

KOLTAI TAMÁS

Ne ölj!

■ VÁLTOZATOK

A BŰN ÉS BŰNHŐDÉSRE ■

A ki ma színpadra állítja a Bűn és bűnhődést, nem számíthat arra, hogy a közönség ismeri Dosztojevszkij regényét. A vígszínházi bemutató idején a vaskos pesti műsor-újság elírta az egyik szereplő nevét – Szvidrigajlov helyett Szvidrigaljovot írt –, és a hibát hónapokon át senki nem javította ki. Némi maliciával néztem ezek után, hogy számos újságban – még úgynevezett szaklapokban is, úgynevezett szakkritikusok tollából – elszaporodnak a papírra vetett Szvidrigaljovok. Valaha úgy gondoltam, hogy humán egyetemet végzett sajtómunkások nem a Pesti Műsorból tájékozódnak, és nem követhetnek el ilyen hibát. Ma már nem gondolom. Valószínűleg nincs messze az idő, amikor lesznek, akik sajtóhibákat követve Shakespeare Halmet című drámájáról fognak cikkezni.

Túlzok? Alig hiszem. A szellemi elszívárosodás az ehhez hasonló „részletkérdésekben” érhető tetten leginkább. Az orosz klasszikusokat ismerni egykor az általános műveltséghez tartozott. Néhány évtizede még bízni lehetett benne, hogy a közönség százalékban kifejezhető része olvasta a Bűn és bűnhődést. Ma már föltételezni sem lehet. Egy dramatizálás élvezetéhez erre elvileg nincs szükség; annak önállóan is érdemesnek kell lennie. A Vígszínházban fölhasznált Karjakin–Ljubimov-adaptáció és a Budapesti Kamaraszínház előadásához készített Sopsits Árpád-változat egyaránt erre törekszik.

Tordy Géza vígszínházi rendezésének közvetlen előzménye a huszonhárom évvel ezelőtt ugyanott bemutatott Ljubimov-előadás; erre szokás is emlékeztetni. Arra nem, hogy Tordy néhány évvel ezelőtt már megrendezte Győrben a Bűn és bűnhődést, holott a Menczel Róberttel közös szcenikai koncepció és ezáltal maga az alapfelfogás ott született meg először, ráadásul a vígszínházi másolatnál erőteljesebben. (Ez a kollektív emlékeztetkiesés vagy inkább oda nem figyelés a vízfejű országból fakad, és a cikk elején említett esethez hasonlóan jellemző az úgynevezett szaksajtó úgynevezett szakíróinak egy részére.)

A Karjakin–Ljubimov-értelmezés formanyelvi oldalról támadta a fizikálisan elmaradott, lankadt magyar színjátszást, de



Kulka János (Szvidrigajlov) és Kamarás Iván (Raszkolnyikov)
a Vígszínház előadásában



Hayth Zoltán (Cicero), Kovács Ferenc (Madonna) és Törköly Levente (Borotva)

fontosabb ennél, hogy Raszkolnyikov figurájának kiélezésével, egy irányban való elmozdításával aktuálpolitikaivá szűkítette a dosztojevszkiji bonyolult erkölcsdrámát. A morális és társadalmi törvények áthágásán alapuló „filozófiával” megtámogatott gyilkosság, amelynek „jogát” magának vindikálja egy saját személyiségét mások – a „közönségek” – fölé emelő ember, a XX. század gyilkos ideológiai pragmatizmusára, elsősorban a sztálinizmusra emlékeztette Ljubimovot. Ennek a fölfogásnak *akkor* volt visszhangja, még ha nem érvényesült is maradéktalanul az előadásban.

