

KAPPANYOS ANDRÁS

## A műfordítás mint extrém sport: *Évike Tündérországbán*

(Ezt az írást Szegedy-Maszák Mihály emlékének ajánlom. Nem szentimentális kegyeletből, hanem nyers, önző hiányérzetből, amiért nincs módomban megbeszélni Vele.)

Az irodalmi fordítás sohasem csupán kognitív adatok átkódolása: nem elég hozzá a szótár és a szintaxis. Már maga a szótár is megbízhatatlan eszköz a morfémák azonosításához, hiszen a leggyakoribb nyelvi jelölőelemek dekódolása is gyakran félrecsúszhat a homonímia, a poliszémia, az átvitt értelem vagy a speciális kontextus választójain. A morfémák azonban ezen felül hajlamosak idiómákat, trópusokat, motívumokat, allúziókat alkotni, azaz olyan előzetes tudásra támaszkodni a jelentések létrehozásában, amelyet nem tartalmaz a szótár. Ezért van szükség fordítási stratégiákra, amelyek meghatározása és értékelése a kezdetek (Cicero és Szent Jeromos) óta a fordítástudomány egyik legfontosabb témája.

A fordítás művelete alapvetően az információ hatékony, lehetőség szerint torzításmentes átvitelét célozza. Olyan komplex kulturális objektumoknál, amilyen egy irodalmi mű, ez a hatékonyság sohasem százszázalékos: a kulturális mintázatok az átkódolás során szükségszerűen mutálódnak. A stratégiaválasztás annak eldöntését jelenti, hogy lehetőség szerint féken kívánjuk-e tartani ezt a mutálódást, megőrizve az eredeti mintázat idegenségét, s így újszerűségét a célkultúra kontextusában, vagy szabadjára engedjük, miáltal a mintázat zökkenőmentesen olvad be a célkultúrába (azaz könnyűvé válik a befogadása), de elveszti idegenségét és újszerűségét. Az előbbi stratégia arra törekszik, hogy a forrásszöveg referenciáihoz (jelöltjeihez) megtalálja a célnyelvi jelölőket, azaz ugyanazokhoz a dolgokhoz keres más szavakat: ezt referenciakövető stratégiának nevezzük. A másik eljárás a célkultúrában analógiákat keres a forrásnyelvi jelöltekre, azaz a csere nem a szavak, hanem az általuk jelölt dolgok szintjén történik meg: ez az attitűdkövető stratégia. Bár speciális esetekben másféle (például akusztikai vagy vizuális) információ megőrzésére is figyelmet kell fordítani, az esetek túlnyomó többségében a forrásszöveg szemantikai-logikai struktúrájának átmentése az elsődleges cél, így a fordítói gyakorlat rendszerint referenciakövető és attitűdkövető stratégiákat működtet, ezeket váltakoztatja az aktuális feladat és a lehetőségek függvényében.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> A fordítási stratégiák problémáját részletesebben kidolgoztam monográfiámban: KAPPANYOS András, *Bajuszögge, lefordítatlan: Műfordítás, adaptáció, kulturális transzfer*, Bp., Balassi, 2015. (Főként a *Stratégiák* című fejezetben, 85–110.)

Napjainkban (és nagyjából a reformkor óta), ha világirodalmi nyelvből magyarra fordítunk, az általánosnak tekinthető gyakorlat szerint a fordítási folyamat „alapjárata” a referenciakövető stratégia szerint halad: a forrásnyelvi lokális referenciákat nem cseréljük célnyelvi lokális referenciákra, így például változatlanul hagyjuk a személyneveket, a helyneveket, a pénznemeket, a legtöbb nem-metrikus mértékegységet, a megszólítások és címek nagy részét, a történelmi és kulturális utalásokat. A forrásnyelven közismertnek számító szerzői szövegekből származó idézeteket többnyire referenciálisan lefordítjuk (vagy megkeressük a kanonikus fordításukat, ha van), és nem helyettesítjük odaillő célnyelvi idézettel. A *couleur locale* más elemeit, mint például az ételekre, viseletre, helyi szokásokra utaló kifejezéseket igyekszünk megtartani, s ha szükséges, a szövegen belül szubliminálisan értelmezni. A szakfordítási vállalkozások túlnyomó többsége – minthogy feladatuk jórészt a kognitív adatok átkódolására korlátozódik – elboldogul e stratégián belül, az irodalmi művek azonban időről időre kikényszerítik a stratégiaváltást: ha egy személynév az eredetiben „beszélő név”, akkor azt a fordításban is szóra kell bírni, a kétértelműségeket, félreértéseket, szövicceket, implicit utalásokat mind működőképessé kell tenni, és gyakorta mindezt még egy meghatározott metrum és rímképlet követelményrendszeréhez is hozzá kell illeszteni. A referenciakövető előrehaladást megakasztó szituációk túlnyomó többsége a következő két kategória valamelyikébe esik: szemantikai funkciótorlódás, azaz *paronomázia* jelentkezik a forrásnyelvből (ennek legegyszerűbb formája a szójáték), vagy referenciahiány, azaz *lacuna* jelentkezik a célnyelvből. Mindkét esetet attitűdkövető eljárásokkal lehet áthidalni.

A két stratégia használatának aránya változik az időben, és változik a műfajok között is. A különbségek pontos feltárása széles alapozású statisztikai kutatást igényelne, jelen céljainkra azonban egy intuitív becslés is megfelel. A szerzők és szereplők nevének lefordítása sokatmondó indikátornak tűnik, és a magyar fordítástörténet korpuszán végigtekintve azt látjuk, hogy ez a gyakorlat a reformkor előtt volt divatban (pl. *Bácsmegeyeynek öszve-szedett levelei*, 1789), majd pedig az ifjúsági irodalomban maradt fenn (May Károly, Verne Gyula – jellemzően az 1930-as évekig). A stratégiaválasztás mögött mindkét esetben az a belátás áll, hogy a megcélzott közönség még nem rendelkezik a kulturálisan idegen mintázatok elfogadásához szükséges előismeretekkel és absztrakciós képességgel. A kisebb gyerekeknek szánt könyvekben mindmáig gyakran előfordul, hogy az idegen hangzású vagy írásképzű személy- és helyneveket, egyfajta kulturális akadálymentesítés jegyében, magyar nevekre cserélik.

Bár a fordítások sikeressége jelentős részben a stratégiák közötti egyensúly megtalálásán múlik, akadnak olyan nyelvész elkötelezettségű írók, akik a fordítási stratégiák extremitásai iránt is élénken érdeklődnek. Vladimir Nabokov olyan angol fordítást készített Puskin *Anyeginjéből*, amely – legalábbis elvben – teljesen kiküszöböli az attitűdkövető stratégiákat.<sup>2</sup> A munka törzsszövege egy pontos, referenciakövető, sorokra

<sup>2</sup> Aleksandr PUSHKIN, *Eugene Onegin: A Novel in Verse*, transl. Vladimir NABOKOV, New York, Bollingen Foundation, 1964, I–IV. Érdekes megfigyelni, hogy a szerző keresztnevét Nabokov a transzkripcióra, s

tördelt prózafrafrázis, amelyhez bevezető tanulmány, a versformáról szóló ismertetés (angol példaversekkel), valamint nyelvi és tárgyi jegyzetek hatalmas apparátusa társul, kiegészülve az első kiadás fakszimiléjével és egy testes tárgymutatóval, összesen négy kötetben, közel kétezer oldalon. A meta- és paratextusok a voltaképpeni szöveg terjedelmének oldalszámban mintegy nyolcszorosát teszik ki; karakterszámban jóval többet. Ez a munka tudatosan nem teljesíti az egyik legalapvetőbb funkciót, amelyet az irodalmi fordításoktól kimondatlanul is elvárunk: egy pillanatig sem kelti azt az illúziót, hogy „magát a művet” olvassuk. Ehelyett rendkívül alapos bédekkert és enciklopédiát kínál a műhöz, amelyből megtudhatjuk, hogy milyen élvezetekben lehetne részünk, ha tudnánk oroszul. Ez teljesen legitim funkció: ha kevésbé radikálisan is, hasonlóval vállal magára Nádasdy Ádám új Dante-fordítása.<sup>3</sup> Nabokov azonban legalább ugyanilyen fontos funkciónak tekintette, hogy munkája nyílt manifesztum legyen az attitűdkövető – azaz domesztikáló –, és különösképpen a formahű fordítások ellen.

Elképzelhető-e ennek a fordítottja, a teljességgel domesztikáló/attitűdkövető, az eredeti mű kulturális kapcsolatrendszerét száz százalékban lecserélő fordítás? A jelen írásnak az a kiinduló hipotézise, hogy Kosztolányi Dezső *Évike Tündérorszámban* című munkája<sup>4</sup> éppen egy erre irányuló kísérlet, amely semmivel sem kevésbé tudatos, mint Nabokové.

\*

Az *Évike Tündérorszámban*, Kosztolányi egyik utolsó nagyobb szabású irodalmi vállalkozása hatástörténeti szempontból az egyik legsikertelenebbnek bizonyult: megcélzott kanonikus pozícióját a Szobotka Tibor által radikálisan átírt – de mindmáig Kosztolányi nevét viselő – 1958-as verzió<sup>5</sup> foglalta el, s mindmáig ez forog közkézen, százezres példányszámban. Mire a csorbítatlan, 1936-os változat újrakiadására 2013-ban sor került,<sup>6</sup> addigra a szöveg mindkét egykori funkciójából kiavult: sem vonzó gyermekkönyvként, sem egy világirodalmi klasszikus közel egyenrangú fordításaként nem volt számba vehető. Kanonikus pozíciójának visszaszerzése azért vált mindinkább lehetetlenné, mert a magyar nyelvű kultúra és az *Alice*-univerzum kapcsolódási pontjai, így a sztorit feldolgozó filmek, képregények és egyéb szöveges és vizuális átdolgozások referenciapontjai – például a filmek magyar szövege – csakúgy, mint az

---

így az eredetire utaló formában adja meg, azaz *Aleksandr* és nem *Alexandr*, ugyanakkor a címszereplő keresztnéve a korábbi angolszász gyakorlatnak megfelelően *Eugene*, nem *Yevgeny*.

<sup>3</sup> Dante ALIGHIERI, *Isteni Színjáték*, ford. NÁDASDY Ádám, Bp., Magvető, 2016.

<sup>4</sup> Lewis CARROLL, *Évike Tündérorszámban*, ford. KOSZTOLÁNYI Dezső, Bp., Gergely R., 1936. (A továbbiakban: *Évike*.)

<sup>5</sup> Lewis CARROLL, *Alice Csodaországban*, KOSZTOLÁNYI Dezső fordítását átdolgozta SZOBOTKA Tibor, Bp., Móra, 1958. Ebben a formában négy további kiadás jelent meg (1974; 1983; 1992; 2003), de más illusztrációkkal, más kiadóknál (Ciceró, Helikon stb.) ugyanez a szöveg terjedt tovább, az átdolgozott, rövidített verziók többsége is ezen alapul.

<sup>6</sup> Lewis CARROLL, *Évike Tündérorszámban*, ford. KOSZTOLÁNYI Dezső, Bp., Napkút, 2013.

általa inspirált független műalkotások allúziói az 1958-as változat ismeretében és az 1936-os nem-ismeretében jöttek létre. (Más kérdés, hogy a Kosztolányi-szöveg nem is lett volna túlságosan alkalmas ilyen kapcsolatrendszer létrehozására: nehéz elképzelni, hogy a Walt Disney Stúdió engedte volna *Évike* címmel forgalmazni a filmjét.) A Varró-testvérek 2009-es, korszerű és színvonalas – bár korántsem gáncstalan – fordítása<sup>7</sup> végképp visszafordíthatatlanná tette ezt a folyamatot. Bár az *Évikét* nem áll módunkban visszahelyezni jogaiba, a szöveg nagyon is érdemes a figyelmünkre, hiszen fordításként éppolyan formabontó és szubverzív vállalkozás, mint az eredeti *Alice* gyermekkönyvként.

Amikor – valószínűleg 1935 karácsonyára – az *Évike* megjelent, a magyar kultúrának nem volt égető szüksége új *Alice*-fordításra, hiszen kettő is forgalomban volt. Közülük a korábbi – amely folytatásos folyóiratközlések összefűzéseként jött létre – nem lehet teljes értékű fordításnak tekinteni, hiszen magát sem tekinti annak: a szerző nevének feltüntetése nélkül jelent meg, és nem is állítja, hogy fordítás volna; a távoli eredetire az „angolból átdolgozta Altay Margit” megjelölés utal csupán.<sup>8</sup> Az „átdolgozás” ezúttal azt jelenti, hogy a szöveg nemcsak átkódoló, hanem szelektáló műveleteken is keresztülment, terjedelme legalább a harmadával csökkent, és a kihagyások magukkal vitték a versek túlnyomó részét is. Ez a kiadás csak a „gyermekkönyv” funkciót célozza, hiszen gyermekeknek szánt sorozatban jelent meg egy ismert ifjúsági szerző neve alatt. A „világirodalmi klasszikus” funkció érvényesítéséről teljesen lemond, de ezért nincs okunk kárhozatalni, hiszen az eredeti folyóiratközlés (1914–15) idején<sup>9</sup> a mű még nem is igazán rendelkezett ezzel a státusszal.

A második, valószínűleg 1929-es, évszám nélkül megjelent fordítás Juhász Andor munkája.<sup>10</sup> Erényei között említendő, hogy egészen a 2009-es, Varróék-féle kiadásig ez volt az egyetlen, amelynek szövege kompatibilis volt az eredeti, saját jogukon is klasszikussá vált John Tenniel-illusztrációkkal. Juhász szövege tartalmaz néhány bugyuta szójátékot (kútjában–kutyáiban, órát–orrát) és némi infantilizálást (a fehér nyúlból „tapsifüles” lesz, mintha egy mellényes-zsebóras nyúl nem volna elég érdekes, s főleg nem *felnőtt* magatartást reprezentálna épp), de ettől eltekintve a lényegbevágó, komoly következményekkel járó fordítási feladatokat nem hagyja megoldatlanul. Itt-ott elkerülhetetlen egyszerűsítésekkel és veszteségekkel, de mondatról mondatra megkapunk mindent, amit az eredeti alapján elvárunk: az összes szereplőt, szüzsé-elemet, versbetétet, a legtöbb szójátékot, valamint a kulturális utalások jelentős részét is. Juhász szövege a mai átlagolvasóban sem hagyja különösebb hiányérzetet – ha csak nem várja el a szikrázó zsenialitás átmentését.

<sup>7</sup> Lewis CARROLL, *Alíz kalandjai Csodaországban és a tükör másik oldalán*, ford. VARRÓ Zsuzsa, VARRÓ Dániel, Bp., Sziget, 2009.

<sup>8</sup> [Lewis CARROLL], *Alice a csodák országában*, ford. ALTAY Margit, Bp., Danubia, 1927.

<sup>9</sup> A részletek – akkor még az *Altai* névforma használatával – a *Pesti Napló* gyermekrovatában jelentek meg. Ezt a korai közlést Józán Ildikó találta meg, én is tőle értesültem a létezéséről.

<sup>10</sup> Lewis CARROLL, *Alíz kalandjai Csodaországban*, ford. JUHÁSZ Andor, Bp., Béta Irodalmi Rt., [1929].

Kosztolányi alighanem az 1932 körüli *Alice*-konjunktúra kapcsán kezdett foglalkozni a fordítás gondolatával: az angolszász világban ekkor ünnepelték Carroll születésének centenáriumát és Alice Liddell-Hargreaves nyolcvanadik születésnapját, amiről a magyar sajtó is beszámolt.<sup>11</sup> A szerző és a mű kanonikus pozíciója megerősödött: lényegében ekkor vált bizonyossá, hogy az *Alice*-könyvekre világirodalmi klasszikusként kell tekinteni. Valószínűtlen azonban, hogy Kosztolányi figyelmét a mű világirodalmi rangja ragadta volna meg, hiszen jóval tekintélyesebb szerzők fordításával is voltak már évtizedes tapasztalatai és sikerei – s másfelől Juhász Andor meglévő fordítása sem volt méltatlan semmilyen tekintetben. A kiadás körülményei sem mutatnak arra, hogy Kosztolányi látványos sikerre és dicsőségre számított volna: Gergely R. [Rezső] Dorottya utca 2. alatt működő könyvkereskedése rendszerint közgazdasági és műszaki szakkönyveket adott ki, a szépirodalom nem igazán tartozott a profiljába, nem valószínű tehát, hogy ők kérték volna fel a fordítót, és Kosztolányi elsődleges kiadója egyébként is a Révai volt. A helyzet olyan benyomást kelt, mintha félig-meddig magánérdekű, a hivatalos életmű auráján kívül lebonyolítandó vállalkozásról, valamiféle bizonyítási kísérletről, vagy jutalomjátékról, erőpróbáról, „tour de force”-ról volna szó. Mindez arra mutat, hogy Kosztolányi egy szakmai kihívás, egy szellemi sportteljesítmény megkísértése végett fordult Carroll művéhez: el akarta készíteni a száz százaléig domesztikáló irodalmi fordítás mintapéldányát.

