, aki tizenhét évig volt a Művészeti Tanács drámáért felelős munkatársa és most ment nyugdíjba. A könyv tizenhat szerzőt válogat össze, illetve ténylegesen

⁶ A kötet 2001 decemberében jelent meg.

többet, mert az Önök esetében ketten, Ön és Bertha Csilla együtt írtak esszét Brian Frielről⁷ és a nőírókról szóló esszé négy szerző munkája, így tehát húsz különböző hangon szól a kötet a színházról, s néhányuk dicsér bizonyos drámaírókat, néhányuk bírál bizonyos drámaírókat. A szerzők különféle háttérből jönnek, és sokan közülük ellentmondanak egymásnak. Izgalmas dolog, hogy az Önök esetében két magyar író Frielről, valaki az Edinburgh-i Színházi Fesztiválon bemutatott ír darabokról ír, megint valaki Franciaországból ír az ír drámáról, s szerepel itt egy részlet Ben Barnes naplójából, aki az Abbey Színház jelenlegi művészeti igazgatója, s a napló-részlet egy keleteurópai turnéről szól. Négy fiatal nő, akik Glasshouse (Üvegház) néven alapítottak női drámák bemutatására színházat arról az élményükről beszélnek, hogy nem volt semmiük és lopniuk kellett bútorokat a díszletekhez. Egyik történetük a kedvencem a könyvben. Mikor egyikük kisbabát szült a többiek elmentek hozzá a kórházba és ott tartottak megbeszélést az ágya mellett, mert annyira szívügyüknek tekintették színházi tevékenységüket. Tehát mindenfajta megközelítésben lehet itt olvasni az ír színházról, vannak egészen tudományos esszék is. Nem valami egységes dolgot akartam, hanem egy változatos tartalmú könyvet, amely provokatív pillanatfelvételeket közöl az ír színház jelenlegi állásáról és olyan fórum, ahol különböző nézetek egyenlő súllyal szerepelnek. Érdekes könyvet akartam, élettelt és lebilincselőt, ami éppúgy tud elbűvölni, mint feldühíteni. Remélhetőleg a *Druidák, Pojácák és Szépségkirálynők* egyfajta kaleidoszkóp, amelyben egymásnak ellentmondó, összeecsapó nézetek szerepelnek olyan drámaírókról, mint Martin McDonagh⁸ és Marina Carr, továbbá ír nődrámaírókról és sokminden másról, az északi konfliktus ábrázolásáról, az ír nyelvű színház helyzetéről, továbbá Dublin és Cork színtársulatainak belső életéről és olyan kérdésekről, vajon a Kelta Tigris nevű gazdasági csoda áldás vagy átok az ír színház szempontjából.

– *Hát, majd meglátjuk. Köszönöm a beszélgetést.*

⁷ Brian Friel a jelenleg élő legnagyobb és legelismertebb ír drámaíró. Nálunk eddig a *Pogánytánc* (*Dancing at Lughnasa*), *A vészfék* (*The Communication Cord*) és a *Philadelphia, nincs más út!* (*Philadelphia, Here I Come!*) című darabjait játszották, illetve 2001 őszén az Abbey Színház európai körútja során a *Hehylenevek* (*Translations*) című darabját láthatta a magyar közönség Budapesten.

⁸ A szerző két darabját játszották eddig nálunk, *Leenane szépe* (*The Beauty Queen of Leenane*) és *A kripli* (*The Cripple of Inishmaan*) címmel.