Mára az értelmezés érvénye megkopott, és ez paradox módon annál nyilvánvalóbb, minél erőteljesebben valósul meg. Győrben Horváth Lajos Ottó játszotta Raszkolnyikovot; kicsit darabos és hangos volt ugyan, de közel sem annyira árnyalatlan, mint a Vígszínházban Kamarás Iván, aki időnként a paródiáig fokozza az őrjöngő diák agresszív dühének külsőségeit, az ordítást, a hörgést és a kifordult szemet. Ez a túlhajtottság minden belső motivációt csírájában elfojt: Raszkolnyikov szenvedéstörténetéből, „elméletének” csődjéből, bűn és bűnhődés konzekvenciájából – a dosztojevszkiji komplex személyiségdrámából – csöpp sem marad. Kamarás tökéletesen kiiktatódik a cselekményből, csupán a monológokban jelenik meg az eltorzult én néhány forgácsa. Családi-baráti viszonyai hiteltelenné válnak; ehhez az agresszív elmekörtáni esethez nem lehet közel kerülni. (Szegedi Erika, Balázsovits Edit, Gyuriska János szerepe értelmezhetetlen és eljátszhatatlan.) Leginkább a Szonyával való kapcsolat sínyli meg az árnyalás hiányát, Kamarás a színpad oldalában guggolva kukkolja végig a lány jeleneteit, s amikor közel kerülne hozzá, kölcsönösen képtelenek arra a fájdalmas oldódásra, amely az emberi áldozat (mások vagy önmagunk fölálldozása), a részvét, a megbocsátás és a megváltás egymás sorsában való újraértelmezéséből fakadhatna. A főiskolás Hámori Gabriella vétlen a saját kudarcában; ha a rendezői fölfogás megtagadja a minimális empátiát Raszkolnyikovtól, ugyanennek a lehetőségét elveszi a Szonyát játszó színésznőtől is – miáltal értelemszerűen megszűnik a dráma.

Porfirijjal, a vizsgálóbíróval sem jöhet létre párharc bizonyos intellektuális feszültség nélkül. Kern András kiskaliberű kriminalisztikai játékos, apró, filmnaturalista cselekvésekkel. (Érdekes, hogy Ljubimovnál Raszkolnyikovként az ő intellektuális ellenállása tette árnyaltabbá a figurát, míg Tordy akkori Porfirija éppúgy, mint a győri előadásban Gyabronka József, közelebb jutott a póztalan humanista fölfogás képviseléséhez.) A vígszínházi előadást csak néhány, önmagában is megálló, privát alakítás emeli elfogadható színésszi nivóra, mint Kulka János zárt, arisztokratikus, rejtett perverzitót sejtető Szvidrigajlovja, Borbiczki Ferenc alkoholtól leromlott, tartást erőltető Marmeladovja, Pap Vera poétikus örületbe hajló Katyerina Ivanovnája és Hajdu István rafinált, láthatatlan poénokból összerakott, választékosan álszent Luzsinja.

Az előadás – ahogy a győri előzmény is – térélményével és vizualitásával állítja helyre valamelyest a kisiklott értelmezést. Az üres, „filozófiai” tér Raszkolnyikov rémálmainak éles villanásaival, a baltacspás horrorszerű nyisszanásaival, a meggyilkolt öregasszonyok

hófehérré fakult és a vászonra fröccsenő vér által kivörösített látomásaival képileg igen hatásos. Van benne egy kis művi artisztikum – tipikus példája a három bádogburás lámpánál lezúduló három esőzuható –, de ezáltal igazolja a bedíszítetlen, nagy színpadot. Tordy expresszív módon mozgatja az inkább dekoratív, mint drámai funkciót betöltő tömeget. A sokaság egyszerre többfelől önti el a színpadot, ezáltal többnyire néma, dinamikus erőteret hoz létre egészen az utolsó jelenetig, amikor előrenyomulásával mintegy kikényszeríti Raszkolnyikov beismerő vallomását: „Öltem.” Hogy ez kegyelmi pillanat-e, az eddigiek láttán kérdéses. Ilyen egyszerűen mégsem lehet elintézni.

Egészen más a kiindulópontja Sopsits Árpádnak, aki a maga készítette adaptációt rendezte meg a Budapesti Kamaraszínház Ericsson Stúdiójában. Mindenekelőtt keretbe foglalja a Dosztojevszkij-regényt: közös cellába zárt köztörvényes rabok készülnek színházat csinálni belőle, a börtönigazgatóság javaslatára. Ha jól sikerül az előadás, ketten három nap eltávozást kaphatnak. A kilenc elítelt – vannak közöttük gyilkosok, tolvajok és sikkasztók – vállalja a feladatot; a több hónapig tartó próbák utolsó egy-két napját látjuk.