Nincs rá bizonyítékunk, de nagyon is kézenfekvő, hogy valamiféle játékos verseny lehetett ez Karinthyval, akinek a *Micimackó* fordítása ugyanekkor jelent meg,<sup>12</sup> és szintén szélsőségesen domesztikáló fordítói megoldásokat mutat – gondoljunk csak a főszereplők nevére. Hasonlóképpen kézenfekvő, hogy egy ilyen irodalmi kísérlethez miért gyerekönyveket választottak: mert ezek viszonylag kevésbé építhetnek az olvasóik előzetes ismereteire, mivel az olvasóiknak – gyerekek lévén – eleve kevesebb az ismeretük. Ha az irodalmi „átültetés” halott metaforáját egy pillanatra felélesztjük, láthatóvá válik az analógia: annál könnyebb egy növényt új helyre ültetni, minél kisebb a gyökérzete – azaz esetünkben a kulturális beágyazottsága, kapcsolatrendszere. Nevetséges volna például egy történelmi drámát domesztikáló módon fordítani, és az eredetiben hivatkozott történelmi eseményeket lecserélni a célkultúra többé-kevésbé ekvivalens eseményeire. Egy ilyen stratégia értelmében a *Bánk bánt* a *Hamlet* fordításának nevezhetnénk, hiszen mindkét cselekmény jelentős részben egy Gertrúd nevű királyné morális integritása körül forog. A felnőtt befogadók természetesen el tudják fogadni, hogy egy cselekmény más kultúrában, más korban, más értékrendben játszódik, és éppen azokból a mozzanatokból nyerik revelációikat, amelyek a távoli kultúrában és a sajátjukban közösek. A katharszisz forrása ilyenkor éppen az, hogy az

<sup>11</sup> Lásd például a *Pesti Napló* 1932. július 5-i számának 9. oldalán olvasható tudósítást a Columbia Egyetemen tartott köszöntésről, amelyet a dátumból ítélve nem Alice születésnapjára, hanem nyilván a „Golden Afternoon” (1862. június 4.) hetvenedik évfordulójára időzítettek. Ezt a forrást is Józán Ildikó találta meg.  
<sup>12</sup> A. A. MILNE, *Micimackó*, ford. KARINTHY Frigyes, Bp., Athenaeum, [1935]; *Micimackó kuckója*, Bp., Athenaeum, [1936].

idegenben ismerünk önmagunkra, évszázadok vagy évezredek távlatában szembesülünk egy morális imperatívusz megerősítésével. A gyermek befogadók azonban sem a szükséges ismeretekkel, sem az absztrakciós képességgel nem rendelkeznek még az ilyen belátásokhoz, ezért esetükben mérlegelni lehet a domesztikáló stratégiát, vagy ahogyan Schleiermacher fogalmaz, a mű helybe vitelét az olvasónak.<sup>13</sup>

A *Micimackó* világa nem terjed túl egy középosztálybeli angol ház gyerekszobáján, így minimális veszteséggel áthelyezhető egy pesti polgári lakás gyerekszobájába. (Ilyen veszteség például az az információ, hogy Nyuszi és Bagoly valódi állatok a kertben, míg Mackó, Malacka, Füles és a többiek játékok.) Az *Évike* azért nagyobb szabású, érdekesebb és hatástörténeti értelemben sikertelenebb vállalkozás a *Micimackónál*, mert sokkal kiterjedtebb kulturális gyökérrzel kell megküzdenie. A két vállalkozás és a feltételezett „versengés” tudatosságát az is alátámasztja, hogy mindkét fordításban rendkívül magas az eredeti által nem indokolt, azaz önkényes domesztikáló gesztusok száma. Karinthy munkájában ezek rendszerint lokális viccként jelentkeznek, amelyekről nyilvánvaló, hogy nem származhatnak az eredetiből (a menyét elhozta a menyét, a trotechnikus az mindig Elek stb.), s amelyeket felnőtt olvasóként rendszerint úgy neutralizálunk, hogy a fordító „nem tudott ellenállni” az ötletnek. Ezek a gesztusok a nyugatos műfordítói hagyomány „feldíszítő” hajlamához is illenek, amelyet a magyar fordítói gyakorlatnak mindmáig nem sikerült teljesen kinőnie. Ugyanakkor Kosztolányi ki nem kényszerített fordítói gesztusai nem ilyen esetlegesek, hanem zárt rendszert alkotnak. A következőkben ezt a rendszert vesszük szemügyre.

\*

Az *Alice* a világ legtöbbször lefordított könyvei közé tartozik, nyelvek számában a Wikipedia dinamikus listáján<sup>14</sup> mindössze két nem vallásos könyv előzi meg, a *kis herceg* és a *Pinokkió* (továbbá a *Biblia*, *A zarándok útja* és a Jehova tanúi által kiadott, gyermekeknek szóló bibliai történetek). Ezt tovább árnyalhatja, hogy az *Alice*-nek csak magyarul hat fordítása készült.<sup>15</sup> Minthogy a világirodalmi szempontból centrálisnak számító nyelvekre eleve minden nemzetközi jelentőségre számot tartó szöveget lefordítanak, a nagy számok akkor keletkeznek, ha minél több periferiálisnak számító nyelvre

<sup>13</sup> Friedrich SCHLEIERMACHER, *A fordítás különféle módszereiről* [Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens], ford. DÖMÖTÖR Edit = *Kettős megvilágítás: Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig*, szerk. JÓZAN Ildikó, JENEY Éva, HAJDU Péter, Bp., Balassi, 2007, 119–149.

<sup>14</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_literary\\_works\\_by\\_number\\_of\\_translations](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_literary_works_by_number_of_translations) (Letöltés ideje: 2017. december 10.)

<sup>15</sup> Az egyetlen eddig nem említett munka: Lewis CARROLL, *Alice kalandjai Csodaországban*, ford. SZILÁGYI Anikó, Westport (Ireland), Evertype, 2013. A kiadás az OSZK katalógusában sem szerepel, de online megvásárolható; létezéséről Kérchy Anna bibliográfiájából értesültem: Anna KÉRCHY, *Hungarian Checklist = Alice in a World of Wonderlands: The Translations of Lewis Carroll's Masterpiece*, eds. Jon LINDSETH, Alan TANNENBAUM, New Castle (DE), Oak Knoll Press, 2015, III, 435–442.

is lefordítanak egy adott művet. Erős lehet a gyanúnk, hogy a vallásos könyvek mellett a gyermekkönyvek is a kulturális gyarmatosítás („civilizálás”) viszonylag gyengéd, de hatékony eszközei. Ha példaképpen megnézzük az *Alice* szuahéli<sup>16</sup> vagy pitjantjatjara (közép-ausztráliai bennszülött)<sup>17</sup> nyelvű kiadásait, már az illusztrációk is elárulják az erőteljes domesztikáló gesztusokat. Az utóbbiban a Fehér Nyúl kenguruvá, a Mormota (aki az eredetiben Dormouse, azaz Pele) koalává változik. Az első szuahéli kiadás névtelen illusztrátora a megfelelő változtatásokkal gondosan újrarajzolta Tenniel eredeti képeit, például a Márciusi Nyúl teknőssé alakul, a Kalapos fezt visel, és valamennyi szereplő afrikai – kivéve a királyi családot. Mindkét fordítást angol anyanyelvű szerző készítette, akik ezekkel az attitűdkövető gesztusokkal voltaképpen „lehajoltak” a gyermeki állapotúnak tekintett idegen kultúrákhoz, hogy az otthonosságba ágyazva kínálják fel nekik az angolszász globális kultúra egyik alapvető mintázatát, mint ahogyan egy felnőtt próbál gügyögni egy kisgyerekhez, hogy elnyerje a bizalmát. Természetesen nem is nagyon tehettek volna másként egy olyan kontextusban, ahol senki sem látott még nyulat, vagy ha látott, akkor behurcolt kártevőnek tekintette.

Kosztolányi fordításában hasonló helyettesítő gesztusok sokaságát láthatjuk, amelyek azonban éppen ellentétes szándékban gyökereznek. Ha Kosztolányi valamit is bizonyítani akart, az éppen a magyar nyelv és kultúra rugalmassága, plaszticitása: hogy a magyar nyelv *felnőtt*, és bármire képes, amire az angol (a forrásnyelv). Ez éppen ellentétes a Nabokov munkája által implikált állítással, hogy az angol (a célnyelv) úgyszemint képes visszaadni az orosz eredeti gazdagságát, kár is ezzel próbálkozni. Mindkét véleményben ott rejlik a nyelvi-kulturális sovinizmus csírája, amely mindkét esetben termőre fordult, és a két játékos és kreatív elmének köszönhetően egyedülállóan érdekes konstrukciókat hozott létre. Bizonyos szempontból munkamódszerük is éppen tükörképe egymásnak. Nabokov megpróbálta kiküszöbölni, hogy az orosz kulturális objektum bármi olyan előzetes tudást mozgósítson az angol anyanyelvű olvasók elméjében, amely az angolszász kultúrában gyökerezik. Arra törekedett, hogy a forrásnyelvi (orosz) mintázatok tisztán, mindenféle analógiás szennyeződéstől mentesen érvényesüljenek. Kosztolányi hasonló következetességgel, programszerűen kiiktatott a szövegből minden angol referenciát, és nemcsak Alice-t cserélte le Évikére, hanem az angol kislány teljes világát is a magyar kislány univerzumára, sőt az eredeti narratív szituációt is egy jellegzetes magyar mesekönyv beszédhelyzetére. Míg Nabokov munkája követeli a jegyzetek tömkelegét, Kosztolányié élesen visszautasítja, hisz az általa előállított narratív szituációban minden otthonos, ismerős, magától értetődő; az angol szerzőt olyan messzire távolítottuk, ahonnan már egyáltalán nem is látszik.

Kosztolányi helyettesítései azonban csak annyiban önkényesek, hogy ott is alkalmazza őket, ahol nem lenne feltétlenül muszáj – például a Kalapos maradhatott volna

<sup>16</sup> Lewis CARROLL, *Elisi katika Nchi ya Ajabu*, transl. St Lo DE MALET [CONAN-DAVIES], London, The Sheldon Press, 1967. (Első kiadás: 1940.)

<sup>17</sup> Lewis CARROLL, *Alitjinya ngura tjukurtjarangka*, adapt. and transl. Nancy SHEPPARD, Adelaide, University of Adelaide, 1975.

Kalapos, ahogyan a többi öt fordításban is. Amikor azonban helyettesítést alkalmaz, már nem önkényes, hanem pontosan feltárja Carroll döntéseinek eredeti motivációit, és azokhoz keres analógiát a magyar kulturális kontextusban. A Kalapos például egy elterjedt frazéma miatt került Carroll szövegébe: „mad as a hatter” (‘bolond, mint egy kalapos’); ennek háttérében pedig egy valós foglalkozási ártalom állt: a film kikészítésénél használt higany idegrendszeri bántalmakat okozott.<sup>18</sup> Carroll defigurálja a mondásban rejlő alakzatot, és egy Bolond Kalapost prezentál. Kosztolányi eljárása teljesen analóg: az „iszik, mint a kefekötő” frazéma szemléleti alapja is egy foglalkozási ártalom (a sok por miatt kénytelen inni), de a mondás ezt kiterjeszti az iszákosságra, Kosztolányi pedig mindezt összevonja, és egy defigurált, de a figurát megtestestítő Részeg Kefekötőt állít elénk. A többi problematikus nevű szereplőnél hasonló eljárást alkalmaz: Április Bolondja ugyanattól bolond, mint a March Hare, hiszen mindkét rögzült szintagma szemléleti háttérében a tavaszi párzási időszak hatása áll. A Cheshire Cat magyarul Fakutyá, mert magyarul ez áll a „vigyorog, mint...” helyzetmondatban, és a mondás szemléleti alapja éppúgy elhomályosult, mint az angolban.<sup>19</sup> Ez a két helyettesítés továbbgyűrűző gondokat okoz a narrációban (hiszen a macskából kutya, a nyúlból ember lesz), de Kosztolányi eldolgozza a sorjás széleket. Nem köt olyan kompromisszumokat, mint a többiek: szó sem lehet *csacsogó*, *húsvéti*, *pünkösdi* vagy *áprilisi* nyúlról (sorrendben Altay, Juhász, Varró, Szilágyi megoldása), sem *Facicáról*, *Famacskáról* (Juhász, Szilágyi) vagy *vigyorgó macskáról* (Altay, Varró). Ezeknek nincs előzménye a magyar nyelvszokásban, így nem feleltethetők meg Carroll mindenhol motivált nyelvi és narratív leleményeinek. (Szobotka mindkét helyen megtartja Kosztolányi megoldását, de a Kalapost visszaállítja.)

Kosztolányinak végigvitt alapelve, hogy nem talál ki semmit, sosem tesz úgy, mintha egy nem létező forma létezne, noha ez hiányzó referenciák esetén bevett eljárás: ilyen például Varró *Pünkösdi Nyúl* megoldása, amely teljesen hihető, noha nem létező fantomreferencia. Kosztolányi csak olyan elemekkel dolgozik, amelyek már léteznek a nyelvszokásban, hiszen – mint feltételezzük – éppen azt akarja bizonyítani, hogy a magyar nyelv képes erre. Előfordul, hogy az angol eredeti motivációját egyáltalán nem lehet modellezni: a Mock Turtle-t (Hamisteknős) Carroll a hamis teknőslevesből származtatja, viccesen téves etimológizálással, mintha létezne ilyen állat. (A hamis teknősleves valójában borjúhúsból készül, ezért visel Tenniel rajzán a Mock Turtle borjúfejet és hátsó csülköt. Carroll nyelvi műveletét úgy lehetne analógiásan

<sup>18</sup> Az angol szövegre vonatkozó kulturális megfigyelések legfontosabb forrása Lewis CARROLL, *The Annotated Alice: The Definitive Edition*, ed. Martin GARDNER, London, Penguin, 2001.

<sup>19</sup> A Cheshire Cat (Gardner szerint) legvalószínűbb magyarázata egy cheshire-i sajt fajta, amelyet vigyorgó macska formájában árultak, és a farka felől szeleteltek, így valóban a mosolya tűnt el utoljára. A fakutyával kapcsolatos mondásnak nem a balatoni sporteszköz a forrása, hanem egy csizmalehúzó alkalmatlanság: ferdén feltámasztott deszkalap, amelyre a gazda egyik lábával rááll, a másik láb csizmasarkát pedig egy U-alakú kivágásba illeszti, így hajolgatás nélkül megszabadulhat a lábbelítől. A kivágás alakja emlékeztet vigyorgó szájra.



leképezni, ha Évike egy Újházy-Tyúkkal, vagy ad abszurdum egy Jókai-Babbal találkozna.) Habár a nyelvi motivációt a Hercegnő világosan elmagyarázza Alice-nek, tehát a referencia nyelvi szinten a szövegen belül tisztázható – a fordítók többnyire meg is teszik, még ha olykor zavarosan is –, Kosztolányinak ez kevés: ő nem enged be a szövegébe olyan nyelvi referenciát, amely a magyar olvasó *valóságtapasztalatából* hiányzik. Talán mérlegelhette a hamisgulyás valamiféle használatát, de ezt nemigen lehet elvezetni egy individuális lényig, ezért ezúttal referencia nélküli nonszenszhez folyamodott, de szigorúan olyanhoz, amely már létezett a magyar nyelvben: így került a szövegbe a Tengeri Herkentyű (első adat ebben a jelentésben: 1876<sup>20</sup>). Altay, Juhász és Varró *Hamis Teknősbékát* alkalmaz itt, amely – épp a hamisgulyás párhuzama miatt – előnyösebb, mint Szilágyi *Álteknős* megoldása (hiszen a szóban forgó, valóban létező levest nemigen hívhatnánk ál-technőslevesnek). Szobotka *Álteknőce* teljesen elveszti a motivációját.<sup>21</sup>

Kosztolányi következetessége már-már megindító. Amikor valaminek a pénzbeli értékét fejezik ki a könyvben, mindháromszor *pengőben* teszik. Amikor valakit érthetőbb beszédre akarnak kérni, azt mondják neki, beszéljen *magyarul*, s amikor a narrátor dorgálja Évikét egy nyelvi hibáért, azt mondja, „elfelejtett magyarul”. Amikor az Egér a társaság megszáritkozása céljából egy nagyon száraz történetet mesél, a történet nem Hódító Vilmosról, hanem Harmadik Andrásról szól. Mindezek ki nem kényszerített helyettesítések, hiszen lehetne általánosságban kevés vagy sok pénzt, helyes vagy értelmes beszédet említeni, és az Egér akár a magyar Évikének is mesélhetne Hódító Vilmosról – ahogyan az a többi fordításban történik. Kosztolányi azonban súlyt helyez rá, hogy minden lehetséges ponton megerősítse Évike magyar mivoltát, Alice-től való függetlenségét.

Évike és Alice története között a legjelentősebb különbség, hogy előbbiből hiányzik egy igen emlékezetes kulcsszereplő, a legfőbb antagonistája: a Királynő. Meg kell vallanom, hogy ennek megokolása komoly fejtörést okozott. Az eredeti könyv egyes típusrajzai kétségkívül a társadalmi szatíra irányába mutatnak, és a viktoriánus olvasók nyilván az uralkodói pár, Victoriára és az 1861-ben elhunyt Albertre asszociáltak az erőteljes, arrogáns Királynő és a gyenge, pipogya Király kettőséről. Kosztolányi itt sajátos szerepösszevonást alkalmaz: nála a Király akar lenyakaztatni mindenkit, majd ő maga lesz, aki titokban mindenkinek megkegyelmez. Vajon hogyan került a történetbe ez a furcsa, hasadt személyiség, és miért tűnt el a Királynő? Kit célozhat a politikai szatíra a harmincas évek király nélküli királyságában? A válasz banális: senkit. Kosztolányi nem ezen, hanem egy sokkal alapvetőbb szinten vezette át az ekvivalenciát. Az eredeti könyv királyi udvara egy kártyapakliból áll és igen szervezett: a számos pikk lapok (spades = ásók) kertészek; a treffek (clubs = botok) katonák; a kárók (diamonds = gyémántok) udvaroncok, a kőrök pedig a királyi pár gyermekei,

<sup>20</sup> Vö. *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára*, főszerk. BENKŐ Lóránd, Bp., Akadémiai, III, 1976.

<sup>21</sup> Tovább bonyolítja a kérdést, hogy az áltechnős egy triász kori őszállat-rendre is utal (*Placodontia*).

éppen tízen. Az uralkodói pár természetesen kőr, a többi figurás lapok a vendégeik. Mindez az ötvenkét lapos francia kártya alapján van elgondolva, amelyet Kosztolányi „lefordított” a harminckét lapos magyar kártyára. Ebben a pakliban pedig – fatális módon – nincs királynő. Ha valakinek kétségei lettek volna a vállalkozás tudatosságát illetően, annak ennél jobb érvet nem tudok mondani: Kosztolányi képes volt kiírni a történetből egy alapvető fontosságú szereplőt, csak azért, hogy a referenciák totális magyarra váltásának tervét hiánytalanul végigvigye. Nyilván pontosan tudta, hogy az úgynevezett magyar kártya mennyire magyar,<sup>22</sup> és hogy az olvasói ugyanolyan jól ismerik a francia kártyát is. A helyettesítéssel súlyosan megnehezítette a saját dolgát, még egy lélektanilag abszurd szereplőt is kénytelen volt létrehozni, és mindezzel nem nyert mást, mint a formális visszaigazolást: mindezt *meg lehet csinálni*.

\*

Az *Alice* alapját képező, ekkor még magánérdekű narratíva egy jól azonosítható szituációban jött létre: a harmincéves Charles Lutwidge Dodgson mesélte főnöke, Henry Liddell lányainak, köztük a tízéves Alice-nek. Bár maga a megjelent könyv nem írta le a résztvevők életkorát, az információ az olvasók előtt kezdetektől fogva ismert volt, részévé vált a könyvet körülvevő kultusznak, és átöröklődött a 20. századra is. Kosztolányi szakított ezzel az implicit hagyománnyal, és a bevezető versben nagyapó–unoka viszonyba helyezte át a narrációt. Ennek a ki nem kényszerített változtatásnak a hatásai rátelepszene az egész könyvre. A nagyapó összesen hét ízben szólítja meg a gyerekeket (többes számban), mintha valóban körülülnék a karosszékét a kandalló előtt, például: „Képzeljétek, gyerekek...”, „Tudjátok, gyerekek...”, „Akarjátok tudni, gyerekek...”. Carroll eredeti szövegében egyetlen ilyen dramatizált gesztust sem találunk. Olykor megszólítja az olvasót („fancy...”, „you see...”, „imagine...”), de ezek a gesztusok a könyv lapjairól szólnak az aktuális olvasóhoz, rendszerint egy-egy szituáció komikus aspektusára hívják fel a figyelmet, s nem viszik színre a mesemondás kollektív (a többes számmal is jelzett), erősen hierarchikus szituációját. Csak egyetlen példa e megszólalások különbségére: zuhanás közben Alice arra gondol, ezután akkor sem szól majd egy szót sem, ha leesik a háztetőről. A morbid viccet Carroll zárójelben kommentálja „(Which was very likely true.)” (’Ez alighanem így is van.’) Ugyanez Kosztolányinál külön bekezdésben, zárójel nélkül: „No, ezt el is hihetjük neki, gyerekek.” (Azaz: a buta Évikével történhet ilyesmi, de *velünk* soha.)

Az *Alice*-könyvek legnagyobb vonzereje abban áll, hogy Carroll egyenrangú félként beszél a gyerekekkel, nem akarja kioktatni őket, hogy milyennek kellene lenniük,

<sup>22</sup> A figurák Schiller *Tell Vilmos* című drámájának szereplői, a ma ismert sztenderd lapokat a bécsi Piatnik-gyárban tervezték az 1860-as években, de újabb kutatások szerint ez a pakli Schneider József pesti kártyafestő munkáján alapul.

nem állít morális tanulságot. Ha Carroll „üzen” valamit Alice-nek és az olvasóknak, akkor ez az üzenet nagyjából így hangzik: „Maradj mindig ilyen – okos, kíváncsi, bátor, független, empatikus.” Hogy ez a kimondatlan üzenet létrejöhesse, Carroll érdekes játékot játszik Alice életkorával. A télen játszódó második könyvben a kislány *pontosan* hét és fél évesnek mondja magát, az első könyv eseményeinek dátuma pedig május negyediké, Alice Liddell születésnapja, minden bizonnyal a hetedik.<sup>23</sup> A történet elmesélésének, a legendás „golden afternoon”-nak az idején, 1862. július 4-én azonban Alice – akit a könyv mintaolvasójának tekinthetünk – már két hónappal elmúlt tíz éves. Az így teremtett beszédhelyzetben a narrátor a tízéves Alice-nak mesél az ő attribútumait viselő, három évvel fiatalabb, fiktív kislányról, megteremtve a perspektívát, amelyben a hallgató/olvasó Alice ráismerhet három évvel fiatalabb önmaga hibáira, tévedéseire, botladozásaira, inkompetenciáira, ami – bergsoni értelemben is – természetes komikumforrás. Ehhez a könyv univerzumát nem a hétéves, hanem a tízéves gyermek horizontjához kellett igazítani. Ez a három évnyi „rés” azonban több mint humorforrás: arra is lehetőséget ad, hogy fiatal kora ürügyén a hétéves Alice szemtelen, tiszteletlen, zabolátlan, tapintatlan legyen: olyasmit is kimondjon, amit tízéves önmaga már inkább elhallgatna. Voltaképpen ebben a három évnyi „résben” keletkezik a könyv szubverzív potenciálja: a hétéves Alice könyörtelenül rákérdez olyan jelenségekre, amelyeket a tízéves – előrehaladottabb szocializációja okán – már nem hozna szóba, ugyanakkor az utóbbi már rendelkezik a jelenségek értékeléséhez szükséges, árnyaltabb perspektívával.

Alice Csodaországában beszélnek az állatok és a kártyalapok, de ez kezdettől fogva adottságuk, ennek a világnak ez a normája. Valódi csodára, változásra (ha a Cheshire-i Macska eltűnő-mutatványától eltekintünk) egyedül maga Alice képes: változtatni tudja a méretét. Kezdetben véletlenszerűek és túlzóak a méretváltozásai, azután egyre jobban uralni kezdi őket, míg végül tudatosan használni kezdi a képességét, megtanulja hozzáigazítani magát a következő helyszínhez és szituációhoz. Alice-nek nincs kijelölt helye a hierarchiában: tisztelettudóan szóba tud elegezni az Egérrel, de képes fölbe kerekedni a Királynőnek is. A léptékek jelentőségére Carroll egy furcsa jelenettel hívja fel a figyelmet: a negyedik fejezet végén Alice egy teljesen realiztikus kutyakölyökkel találkozik, aki, mintha csak a valóságból tévedt volna át Csodaországba, nem beszél, viszont szörnyen megijeszti az ekkor éppen aprócska kislányt. A méretváltoztatás képessége teszi lehetővé Alice számára, hogy akár a hatalmasságokkal is tiszteletlenül beszéljen, vagy kinevessen egy olyan fennkölt intézményt, mint a bírósági tárgyalás. A méretváltozás a perspektívát is megváltoztatja, és ez utóbbi az a képesség, amelyet Carroll mélységesen csodál a gyermeki elmében. A könyv tiszteletadás és bátorítás a nem szisztematikus, tehát rendszerektől és előítéletektől szabad, játékos kreativitásnak.

<sup>23</sup> Alice a VI. fejezet végén azzal nyugtatja magát, hogy – május lévén – a Márciusi Nyúl talán nem lesz annyira bolond. Később teázás közben Alice a Kalapos kérdésére válaszolja, hogy negyediké van.

Az *Alice* egy olyan kultúrában jött létre, amelyben a groteszk és a szatíra már ki-magasló hagyományokkal rendelkezett. Amikor egy fordító más adottságú kultúrához próbálja illeszteni ezeket a kulturális mintázatokat, nemcsak nyelvi, hanem szociokulturális különbségekkel is meg kell küzdenie. A 20. század eleji japán *Alice*-fordításoknak olyan környezetben kellett helytállnia, ahol nem lehetett szemtől szemben kritizálni valakit, egy kislány nem szállhatott vitába felnőtt férfival, egy férfi pedig nem kínálhatott ételt vagy italt egy nőnek: ezeknek a viselkedéseknek még a szóba hozása is elképzelhetetlenül botrányosnak számított volna.<sup>24</sup> Alice és a Kalapos jelenetét tehát – attitűdkövető módon – radikálisan át kellett írni ahhoz, hogy az interakciónak egyáltalán legyen valami értelme, és a történet folytatódhasson. A nagyapó jelenléte a magyar szövegben nem ennyire éles változtatás, de kétségkívül a normáknak tett engedmény – a Pósa Lajos-féle, még mindig jelenlévő normáknak, amelyeket Kosztolányi már két évtizeddel korábban elutasított, mondván „[u]tolsó, jelenvaló emléke ön egy idilli valóságnak, amely sohase volt”<sup>25</sup>

Nagyapó narratív szituációja mégis pősabáccsis, távolról sem egyenrangú, hanem nagyon is hierarchizált, és azt hozza magával, hogy Évike is kisunokává minősül át, azaz elbutul. Sohasem növi ki a becézett névalakot, képtelen a perspektívaváltásokra, meglepő ötletek helyett gyakran inkább tompa ostobaságokat mond. Szellemileg legfeljebb hétéves, miközben Fáy Dezső rajzai tizenkét-tizenhárom éves, nyurga kamaszlányt mutatnak. Míg zuhanása közben Alice arról tanakodik, vajon Ausztráliában vagy Új-Zélandon fog-e kikötni, Évike Ausztria és Ausztrália között dilemmázik: ez elég pontosan jelzi a szellemi nívójuk közötti különbséget. A Hamisteknőssel (itt Tengeri Herkentyűvel) folytatott párbeszéd, amely az eredetiben elmés szójátékok pazar tűzijátéka, Kosztolányi fordításában meglepően lapossá válik, ráadásul olyan formát ölt, hogy minden rejtélyt azonnal felold (számtan–másztan, írni–sírni), nehogy az olvasó megerőltesse magát. Ennek a jelenetnek a végén a Hamisteknős elmeséli a csökkenő rendszerű órarendet (első nap tíz óra, második nap kilenc és így tovább), amely az eredetiben a *lessen–lesson* (csökken–lecke) szójátékon alapul. „A tizenegyedik napon persze szünet volt” – találja ki Alice, de (független szellemére oly jellemző módon) megkérdezi azt is, mi volt a tizenkettedik napon. A Griffmadár az eredetiben kitérő válasz ad, és a kérdés ott marad a levegőben, módot adva az olvasónak az elgondolkodásra. Ne feledjük, a könyvet matematikus írta: arról van itt módunk elgondolkodni, hogy a negatív számok mit reprezentálhatnak a természetben. Talán a tizenkettedik naptól butító kurzus kezdődik? Vagy a nebulók kezdik oktatni a tanárokat? De Kosztolányi elvarrja a szándékosan elvarratlan szálát, és egy banális megoldással megkíméli olvasóit a gondolkodástól: „Akkor kezdődött a nagy-nagy szünidő, s azóta is tart szakadatlanul.”<sup>26</sup>

<sup>24</sup> Vö. Emer O’SULLIVAN, *Warren Weaver’s Alice in Many Tongues: A Critical Appraisal = Alice in a World of Wonderlands: The Translations of Lewis Carroll’s Masterpiece*, eds. Jon LINDSETH, Alan TANNENBAUM, New Castle (DE), Oak Knoll Press, 2015, I, 37.

<sup>25</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső, *Pósa bácsi reggelije*, A Toll, 1914/11, 1914. május 24., 13.

<sup>26</sup> *Évike*, 92.

Vannak azonban olyan pontok, ahol ez az egyszerűsítés, „lebutítás” már-már paródiának tűnik. Évike cicája például (az eredetiben Dinah) a lehető legközhelyesebb, legsematikusabb macskanevet kapja: Cirmosnak hívják. Ez felidézi Kosztolányi két évtizeddel korábbi, Pósa Lajosról írt sorait: „Az élet, amely a félelmes közelével elborzasztott, és olyan bonyolult volt előttünk, önnek mindig egyszerű volt. A tej csak fehér, az éj csak fekete, a fecske, az »isten-fecske« villás farkú és csicsergő, s egyetlen fát ismert, a kedves magyar fát, az akácot.”<sup>27</sup> Befogadói stratégiaválasztásunk szempontjából alapvető, de világos metadiszkurzív jelzések híján eldönthetetlen kérdés, hogy Kosztolányi normatívként mutatja-e fel a szűkös pósa univerzumot, ahol a macskákat óhatatlanul Cirmosnak nevezik el, vagy kritikával illeti és parodizálja ezt a világot. Bár szívünk szerint az utóbbi megoldásra hajlunk, be kell látnunk, hogy poétikai értelemben az előbbi is racionális. Nem a könnyebb befogadhatóság pragmatikus célja érdekében, hiszen az egész vállalkozásban csekély szerepet játszott a közönségsiker reménye. Ugyanakkor a nagyapó elbeszélő pozíciója koherenciát, zárt-ságot, következetességet biztosít a szövegnek: lehatárolja azt a narratív univerzumot, amelyen belül a domesztikáló műveletek logikailag konzisztensen elvégezhetőek. Ha az elbeszélői pozícióba egy harmincéves csudabogár tanárembert helyeznénk, hiába tennénk magyarrá, bármi kitelne tőle: nem biztosítaná az elbeszélés hézagmentes, zárt nyelvi-kulturális egységét, amely végeredményben az egész vállalkozás célja. Ez a nagyapó világának határai által körbe kerített egység pedig – járulékos kárként – sajnos szükségszerűen kioltja Alice szikrázó eredetiségét, és szürke, butuska Évike-t csinál belőle.

A paródia-dilemmát segít eldönteni, ha megvizsgáljuk a kortárs befogadói horizontot. A könyv első olvasói ugyanis nem egy generikus nagyapót és egy találmányra kiválasztott kislánynevet láttak itt: Kosztolányi abban is követte Carroll attitűdjét, hogy a könyv hőseit egy konkrét, eleven Évikével hozta referenciaviszonyba. Az ötletet alighanem Éva nevű unokahúga, Ádám öccsének legidősebb lánya adhatta, aki az *Évike* megjelenése idején tizenöt éves volt – őrá azonban semmit sem tudott az olvasóközönség. Az Évike név sokkal inkább Benedek Elek első unokájára utalt (Lengyel Éva, 1908–1969), akinek a kedvéért – és akinek az ürügyén – az akkor még alig ötvenéves mesemondó boldogan vetette bele magát a nagyapós szerepbe, és már 1911-ben kiadta *Nagyapó mesél Évikének* című gyűjteményét.<sup>28</sup> A kötet és a koncepció sikerét jelzi, hogy a későbbiekben is írt Évike és a nagyapó kettősére épülő helyzetdalokat. Ez az Évike sohasem hagyja el, vagy kérdőjelezi meg a normákat: ha a világ nyugalmas rendje meg is billen olykor, a szövegek végére mindig visszazökkenünk a helyes kerékvágásba. Mindezt Elek nagyapó az idealizált székely népelet kedélyével, a személyesség és a megélt intimitás hitelével adja elő, s különösen megnyerő az a helyenként felvillanó önrónia,

<sup>27</sup> KOSZTOLÁNYI, *Pósa bácsi, i. m.*, 12.

<sup>28</sup> BENEDEK Elek, *Nagyapó mesél Évikének: Versek, mesék, történetek hat-tizenkétéves gyermekeknek*, Bp., Lampel, [1911]. (Reprint kiadás: Bp., Terra – Kossuth, 1987.)

amellyel a nagyapószerpet viseli. Elsősorban ennek köszönhető, hogy irodalmi figurája túlélte Pósa bácsit, és nemzedékek kollektív nagyapójává válhatott.

Kosztolányi tehát odáig megy domesztikáló programjában, hogy az angol kultúrában is meglehetősen előzménytelen mintázat magyar verzióját beilleszti egy létező kulturális univerzumba (nevezhetnénk ezt minimitológiának); voltaképpen úgy tesz, mintha folytatást írna Benedek Elek könyvéhez, de valójában Alice-t öltözteti be Évikének, hogy álruhában becsempéssze a magyar gyermekirodalomba. Az álruha azt is jelenti, hogy Alice-Évike nem használhatja bizonyos képességeit – nem adhat valamirevaló nevet a cicájának, és nem hagyhatja megválaszolatlanul a levegőben a tizenkettedik nap kérdését –, mert akkor kiderülne az idegensége. Kétértelmű szituáció alakul ki: Alice annak árán őrizhet meg valamit a szubverzív potenciáljából, hogy egy másik részéről lemond, s valahol Lewis Carroll és Benedek Elek intenciói között félúton találja meg a maga helyét. A két könyv és a két világ közötti asszociációt támogatják az illusztrációk is: az ünneplőbe öltözött, emberi módon viselkedő állatok éppen Benedek Elek könyvéből lehetnek ismerősek a kortárs olvasóknak. Kosztolányi még egy finom, bár igen szembeötlő utalást is elhelyez: *Tündérországnak* nevezi a történetek színterét, noha a könyvben egyetlen tündér sem bukkan fel. A kortárs olvasók természetesen a *János vitéz* zárlatára is gondolhattak, de ez a név – epitheton ornansként – Erdélyt is felidézi: mintha Évike kalandjai Kisbaconban történének, ahol mindig is szoktak. Ebben a kulturális köztességben, kétértelműségben mintha a műfordítás allegóriáját látnánk. A szituáció nyitottsága lehetővé tesz egy olyan olvasatot is, amely mindig a szubverzív potenciált részesíti előnyben. Amikor Évike bátor és független gesztusokat tesz, akkor ez a hatástörténeti tanulság érvényesül: „Lám, ilyen gyerekkönyvet is lehetne írni...”, amikor pedig nagyapó tompítja az éleket, akkor ez: „...és ilyen gyerekkönyvet írtok ti”.

\*

Az eredeti Alice méret- és perspektívaváltó rugalmassága azt is lehetővé teszi, hogy a könyv narratívája ne bomoljon szét külön gyermek- és felnőtt-kódra: itt a társadalmi szatíra is olyan formában jelenik meg, amelyet egy értelmes tízéves már képes felfogni. Ezt annak fényében tudjuk különösen értékelni, hogy a nagyapó elbeszélése érezhetően kikacsint, amikor a felnőttekhez beszél: Kosztolányi külön felnőtt-regisztert implementál. Valamiféle felnőtt-kód jelenléte persze elengedhetetlen ahhoz, hogy egy gyerekkönyvből nemzetközi klasszikus váljon. A gyors sikerhez – üzleti értelemben – elég lehet, ha egy könyv tetszik a gyerekeknek, de a nemzedékeken átívelő klasszikus státuszhoz a felnőtteket is meg kell nyerni, akik valódi kánonműveletekre képesek. A *Micimackó* csak lélektani szatíráként kapcsolódik a felnőttek világához: univerzálisan használható, karikatúraszerűen elrajzolt, mégis komplex személyiség típusokat teremt. Az *Alice*-univerzum ennél többet tesz: ütközések, hierarchiák, interakciók és

intézmények karikatúráit is felmutatja, így társadalmi szatíráként is hasznosítható. Míg a *Micimackó* szereplői között a legbonyolultabb viszony a szomszédi szolidaritás, rivalizálás vagy gyanakvás, az *Alice* egy teljes miniatűr államszervezetet is felvonultat. Kosztolányinak nemcsak a memoriter verseknek és a szójátékoknak, hanem egyebek között a leszerelt gyarmati tisztnek (Hernyó), a nosztalgizáló oxfordi öregdiákoknak (Griff és Hamisteknős), vagy a kerti teadélutánnak is meg kellett találnia a „dinamikus ekvivalensét”<sup>29</sup>, hogy megírhasa a paródiáikat. Az eredetiben mindezek a szociális szituációk és interakciók úgy épülnek fel, mintha Charles Dodgson és Alice Liddell (szerző és mintaolvasója) közös élményei, közös ismerősei képeznék az alapjukat. A filológusok számos esetben utána is tudtak járni ezeknek az alapoknak, és a második könyv ötödik fejezetében szereplő boltocskát ma is bárki felkeresheti Oxfordban, noha a valóságban nem egy kötögető Juh vezet. Carroll úgy írta meg a viktoriánus társadalom viszonyait, ahogyan Alice közvetlenül tapasztalhatta azokat, vagy ahogy utóbb kettesben kiértékeltek, értelmezték a kislány frissen szerzett ismereteit, melyek ilyenformán a felnőtt számára is új megvilágításba kerültek. Mindez aprólékos, minden részletre kiterjedő hitelességgel ruhazza fel ezeket a parodisztikusan bemutatott tapasztalatokat és reflexiókat. Ennek a finom egyensúlynak az átvitele – különösen Kosztolányi attitűdkövető stratégiájával – igen nehéz fordítói feladat: az öreg gyarmati tiszt helyébe még csak-csak beültethető a pipázgató falusi bácsika, de a teadélután lecserélése a kerti borozásra már komolyabb problémákat is felvet. Ráadásul vannak helyek, ahol a társadalmi szatíra konkrét politikai szatíráként jelenik meg.

A harmadik fejezetben a csuromvizes állatok a Dodó vezetésével „caucus-race”-t rendeznek, vagyis egy megrajzolt körben összevissza rohangálnak, míg meg nem száradnak. A *caucus* amerikai szó, egyfajta informális előválasztási gyűlést jelent, Carroll minden bizonnyal „bizottságosdi” értelemben használta az átláthatatlan, célját vesztett, fontoskodó látszattevékenységbe fulladt bürokráciára utalva. A korai magyar fordítók minden fenntartás nélkül kiiktatták innen a felnőtt-kódot, és referencia nélküli nonszensszel töltötték fel a helyet. Altaynál egyszerűen *kaukuszverseny* maradt, Juhásznál *kókuszverseny* lett, ami talán még zavaróbb, hiszen itt egy értelmes szó marad referencia nélkül: az olvasó hiába várja, hogy a narráció előhozzon valamiféle kókuszt. Szobotka ehhez a hagyományhoz kapcsolódva *körbecsukónak* nevezte a játékot – de az ő esetében a politikai utalások kiiktatása, a lehetséges aknák hatástalanítása nem tekinthető teljesen autonóm döntésnek: ez minden bizonnyal a „delfinizáló” szocialista kiadáspolitika folyománya is. Varró Zsuzsa kitűnő találattal a *szabad-verseny* megnevezést használta, amely igen pontosan írja le a voltaképpen történéseket, miközben – az újraéledő magyar kapitalizmus légkörében, az eredeti felhalmozás kaotikus képei közepette – nyilvánvaló, akár egy tízéves számára is jól

<sup>29</sup> Helyénvalónak látszik itt Eugene Nida nagy hatású terminusát használni, amelynek ellentétpárja a „formális ekvivalencia”. A megkülönböztetés bírálatát lásd Lawrence VENUTI, *The Translator's Invisibility*, London – New York, Routledge, 1995, 1–42; továbbá KAPPANYOS, *i. m.*, 89–102.

érezhető a politikai áthallás. Az eredetihez referenciálisan Szilágyi Anikó megoldása – *frakcióverseny* – áll a legközelebb, de a könyvbeli szituációhoz motiválatlanul kapcsolódik, így komikus potenciálja csekély. Kosztolányi meg sem kísérelte a felnőtt- és gyermek-kódok összeolvasztását (mint fentebb láttuk, a gyermek-kódot eleve szűkebb horizontúra, mintaolvasóját fiatalabbra, butábbra hangolta az eredetinel), de a felnőtt-kódra különös figyelmet fordított. A *caucus race* nála *parlamentesdi* lett, de ezzel sem elégedett meg: a játékot vezető madár (nála Strucc) behoz egy kis bársonyszéket is, és a céltalan rohangálás eköré szerveződik. Amikor pedig a játék végén Évikének önmagát is meg kell jutalmaznia, a kötélyzsebében nem gyűszűt talál, mint Alice, hanem egy kis *tárcát*, amelyet meg is kap a bársonyszék körüli szorgoskodása jutalmaképp.<sup>30</sup> Kosztolányi nyilvánvalóan a miniszteri tárca és a pénztárca, vagy levéltárca poliszémiáját hívta itt elő, de ezzel valószínűleg csak felnőtt olvasóinak okozott örömet.

A felnőtt-kódot annyira fontos összetevőnek tartotta, hogy néhány helyen implementálta ott is, ahol az eredeti egyáltalán nem indokolta. Például ebben a párbeszédben, amely semmilyen módon sem következik az eredeti szövegből:

- Hát úszni tanultál-e?
- Azt még nem – szégyenkezett Évike.
- Nem is iskola az – legyintett megvetőleg a Tengeri Herkentyű. – Engem már hetvenhét éve tanít úszni egy öreg Cápa s ha Isten segít, egy-két év múlva szabadúszó is leszek.<sup>31</sup>

A kortárs felnőtt olvasó könnyedén felismerte itt a *tözsdecápát* – de nehéz elképzelni, hogy a gyerekek is élvezték volna ezt a viccet. Ők inkább azon csodálkozhattak, miért is szégyenkezik itt Évike, amikor nem sokkal korábban (a parlamentesdi előtt) egy fél fejezeten át minden megerőltetés nélkül úszkált a könnytóban. Kosztolányi tehát egy felnőtt poén kedvéért a kognitív koherenciáról is hajlandó volt lemondani.

Alice és Évike társadalmi helyzetét nem könnyű összevetni. Alice-nak önkéntelenül is az igazi Alice (Alice Pleasance Liddell) pozícióját tulajdonítjuk: a békés, felső-középosztálybeli jómódot, amely az egyik legnagyobb oxfordi kollégium dékánjának családját megillette. Amikor zuhanás közben Alice eltűnődik esetleg elvesztett önazonosságán, barátnői helyébe képzeletben magát, és egy pillanatra megijed, hiszen ha Mabel volna, akkor neki kellene abban a vacak kis házban („poky little house”) laknia, alig lenne játéka, és rengeteget kellene tanulnia. Kosztolányinál ezt a barátnőt Sáríkáknak hívják, és *dohos pincelakásban* lakik. Bár a gondolat mindkét esetben gyermeki tapintatlanságról és nem kevés társadalmi gőgről árulkodik (melyek miatt nagyapónak nyilván lenne néhány korholó szava), Évike esetében a társadalmi különbség sokkal nagyobb, ő hirtelen

<sup>30</sup> *Évike*, 26–27.

<sup>31</sup> *Uo.*, 91.



olyan mélységbe tekint, amely mellett eltörpül a nyúlüreg. Persze Évike nem az oxfordi dékán lánya (illetve annak irodalmi derivátuma), de magyar kislánként ő is polgári jólétben él (nénje beküldi *ozsonnázni*), alighanem szintén vidéken (nénjével az árokparton ülnek, báránykolompot hallanak, szomszédjuk földbirtokos). Ez a helyszín lehetne akár a tündérivé idealizált Kisbacon is, de ott éppúgy nem jellemzők a pincelakások, mint Oxfordban. Elek nagyapó ugyan több versben is felhívja Évike figyelmét a koldusok iránti együttérzésre,<sup>32</sup> de azt azért nehéz elképzelni, hol lett volna módja Évikének összebarátkozni Sáríkával. Ebben az egy mondatnyi naturalizmusban Kosztolányi rést üt Tündérország falán: bekukkant a valóság, ahogyan Évike eredeti világába sohasem.

\*

Képzeld el, hogy öröklünk egy pompás villát, egy világhírű építész remekét. Beköltözünk, de sem a bútoraink, sem a családunk életformája nem illeszkedik jól a környezetbe. Kihívunk egy mesterembert, átrakatjuk a falakat, ajtókat. Ezt az ablakot befalazzatjuk, ide vágatunk két újat, oda felszerelgetjük a kedvenc virágos napernyőnket, és az egészet befestetjük fűzöldre. Nagyjából ez történt, amikor 1958-ban Szobotka Tibor átírta az *Évikét*: ez volt a lehető legrosszabb megoldás. Ha nem akarták kiadni Kosztolányi szövegét, elővehették volna Juhász Andorét, vagy rendelhetek volna új változatot egy másik fordítótól, akár Szobotkától is, aki tökéletesen megfelelt volna a feladatra. Ehelyett úgy bántak Kosztolányi szövegével, mintha az *tökéletlen fordítás* volna, amelyet ki kell javítani – noha Kosztolányi szövege a maga nemében tökéletes, csak éppen nem fordítás a szó klasszikus értelmében, vagyis ugyanaz mondható el róla, mint Nabokov *Anyegin*-fordításáról. Mindkettő eléri a célját, de ez a cél egyik esetben sem a megszokott, praktikus és pragmatikus kulturális transzfer. Van abban némi akaratlan ironia, hogy a „Kosztolányi–Szobotka” kiadások hat évtizede azzal a felirattal jelennek meg: „fordította” Kosztolányi és „átdolgozta” Szobotka. A helyzet éppen fordított: Kosztolányi volt az, aki az eredetitől meglehetősen eltérő, fordításnak már alig nevezhető átdolgozást készített, és Szobotka volt az, aki ezt megkísérelte visszaszabályozni oly módon, hogy megfeleljen a fordítás klasszikus ismérveinek. Az a kitétel, hogy az átdolgozás „az eredetivel egybevetve” készült (túl azon, hogy ez eleve elvárható) insznuálja is Kosztolányit: mintha angoltudásának hiányossága akadályozta volna meg, hogy „rendes” fordítást készítsen.

Nincs rá okunk, hogy Szobotka Tibor tiszta szándékát vagy szakértelmét kétségbe vonjuk: néhány fordítói tévedés – egyébként bátran idesorolhatjuk *A babó* könyvcímet is<sup>33</sup> – nem borítja árnyba a tiszteletreméltó életművet. Ez a szerencsétlen csillagzat

<sup>32</sup> Például: *Évike könyvébe, Öreg koldus*.

<sup>33</sup> J. R. R. TOLKIEN, *A Babó*, ford. SZOBOTKA Tibor, Bp., Móra, 1975. Hat kiadást ért meg, mígnem Gy. Horváth László újrafordította *A hobbit vagy Oda-vissza* címmel (Bp., Európa, 2011).

alatt született átírás azonban súlyos, hosszantartó károkat okozott. A kártétel kettős: a létrehozott bizarr szövegkiméra egyrészt ötven évre elfoglalta a helyet Carroll könyvének értő, olvasóbarát magyar prezentációja elől, pedig lett volna erre kapacitás, mint Révbíró Tamás és Tótfalusi István remek *Tükkörország*-fordítása is bizonyítja;<sup>34</sup> másrészt kiiktatta a magyar kultúrából Kosztolányi egyedülálló kísérletét, az *Évikét*. A *Kosztolányi* név presztízsének védőernyője alatt örökített tovább egy olyan szöveget, amelyet Kosztolányi sohasem látott, s amelyet az elsőtől az utolsó betűig visszautasított volna. A helyzetet tovább súlyosbítja, hogy egyes újabb kiadások meg sem említik Szobotka közreműködését.<sup>35</sup> Visszautalva a ház-analógiára: az építmény esztétikai egysége megsemmisült, de a kényelmes családi otthon sem jött létre.

Szobotka Tibor arra a lehetetlen feladatra vállalkozott, hogy az *Évikéből* „rendes” fordítást faragjon. Mindenekelőtt magát *Évikét* törölte el, majd rögtön ezután a nagyapót is. Visszaállította az ötvenkét lapos francia kártyapaklit, s vele a Királynőt. A Rézség Kefekötőből Bolond Kalapos, a Tengeri Herkentyűből Álteknőc lett, de a Fakutya és Április Bolondja megmaradt. Kosztolányi behelyettesített magyar verseit (Krokodil fürdik fekete tóba; összekevert *Családi kör*; Egyedem-begyedem; Száraz tónak nedves partján) mind lecserélte az eredeti paródiaversek viszonylag hű, de magyar referenciával nem rendelkező fordítására.<sup>36</sup> Ugyanakkor a tantárgyakról szóló szójátékpáradét nem állította helyre, azt *Évike* színvonalán hagyta, és megtartotta a Griffmadár felesleges magyarázatát is a véget nem érő szünidőről. Egyes helyeken aprólékos referenciakövető gonddal járt el, például *Évike* szilvalekvárjából narancs-jam lett (az angol helyesírásra is ügyelve – bár az eredetiben *marmalade* áll), a szakácsnő paprika iránti előszeretete pedig ismét a bors felé fordult, miáltal a hangulat is paprikásból borsosra változott. A fordítók közt Szobotka az egyetlen, aki a cica nevét is az eredeti „Dinah” formában tartotta meg (a megoldások a megjelenés sorrendjében: Dina, Mici, Cirmos, Dinah, Durci, