



Korunk 2001 Június

Aztán a csend...

Nánay István

Bicegő Hamlet-fordítások

Harminc éve jelent meg magyarul a *Kortársunk Shakespeare*, amely sokunk számára – nekem mindenképpen – alapműnek számít. Első olvasáskor Jan Kott minden tanulmánya reveláció volt, és számos meglátása, elemzése kiállta az idő próbáját: ma is, e posztmodernnek mondott korban is érvényes. Színházi generációk hitvallásának lett sarkalatos tétele a *Hamlet*-elemzés sokat idézett mondata: „Minden Shakespeare-előadásról csakis úgy alkothatunk értékítéletet, ha azt kérdezzük, mennyi van benne Shakespeare-ből és mennyi belőlünk.”

Bevallom, munkám során ma is gyakran olvasok bele Jan Kott kötetébe, s ami mindig lenyűgöz és magával ragad, az a *Wyspiański Hamletje* című esszé. Ez ugyanis a kotti gondolkodásmód kiindulópontja s egyben igazolása.

Stanislaw Wyspiański, költő, festő, drámaíró, a lengyel színház újromantikus-expresszionista megújítója könyvet írt a *Hamletről*, pontosabban: megírta a maga *Hamletjét*, elképzelt előadásának szövegkönyvét a rendezői-tervezői kommentárokkal. Mindezt 1904-ben!

Újrafordította a drámát, mert úgy érezte, hogy az addigi fordítások nem azt adják vissza, amit ő olvas ki a szövegből. De nem egy új lengyelesítés születik a keze alatt, hanem szuverén mű, amelyben legalább annyi van Shakespeare-ből, mint a nagy lengyel drámaíró elődökből vagy a maga drámaköltészetéből. Ez a Hamlet testvére az *Ősök* (Miczkiewicz) vagy a *Felszabadulás* (Wyspiański) Konrádjának, ugyanazon a zaklatott (új)romantikus nyelven szólnak, hasonló eszmék mozgatják őket. Magától értetődő, hogy Wyspiański Hamletje a Wawel bástyáin sétál, kezében könyv (Montaigne vagy Baudelaire, ki tudja?), a vár egyik tornyánál szólítja meg a szellem, s a világot nemcsak börtönnek látja, de színháznak is. (Többek között e Kott-esszé indította el a *Hamletnek* azt az értelmezési hullámát, melyben a színház mint világmodell fogalmazódik meg, s lesz a játék egyik legfőbb szervező ereje, amint azt láthattuk például a nyolcvanas évek végén Tocilescu bukaresti interpretációjában, majd ezt követően Kolozsváron Tompa Gáboréban.) A figura is, a történet is ízig-vérig lengyellé formálódott, anélkül azonban, hogy az író-fordító-rendező durván konkretizálna.

Mindez a hetvenes évek elején, Magyarországon döbbenetesen új nézőpontnak tűnt. Nem is annyira az, hogy a klasszikusokban is meg kell keresni a nekünk és rólunk szóló lényegét, azaz a szöveg értelmezésében fontos a mára hangoltság, inkább az, ahogyan Wyspiański a szöveggel bánt. Az szentségtörésnek számított. A filológia, az irodalom erősebb volt a színháznál. (Ez a helyzet bizonyos fokig ma is fennáll.)

Az akkori viszonyok érzékeltetéséül hadd idézzek két előadást. A közönség és a hatalom köreiben egyaránt botrányt váltott ki Ruszt József 1973-as kecskeméti „mezitlábas” *Hamletje*, amely a hazai gyakorlatnál erősebben meghúzott s *ezáltal* értelmezett szövegvariánsra épült, középpontjában a látványosan szerepjátszó, a bolond szerepébe bújó s – a kor értelmiségi világszemléletét tükrözve – deheroizált főhőssel. S nem kisebb botrányt kavart néhány évvel később Bódy Gábor és Szikora János győri interpretációja, amelyben a központi elem egy színpad méretű, óriási emberi agy volt, s ennek tekervényein játszódtott a rosszkedvet, kiábrándultságot és kilátástalanságot sugalló előadás.