Sopsits nem sokat törődik a helyzet társadalmi, szociológiai vagy terápiás hátterével, vagyis azzal, hogy az akciónak mi a célja; csak egyszer történik említés a rabok nevelőtisztjéről, akin sikeres műtétet hajtottak végre, s talán majd ott tud lenni a bemutatón. Erre alighanem épp azért van szükség, hogy a dramaturgiai zárt helyzetet (az adott körülmények között ez a terminus frivolán hangzik) semmilyen külső körülmény ne zavarja. Az elítéltek magukra vannak hagyva, magukért játszanak, mint a hasonló ötletre épülő szupergiccs musicalben, a *La Mancha lovagjában*, azzal a különbséggel, hogy ott egyetlen szereplő, itt pedig mindenki „élete” a tét. A „bentlakók” tehát színházat csinálnak, előírt minta alapján adnak elő egy ismert történetet egyikük, a Zsoltár nevű elítelt vezetésével – ez meg Peter Weiss *Marat/Sade*-jának charrentoni „színészeire” emlékeztet. Kettős értelemben is. Egyrészt mert a szereplők saját személyiségüket átviszik a szerepeikbe; ott politikai internált játssza a forradalmárt, itt valódi gyilkos a gyilkos Raszkolnyikovot, szexuális szolgáltatásokat végző „köcsög” a prostituált Szonyát, pedofiliáért elítelt tanár a latensen perverz Szvidrigajlovot és így tovább. Másrészt a játsszók pszichofizikai állapota ugyanúgy átszínezi magatartásukat, mint a *Marat/Sade*-ban; Weissnél a Charlotte Corday alakító álomkóros beteget, Sopsitsnál a Vena nevű drogfüggő elíteltet kell „kezelní”, hogy el tudja játszani szerepét. A szereplők egymasmelyike játék közben spontán metamor-

fózion megy át, bizonyos értelemben ráébred helyzetére; mint a Cicero nevű dadogós melák, aki ebben a vonatkozásban emlékeztet a *Szál a kakukk fészke* erejét némaságba fojtó, robusztus indiánjára.

A példákat nem azért hoztam föl, hogy Sopsitsot plágium gyanújába keverjem; szó sincs ilyesmiről. Csak a gondolkodásmód hasonlóságára utalok: a szerepjátékban rejlő, dramaturgiai régóta ismert lehetősége. A választható minták közül az átdolgozó-rendező semmiképp sem a kommerszet választja. A gusztusos-csinos Broadwayhollywoodi séma hidegen hagyja, ami egyfelől előnyös (mivel a megszépítetlen, brutálisan nyers valóságnak nagyobbak a tartalékai), másfelől hátrányos (mivel az írói-dramaturgi profizmus javára vált volna az anyagnak). A szellemi önállóság mindenestre lefegyverző: Sopsits Dosztojevszkij és a valóság, a regényszerepek és az életszerepek egymásra montírozásával a bűn és a bűnözés közötti átfeleket és distinkciókat keresi. S persze, ami ezzel jár: a bűnhődésről, büntetésről, megbocsátásról, földolgozásról vallott mai – kvázi-poszt-dosztojevszkiji – fölfogással szemben.

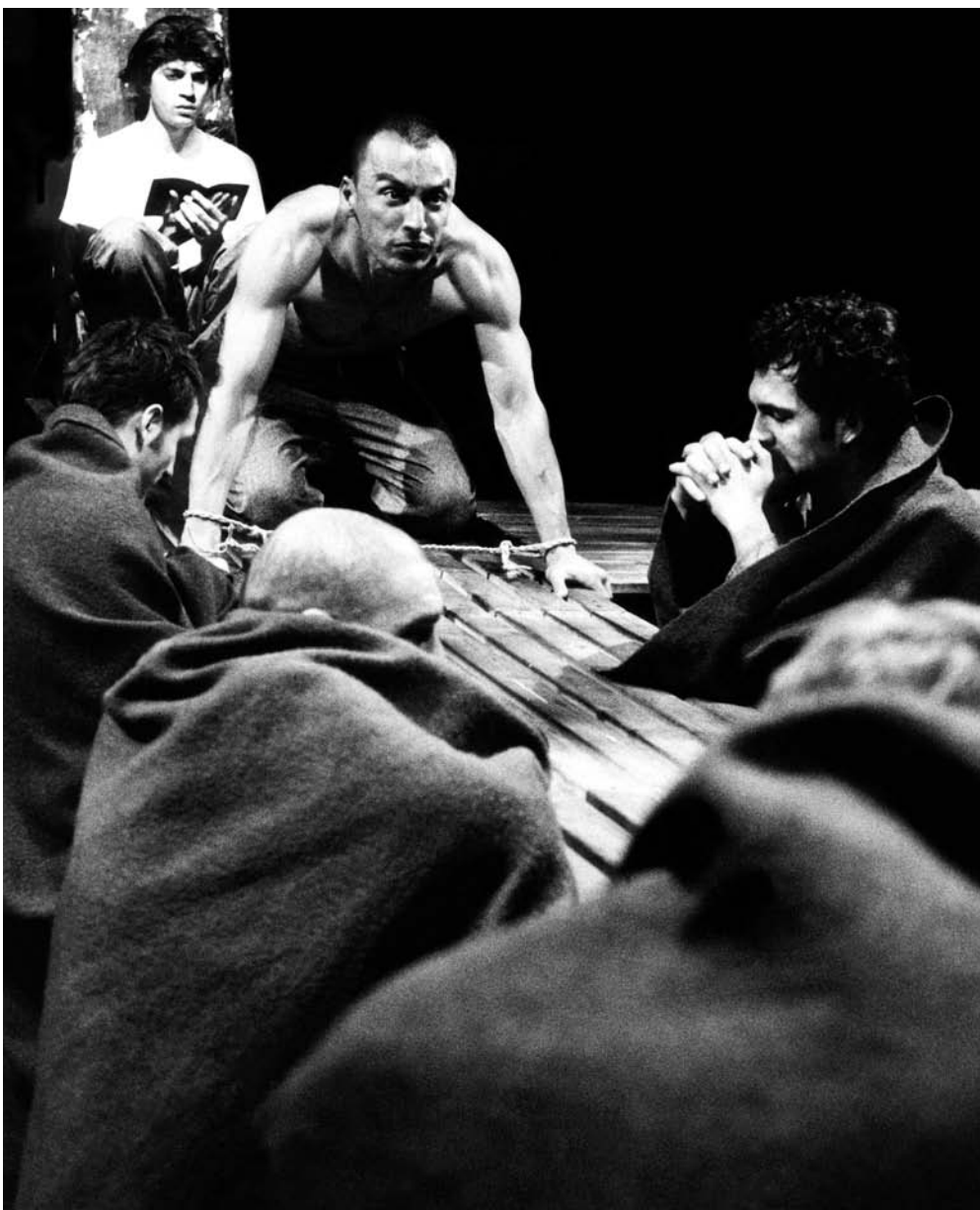
Nyilvánvaló, hogy a munkahipotézis sikere a párhuzamos szerkesztésben rejlik: a regény cselekményének és az elítéltek karakterének, egyéni drámájának (ha van nekik, s kell, hogy legyen, különben nem érdekes az egész) együtt, egymásba kapcsolódva, folyamatosan kell kibontakoznia. Mindezt nehezíti a játéksituáció (hiszen egy amatőr színházi előadás próbáit látjuk) és a *játékstilizáció*, más szóval az elidegenítő technika (hiszen a női szerepeket is férfiak játsszák). Sopsits lényegében megbirkózik a nehézségekkel, nemcsak íróként, hanem rendezőként is – sőt, rendezőként jobban. A kettő természetesen nem választható el egymástól. A regény cselekményét radikálisan le kellett egyszerűsíteni – erre „mentség” a jelenetről jelenetre ugró kihagyásos próbamódszer –, de még így is több szerep van, mint ahány rendelkezésre álló szereplő, tehát néhányan több szerepet játszanak. Marmeladovét például elkapkodják egymástól, mert mindenkinek tetszik, hogy a kocsmában romára vehetik a figurát – jól tudják utánozni a beszédmódot, és ezáltal magukra húzzák a szerepet. Szvidrigajlovot viszont senki sem akarja vállalni, legkevésbé Pedró, a pedofil tanár. Végül a Szvidrigajlov által megrontott kislány megalázó szerepébe kényszerül, amit a kislány bábfigurájával kell eljátszania. Aztán mégis úgy döntenek, hogy a jelenetet kihagyják az előadásból, egyrészt mert úgysem engedélyeznék, másrészt Dosztojevszkij nem úgy írta meg, ahogy most rákényszerítenék a tanárra. (Ennek csak akkor van értelme, ha Zsoltár, a „rendező” leckéztetni akarja cellatársát, azáltal is,

hogy ő maga játssza Szvidrigajlovot. Az ugyanis nehezen hihető, hogy a játék kedvéért játszik, mondjuk, kísérleti színházat csinál.)

Sopsits módszere a párhuzamosságokból fakadó drámai helyzetek kibontása. Például az elítélteknek dönteniük kell, hogy jelentsék-e vagy ne drogfüggő társuk rosszulletét. Ha megteszik, nem lesz előadás s így eltávozás sem; ha viszont meghal, a bűn fogalma, amivel épp „foglalkoznak”, új dimenziót kap. Általában a darabbeli helyzeteket vonatkoztatják önmagukra; ez néha kissé erőszakolt. Luzsin búcsújának eljátszása például előhívja belőlük saját letartóztatásuk körülményeit, ami árnyalja ugyan a személyiséget, de visszafogja a cselekményt. Miután az elítéltek egyéni történetei a dramaturgia szabályai szerint csak lassan, mozaikosan állhatnak össze, közben több regényjelenetet kell eljátszani, s ezek némelyike – különösen az, amelyik még csak önmagát értelmezi, de nem reflektálja a rabok sztoriját – túlságosan hosszú, nehézkes. S valószínűleg még így is kevés ahhoz, hogy aki nem ismeri Dosztojevszkijt, egyedül ebből megismerje. Azok a jelenetek, amelyekben az anya és Dunya szerepel, főleg a történetmesélés szempontjából lényegesek, viszont épp ezt a céljukat nem érnék el, ha kihasználnák a női ruhát viselő rabok vulgárkomédiai játéklehetőségeit. Ezért Torma István és Bozsó Péter itt – nagyon helyesen – visszafogottan játszik, a többiek sem cikiznek (elvégre két hónapja próbálnak, nyilván túl vannak már az első röhögéseken), viszont ezáltal el is vesztik az érdeklődést önmaguk iránt, épp a villódzás, az átjárhatóság marad el a két közeg között.

Am ahogy előrehaladunk a (kettős) történetben, egyre izgalmasabbak az átfedések, első sorban – Dosztojevszkijnek megfelelően – Raszkolnyikov és Porfirij alakítói, Amper (Bertók Lajos) és Zsoltár (László Zsolt) között. Sopsits fordított előjellel „osztja ki” a szerepüket, ami a várakozástól elütő, feszült ellenjátékot eredményez; mindketten gyilkosságért vannak ugyan elítélve, de Zsoltár közönséges bérgyilkos, aki bárkit hajlandó megölni (egy kérdésre, hogy önmagát is hajlandó lenne-e, azt válaszolja, hogy azt nagyon meg kellene fizetni), míg Amper hirtelen és irracionálisan gyilkolt, s Raszkolnyikov szerepe a bűn és a morál fogalmának, illetve saját tettének tisztázására készíti. A vizsgálóbíró játzó

Amper-Raszkolnyikov: Bertók Lajos



Schiller Kata felvételei

Zsoltár *moral insanity*, akinek föltehetően a színjátékkal megszerezhető eltávozásra is azért van szüksége, hogy (bosszúból) öljön. Ezáltal a börtönelőadás megtartása, helyesebben meg nem tartása morális kérdéssé válik, legalább két szereplő, Amper és a testét körbeáruuló Madonna számára (a darabban ő játssza Szonyát), aki az események során azt a „bűnt” is elköveti, hogy érzelmileg közel kerül „Raszkolnyikovjához”. A darab utolsó jeleneteinek eljátszásakor már érvényesülnek a szereplők között időközben átrendeződött viszonyok – egyértelmű, hogy „kijátszanak” Dosztojevszkijből –, s aki eljut addig, hogy szerepe szerint bevallja, azaz *vállalja* a bűnét – természetesen „Raszkolnyikov” az –, annak a valóságban meg kell halnia. Ez a „szibériai jelenetben” következik be; csak mi tudjuk, ki az áruoló, és ki a gyilkos – a bűn kollektív, a kellékként használt pokrócok leplezik a bűnöst.

Hullámzó intenzitása és döccenői ellenére Sopsits kényes vállalkozása célba ér. Amit íróként üresen hagyott, azt rendezőként igyekszik betölteni. Mindenekelőtt a teret; a közönség által három oldalról körülvett börtöncella az emeletes priccsekkel fojtogató zárt tér (épp csak a nézők nem ülnek a vaságyakon, mint valaha egy Grotowski-előadáson). A fogdarealizmus hitelesnek látszik – Földi Tamás a fő börtönőr szerepében az a magát kiműveltebbnek tartó pribék, aki hatalmát minden pillanatban érzékelteti –, a naturalizmus nem megy túl a tűréshatáron sem a homoszexualitás, sem a droghatás ábrázolásában. A Mikolkát a drogdelíriumtól félkábultan játszó Véná szerepében mindvégig erős Janicsek Péter jelenléte; finom, „filmes” eszközökkel dolgozik. A drabális-dadogós Cicerót Hayth Zoltán a kötelező érzékeny, gyermeki lélekkel ruházta föl. Karácsonyi Zoltán – ahogy Razumihinként is – a kissé kívül maradó résztvevő szerepét játssza; nincs igazán arca. Bozsó Péternek viszont sorsa nincs (úgy értem, nincs megírva). Flegmára veszi a Sűrű nevű elíteltet s női szerepét (Dunyát) is; ő a gyilkosokhoz képest „csak tolvaj”, arisztokratikus bűnöző, magatartásán átüt a megvetés és az alattomoság. Torma István hitelesíti Pedró, a pedofil tanár értelmiségi műveltségét és leküzdhetetlen hajlamából fakadó önkínzó belső konfliktusát.

Kivételesen intenzív a három kulcsfigura. Kovács Ferenc szerepe – Madonna – rendkívül kényes; az önkéntes és üzleti nemi szolgáltatás kettősségét, a valakihez tartozás vágyát tovább árnyalja, hogy kiszolgáltatottságát, részvétét, „megváltói” mivoltát átjátssza Szonyába is; Kovács egyszerű és természetes eszközökkel, lírai többlettel oldja meg a feladatot. László Zsolt mint Zsoltár-Porfirij a cella erős embere és skrupulusok nélküli bűnözője; titka csak fokozatosan lepleződik le, de akkor is feszültség, erő árad belőle, ha némán fekszik a priccsen, vagy a tévé mellől figyel az események alakulását. Bertók Lajos hol fölbukkanó, hol alámerülő kivételes tehetség, drámai erő, belső hitelesség és robbanékonyág tekintetében a legjobbak egyike. Amper-Raszkolnyikovként ő jut legközelebb az előadás szándékának érvényesítéséhez: ő az a bűnöző, aki „a címben megadott” fogalmakat belső kollízióként éli meg, aki erkölcsfilozófiai kérdést csinál tetteiből és következményeiből, s aki a szerepjátszás révén metamorfózison megy át. Bertók Lajos jelentős színészi formátum; ha jól gazdálkodik magával – és a színház vele –, nagy tettekre képes (hogy egy kicsit patetikus legyen).

A produkció nem tökéletes – íróilag és rendezőileg egyaránt további munkára szorulna, hogy a regényfikció és a valóság szerveződésben kapcsolódjon egymáshoz, az elnagyolt, jelzett részletek gazdagabb pszichofizikai motivációt kapjanak, általánosságok helyett belső igazsággal telítődjenek (kiírtanám például az elítéltek tipikusan színházi atelier-jellegű „próbagesztusait”, pontosítanám a „Raszkolnyikov álma”-betéteket, meggondolnám, hogy van-e realitása a bűnözők kezébe adott baltának mint kelléknek stb.). Az előadás megérdemelné az átfésülést – épp szellemi és teátrális vállalkozásának jelentős értéke miatt.

DOSZTOJEVSZKIJ: BŰN ÉS BŰNHŐDÉS (Vígyszínház)

GÖRÖG IMRE ÉS G. BEKE MARGIT FORDÍTÁSÁNAK FELHASZNÁLÁSÁVAL LJUBIMOV ÉS KARJAKIN SZÍNPADI VÁLTOZATÁT ÁTDOLGOZTA: Kapás Dezső. DÍSZLET: Menczel Róbert. JELMEZ: Dévényi Rita. DRAMATURG: Böhm György. RENDEZTE: Tordy Géza.

SZEREPLŐK: Kamarás Iván, Szegedi Erika, Balázsovits Edit, Borbiczki Ferenc, Hámori Gabriella f. h., Pap Vera, Kem András, Kulka János, Gyuriska János, Hajdu István, Kolovratnik Krisztián, Buza Tímea, Hujber Ferenc, Oberfrank Pál, Petényi Ilona, Bajka Pál, Leisen Antal, Kenderesi Tibor, Farkas Zita, Viszt Attila.

DOSZTOJEVSZKIJ-SOPSITS ÁRPÁD: BŰN ÉS BŰNHŐDÉS A RÁCSOK MÖGÖTT (Budapesti Kamaraszínház)

DRAMATURG: Falussy Lilla f. h. ASSZISZTENS: Harsányi Zsolt. RENDEZTE ÉS A JÁTÉKTERET TERVEZTE: Sopsits Árpád.

SZEREPLŐK: László Zsolt, Bertók Lajos, Janicsek Péter, Törköly Levente, Kovács Ferenc, Torma István, Bozsó Péter, Hayth Zoltán, Karácsonyi Zoltán.

A francia film híre előbb érkezett el hozzánk, mint a „haladó” drámáé. A salemi boszorkányok a címet is a francia film-adaptációtól kapta (adaptátor J.-P. Sartre). Az eredeti cím, *The Crucible*, nemcsak hűvösebb, rezignáltabb, tárgyilagosabb, de sokféle jelentésével zavarba ejtőbb is: olvasztótégely a konkrét és elvont jelentése (a kohászati szakszó furcsán festene magyar címként), amelyet ki tudja, miféle latin crucifixek, keresztek, keresztre feszítők és feszítettek bonyolítanak Miller szemantikájában. A magyar színház-történetben eddig legalább ketten helyesbítették ezt a címet: nem az újabbnál újabb fordítók – a második, Vajda Miklós is megmarad a beválnál, pedig amióta Updike Eastwicki boszorkányok-ja is gazdagítja az irodalomtörténetet, igazán ráfér némi frissítés e címre –, hanem a rendezők: Mohácsi az Istenítéttel és Schilling a Megszállottakkal. *Nomen est...*

De azért nincs szó arról, hogy az eredeti *Salemit* vagy a címet leváltotta volna valamilyen átirat, újírárs, adaptáció vagy éppen dekonstrukció. A Krétakör Színház előadását egy zalaegerszegi *Salemi* előzte meg, amelynek nemcsak címe, de szövege is hű az eredetihez.

Az idén annyi Miller-előadást válogattak be az Országos Színházi Találkozóra, mint az elmúlt tíz évben összesen: azaz kettőt. Ha mérce az, hogy mit válogatnak be egy fesztiválra, és mit díjaznak, akkor 1990 és 2000 között Miller egyszer volt sikeres: Mohácsi János *Istenítéletében*. (Az előadás rendezői kategóriában két díjat is kapott. A másik beválogatott, de nem díjazott előadás egy olyan találkozón szerepelt, amelyre majdnem kétszer annyi produkciót hívtak, mint korábban. Az akkori válogató szándéka az lehetett, hogy az ország valamennyi színháza szerepeljen a találkozón – a minőségi kritérium bizonyára másodlagosnak számított.) Bár a *Salemit* Mohácsi kevésbé írta át, mint az egyéb rendezéseihez használt műveket, itt is kemény dramaturgiai és nyelvi munkát végzett. A Miller-műnek, úgy tűnik, szüksége van rá: a szöveg lötyög, agyonbeszél, ereje szétaprozódik mindenféle felesleges jelenetben, a finomkodó fordítás megporosodott. Mintha a dramaturgi-rendezői boszorkánykonyhában kellene összeforrasztani egybeolvasztani a drámai nyersanyagot.

Schilling átir. A címet is, a neveket is. Újragondolja szereplőit – bár olykor mindössze apró fonetikai hangsúlyeltolódásokról van szó. Lengyelnek hangzó Ianra keresztelt Proctort (a pontosság kedvéért: Proktort k-val írja, merthogy nem amerikai) és Tomasra Pullmannt; Halvaholla tiszteletes neve eszkimó–indián hangzású, Kullerva eszkimó rabszolga; ezek a nevek magyarul „beszélnek”: egyik a halálra és a hullára, másik a kurvára utal. Hale tiszteletből itt Herdál lett (mert herdál); mások