Ekkor elsősorban Kott politikai színházi koncepciója hatott a magyar rendezőkre, de még a gondolata sem merült fel annak, hogy ne Arany János örök becsű és költői fordítását használják. Mi mást is vehettek volna elő, hiszen a darabnak nem is volt érdemleges új fordítása. Az 1955-ös hatkötetes kiadás (*Shakespeare összes drámái*. Új Magyar Könyvkiadó) számított – s számít ma is – etalonnak. Ezen a helyzeten az sem változtat, hogy mostanra már több drámának készült friss magyarítása (néhányak több is), hiszen ezek általában egy-egy rendező vagy színház kérésére születnek, tehát adott s egyéni ízlést és/vagy koncepciót tükröznek. A teljesség igénye nélkül: Mészöly Dezső egy fél évszázad alatt tizenegy darabot fordított (*Antonius és Cleopatra, Szeget szeggel, Othello, Romeo és Júlia, A vihar, Téli rege, Lóvátett lovagok, Sok hűhó semmiért, Vízkereszt, Lear király, Hamlet*), **Eörsi István** ötöt (*Hamlet, Othello, Coriolanus, A vihar, Szentivánéji álom*), Nádasdy Ádám hármat (*Szentivánéji álom, Tévedések vígjátéka, Hamlet*); Csányi János a *Szentivánéji álom*t, Szabó Stein Imre a *velencei kalmárt*, Forgách András a *Lear királyt*, Márton László a *Sok hűhó semmiért*et és a *windsori víg nőket*.* Látható, hogy az életműnek csupán kisebb hányada született újjá. Többnyire tehát maradnak a klasszicizálódott átültetések. Gyakran még akkor is, ha ezeknek sem költői, sem szituatív ereje nem elégíti ki a kor és a színház igényeit.

Furcsa, paradox állapot: Magyarországon Shakespeare a legtöbbet játszott szerző, ugyanakkor az előadások zöme a 19. vagy a 20. század első felének nyelvi világát idézi. Hogy megint lengyel színházi példára utaljak, ott is erős a Shakespeare-kultusz, de náluk ahány színre vívó, szinte annyi fordítása létezik egy-egy darabnak. Közöttük is akad jócskán olyan, amelynek érvényessége csupán egyetlen bemutatóra korlátozódik, de ha másként nem, hát a nagy számok törvénye alapján születnek-szülehetnek nagyszerű s a mai kort tükröző átültetések is.

Természetesen a fordítás csak egy elem abban a soktényezős alkotási folyamatban, amit színháznak nevezünk, s adott esetben nem is a legfontosabb elem. Láttuk, hogy régi vagy régies fordítás alapján is sülethet korszerű, aktuális rendezői koncepció (utalok a már említett Ruszt és Bódy példájára vagy egy jóval későbbi előadásra: Zsámbéki Gábor 1991-es Kamrabeli rendezésére, amelyben Kottnak abból az elemzéséből merített, mely szerint a *Hamlet* négy fiatal tragédiája, s mint ilyen lényegét tekintve politikai dráma – mindez a fiatal demokraták szárnypróbálgatásának idején!), s fordítva: az új magyarítás egyáltalán nem garancia arra, hogy jó és időszerű produkció sületik belőle (lásd a *Hamletnek* a Nádasdy Ádám szövegén alapuló debreceni előadását, amelyről a későbbiekben részletesebben is szólni szeretnék).

Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a drámafordítóknak kettős követelményt kell teljesíteniük: műveik irodalmi és színházi szempontból is legyenek kiválóak. Ez csak ritkán és keveseknek sikerül. A fordítók többnyire vagy az egyik, vagy a másik kíváncsalmnak tudnak, illetve akarnak inkább megfelelni, miközben persze a szöveg- és formahűség parancsa mindentől függetlenül kötelez. Felmerülhet a kérdés: valóban nem esik egybe az irodalmi és a színházi érték? Másként kell drámát fordítani, mint mondjuk prózát?

Másként, mert a drámánál elsősorban a színész számára készül a szöveg. Ő fogja elmondani azokat a mondatokat, amelyek lehet, hogy nyelvtanilag, stilárisan, tartalmilag, sőt költőileg is tökéletesek, csak éppen élő ember úgy nem beszél. A mondhatóság alapfeltétel. S hogy tovább bonyolítsuk a kérdést: nem egyszerűen a mondhatóság fontos, hanem az, hogy az adott szöveg bizonyos szituációban hangzik el, azaz minden szónak, írásjelnek, sünetnek szituatív értéke kell hogy legyen. A drámai szövegnek tehát egyszerre kell megfelelnie egy irodalmi kánonnak és az élőbeszéd kíváncsalmainak, s ez az írói munkára éppen úgy igaz, mint a fordítóira.

S akkor nem beszélünk még arról, hogy a gesztus, a tartás, a mozgás milyen nagy mértékben egészíti ki, árnyalja, ellenpontozza mindazt, amit a szöveg közöl vagy sejtet, s a drámatextusnál ezt a körülményt is maximálsan számításba kell venni. Ez a 20. századi drámák esetében több mint magától értetődő, kissé bonyolultabb viszont a klasszikusoknál, s különösen a verses szövegeknél – így Shakespeare-nél.

A Shakespeare-fordítás azonban ennél is összetettebb – alapvetően stiláris – probléma. Lényege az archaizálás és modernség dilemmája, az, hogy miként lehet a négyszáz éves szöveg ízeit, szépségét és tartalmát úgy visszaadni, hogy az ne csak érthető legyen, hanem mai asszociációkat, képzeteket is felidézzen. Hogyan lehet a shakespeare-i metaforákat maivá, átélhetővé tenni? Hogyan lehet egy dráma egyszerre a shakespeare-i és mai kor tükrözője – nyelvileg?

Ritkán szoktuk tudatosítani, hogy Shakespeare nyelve korban Balassi Bálinténak felel meg. Olvassuk el a *Szép magyar komédiát*, s megtapasztalhatjuk: milyen gyönyörűséges, de milyen nehezen követhető, helyenként nehezen is érthető, s ezáltal drámai ereje is mily erősen hullámszó. Az angol színház is küszködik azzal, hogy e drámák szövege sok helyütt már elavult, s bizonyos szavak, kifejezések vagy egyes régies grammatikai formák még a művelt közönség előtt is alig ismertek. A finom szöveggondozás tehát elengedhetetlen. (Peter Brook egyes drámákat szinte újrarendeltetett – mai angolra.)

Mennyivel inkább így van ez a nem angol nyelvi és kulturális közegben, tehát nálunk is! Hiszen itt a darabok számos olyan utalása is ismeretlen, amelyek gyökere az angoloknál még – ha nyomokban is, de – él. Ezek alapján a fordításokat meg kell különböztetnünk céljuk alapján: más szempontok lesznek fontosak egy olvasásra szánt, kritikai kiadás elkészítésénél, s mások egy produkció esetében. Az előadás nézője ugyanis nem lapozhat oda a jegyzetapparátushoz, számára mindennek – vagy majdnem mindennek, hiszen a színház elengedhetetlen összetevője a (kellően adagolt) titok is – első hallásra érthetőnek, felfoghatónak, követhetőnek kell lennie.

Ilyen alapon mit lehet kezdeni a szöveg- és stiláris hűség jogos követelményével? Shakespeare-nek Balassi nyelvi világa-e az adekvát megszólaltatási formája, vagy – mondjuk – Wyspiańskié, vagy – még szélsőségesebb példát említve – a posztmodernké? Nyilvánvaló, hogy erre a kérdésre nem lehet végleges választ adni, s különösen nem színházi szemszögből. Egy fordítás milyenségét mindenkor a rendezői koncepció szabja meg, ugyanakkor a rendezőknek számos olyan körülményt is figyelembe kell venniük, amely túlmutat a közvetlen művészi önkifejezésen (hagyományok, a közönség összetétele, műveltsége, társadalmi-politikai tolerancia stb.).

Magyarországon az a sajátságos helyzet alakult ki, hogy a legtöbb Shakespeare-fordítás a 19. században született, s legnagyobb lírikusaink vállalkoztak e munka elvégzésére. Számos Shakespeare-fordításunk a magyar líra maradandó kincsei közé tartozik, míg mások kihulltak az idő rostáján. A múlt században szintén legjelesebb íróink és lírikusaink vállalkoztak a darabok magyarítására, s előttük mint minta és mérce Arany, Vörösmarty, Petőfi fordításai álltak. Ez azt jelenti, hogy Shakespeare lényegében egy 19. századi nyelven – vagy annak valamelyest modernizált variánsán – szólal meg magyarul. Azon a nyelven, amelyen nemzeti klasszikus drámairodalmunk java része is. (Ez lényegében így van Lengyelországban is, az irodalmilag autentikusnak tartott fordítások java része múlt századi, csak hogy ott számos, azokkal egyenértékűnek tartott új átültetés is született.) S ahogy nem tudunk mit kezdeni saját klasszikusaink nyelvi világával, a Shakespeare-fordítások is szinte megoldhatatlan feladat elé állítják a modern előadások megálmodóit, hiszen sokszor a nyelv válik az élő színházi fogalmazás gátjává.

Nemcsak a szövegek archaikussága okoz gondot egy kortárs gondolkodásmód érvényesítésekor, hanem a nyelvi beidegződések is. Játszók is, nézők is egy bizonyos szövegvariánst ismertek, szoktak és szerettek meg, a szállóigévé vált mondatok, fordulatok egy adott fordításban váltak a köztudat részévé, s ezek megváltoztatása meglehetősen bonyolult befogadási folyamat része. Mondhatni persze, hogy egy mai fiatal számára Arany János költői fogalmazásmódja éppúgy ismeretlen, mint Babits Mihályé, Szabó Lőrincé, Németh Lászlóé vagy Vas Istváné, tehát nyugodtan jöhetnek az új, a mai köznyelvet figyelembe vevő fordítások. Előbb-utóbb kihal az a generáció, amelynek még jelent valamit, hogy „Gyarlóság, asszony a neved!”, s így a következő nemzedékeknek talán az lesz természetes, ha az idézett mondatot így hallja: „állhatatlanság, nőnemű vagy!” Bevallom, én hideglelést kapok Nádasdy Ádám e „találmányától”.

Vagy egy másik, sokat idézett mondat: „A többi, néma csend” – búcsúzik Hamlet az élettől Arany Jánosnál. Ez Mészöly Dezsőnél így hangzik: „A többi: csend.” **Eörsi Istvánnál**: „Nincs más, csak a csend.” Nádasdynál: „Aztán a csend.” Mindegyik mondat ki van szakítva a szövegösszefüggésből, tehát ebből az összehasonlításból nem derülhet ki, hogy miként működik az egész gondolatsorba illesztve. De mint szállóige, egyik új variáció sem állja meg a helyét, mert nincs ritmusuk, kettő közülük nem hat egész mondatnak, ami igen, abból hiányzik a tömörség és sűrítettség. Lehet, hogy köznyelvi értelemben találóbbak – bár nekem erről különvéleményem van –, lezserebbek, hányavetibbek, szárazabbak (ki-ki válassza ki a neki leginkább tetszőt), de egyben jellegtelenebbek is, és – Mészölyét kivéve – nem fejezik ki a drámai szituációt. Aranynál a „többi” után a vessző megállásra készíti a színész szövegmondását, mintegy előkészítve a mondat második felét, amely a lélek kilehelésének pillanatát fejezi ki szavakban. (Mészölynél a vesszőhöz hasonló szerepű a kettőspont, de Aranynál a „néma csend”-nek időbeli lefutása van, Mészölynél a koppanó „csend” a fej hirtelen lehanyatlásának képét sugallja.)

E néhány szavas részlet kiragadásával csupán érzékeltetni szerettem volna a Shakespeare-fordítók egyik nagy gondját: mi legyen a viszonyuk az elődök szövegeihez? Teljes egészében vessék el azokat, s vadonatúj variánssal álljanak elő? Vagy használják fel azokat a részeket, amelyek ma is autentikusak, s illesszék ezeket a maguk egészen más szövegvilágába? Ha az elsőt választják, az elődök kongeniális soraira is új megoldásokat kell kieszelniük, ha a másodikat, akkor a probléma kettős: milyen mértékben vehető át egy régi fordítás anélkül, hogy lopással ne vádolják a fordítót, illetve hogyan lehet két stílust, két nyelvi világot szintézisbe hozni?

E dilemmákat minden fordítónak a maga hite, alkotói etikája, valamint a megrendelés jellege alapján kell megoldania. A leggyakoribb módszer az, hogy a klasszikus szövegekből főleg a köztudatba átment sorokat veszik át (így tett a „Gyarlóság, asszony a neved!” esetben Mészöly is, **Eörsi** is), vagy az olyan részleteket, amelyekre egyszerűen nincs jobb megoldás (ez utóbbi eset két variáns összeesése is lehet). Mészöly Dezső deklarálna is, hogy a *Hamletet* „Arany János másfél száz sorát felhasználva fordította”. **Eörsi**, amikor a kaposvári színház számára készítette elő a *Hamletet*, csupán átfésülte Arany János fordítását, s munkájában több volt a dramaturgiai, mint a fordítói megoldás. Később aztán valóban újrafordította a művet, de ekkor is sokszor támaszkodott Arany szövegére. Leginkább Nádasdy függetlenítette magát Aranytól.

Tanulságos lenne, ha egymás mellé helyeznénk a *Hamlet* négy fordítását, s ha nem is sorról sorra, de sok-sok példát felvonultatva összehasonlító elemzést végeznénk. Ez mindenekelőtt a filológusok feladata lenne, de tulajdonképpen a lelkiismeretes dramaturg sem kerülheti meg, amikor egy adott előadáshoz a legmegfelelőbb fordítást kell kiválasztania, netán a meglévő fordításokból akarja létrehozni a maga újabb verzióját (a fordítók szerzői jogát maximálisan tiszteletben tartva!).

Ha minderre mód és hely lenne, kiderülne, hogy mindhárom új fordítás meglehetősen heterogén, amelyben nemcsak az aranyi sorok keverednek a fordítókéival, hanem a magyarítók szövege is igen sok nyelvi rétegből tevődik össze. Az uralkodó a más-más módon formált, de egyként archaizáló, leginkább a 19. századi irodalmi nyelvet mintául vevő nyelvi világ. Ez sem homogén – s nem elsősorban a verses és nem verses részek magától értetődő és Shakespeare-nél is eltérő stiláris voltáról van szó –, de a fordításokat igazán s helyenként bántóan disszonánssá a köznyelvi, néha kifejezetten alpári vagy rétegnyelvi kifejezések, megfogalmazások teszik, olyanok, mint „a szentségit”, „lepusztulni e bitanghoz”, „efféle pofák”, „házasságtörő dög”, „világ hülyéi” (Eörsi), „az hétszentség”, „szép kis bálgúnár” (Nádasdy) stb.

Szétfeszítené a dolgozat kereteit, ha most e fordításokat aszerint elemeznénk, hogy készítőik milyen pontosan és találóan adják vissza az eredeti shakespeare-i szöveget, annak gazdagságát, rétegeit, vagy hogyan oldják meg a különböző verselési és prozódiai problémákat. Összefoglalóan elmondhatjuk, hogy a három új fordítás mindegyike hívebb az angol eredetihez, mint Aranyé, de költői erejét tekintve egyik sem vetekedhet az övével. Mészöly magyarítása gördülékenyen, könnyedén mondható, ugyanakkor nála érezni a legheterogénebbnek a szöveget. Eörsi mondatai szárazabbak, egzaktabbak, már-már brechtiesek. Nádasdy átültetése nyelvszellemiségében a legkorszerűbb, többnyire bravúrosan oldja meg a verstechnikai problémákat, hiszen a versek is úgy hangzanak, mintha lüktető, költői prózát mondanának, amely azonban – természetesen – különbözik a prózai próza lüktetésétől.

Mit tud kezdeni a színház ezekkel az új fordításokkal? Mennyire talál egymásra a színházi és a fordítói újítás? Eörsi munkáját (az átigazított Arany-fordítás kaposvári megmérettetésétől most tekintsünk el) érdemben nem próbálták ki. Mészölyét az Új Színház játszotta Ács János rendezésében, László Zsolttal a címszerepben. A fordítónak nem volt szerencséje, hiszen a dramaturg(ok) és a rendező több fordításból, sőt a maguk kútfejéből is kiegészítették, átigazították Mészöly szövegét. Így nagyon nehéz volt megítélni, hogy az előadás kudarcában mennyi része volt a textusnak, a rendezői koncepció(tlanság)nak és a színészi munkában tapasztalt hiányosságoknak. A végeredmény: csikorogtak, bukdácsolnak a mondatok, nyoma sem volt a mészölyi könnyedségnek, mintha az előadás létrehozói a tetszetős képek felrakásakor, a tér bemozgatásakor a szöveget felesleges tehernek érezték volna.

Ennél is problematikusabb volt Nádasdy Ádám találkozása a debreceni színházzal, ugyanis a rendező Lengyel Györgynek határozott elképzelése volt a drámáról és az előadásról, s ehhez kérte fel Nádasdyt a mű újrafordítására. Ebből arra lehetett következtetni, hogy e koncepció és a fordítás kölcsönösen erősíti majd egymást. Nem ez történt. Az előadásból nem derült ki Nádasdy fordításának számos erénye, annál inkább kibuktak azok a részletek, amelyek nyelvileg itt-ott megbicsaklottak.

A magyar színház általános jellemzője az értelmezetlenség. Mivel nem a szöveget tartják fontosnak, hanem annak az állapotnak a megteremtését, amelyben a szöveg elhangzik (mintha a kettőt sorrendiségbe lehetne állítani!), a rendezők és a színészek nem is bíbelődnek azzal, hogy az egyes mondatokat, szólamokat, gondolatmeneteket mélyrehatóan elemezzék és értelmezzék. (Micsoda paradoxon ez is: a magyar színész retteg a szünettől, valamit mindig kell tennie-vennie, de legalább mondania, s mégis tehernek érzi a szöveget.)

A debreceni *Hamlet* ugyanolyan nehézkesen szólalt meg, ugyanúgy nem lehetett követni a mondatok sorát, mintha a korszerűtlensége és érthetlensége miatt egyre inkább elmarasztalt Arany-átültetésben adták volna elő. A rendező minden porcikájában mai, vagány Hamletet állított az előadás középpontjába, aki lezser szerkóban, katonazsákkal a hátán vándorol, lézeng, ténfereg, filózik. Kézenfekvő lett volna, hogy e furcsa figura és a környezet közötti különbség nyelvi szinten is megjelenjen – nem jelent meg. A Szellem ebben a koncepcióban Hamlet hallucinációja, a fiatalember mintha önmagával beszélgetne, úgy mondja el az Atyjának tulajdonított mondatokat. Hiába érdekes az elképzelés, ha érthetetlen a szituáció, mert a színész (Mihályfi Balázs) semmiféle distinkciót nem tesz a kétféle (Hamlet és a Szellem) szövege között, összefolyik a kettő, s a gyanútlan néző csak kapkodja a fejét: vajon mit lát? Holott ez is milyen érzékletesen megoldható lett volna, ha a két megszólalás nyelviileg-stilárisan differenciáltabb lenne.

Csak hogy mindehhez az kellene, hogy a színház ne a hagyományos rossz módszer szerint működjön, azaz ne a kész és változtathatatlan fordítást mint alapszöveget interpretálja a társulat, hanem a fordító, a rendező és a színészek közösen szülik meg az éppen legjobb megoldásokat.

Nem véletlen, hogy a *Hamlet*tel foglalkozó szakirodalom önmagában több, mint a Shakespeare egyéb műveit taglalók együttvéve. S az sem véletlen, hogy a legtöbb európai országban a *Hamlet megrendezése* minden színházi alkotó számára az egyik legnagyobb művészi, stiláris és világnézeti kihívás. A szerencsés magyar nézők a budapesti Unio Fesztiválon megtapasztalhatták, hogy milyen szabadon, mindenféle hagyománytól elszakadva lehet megközelíteni e művet.

A litván Eimuntas Nekrošius rendezését sokan azért marasztalták el, mert látszólag tiszteletlenül bánt Shakespeare-rel, megváltoztatta a jelenetek sorrendjét, megkurtította a szöveget, szereplőket hagyott el, egyes figuráknak a megszokottól eltérő funkciókat adott stb. Valójában, ami a lényeget illeti, nagyon is hű maradt Shakespeare-hez. Pontosan olvasta el az eredeti szöveget, mielőtt bármilyen dramaturgiai vagy egyéb változtatást eszközölt volna. Ami elmaradt szövegben, megjelent képből, cselekvésben, hangban, azaz komolyan vette a színház totális műfaj voltát. S azt, hogy Shakespeare számos gondolata, a darabok mélysége, rétegezettsége csak sok-sok olvasás után, elmélkedve tárulhat fel a befogadó előtt, de egy előadás idáig nem juttathatja el a nézőjét.

A vilniusi Meno Fortas előadása minden érzékszervünket ingerelte, mint minden nagy mű, megboroztatott a titkaival, s arra készítetett, hogy zsigerileg éljünk együtt az előadással, de később sem engedett szabadulni az élménytől, amelyet már tudatosan kell feldolgozni. Ehhez a folyamathoz a szöveg is hozzájárult. A fordítás, amely azonban – még fordításban is, hiszen mi litvánból áttett magyar szöveget olvashattunk a kivetítőn – olyannak tűnt, mintha mi magunk itt és most mondanánk.

Vagy majdnem olyannak.

S ez az igazi drámafordítás nagy titka.

Ez a majdnem.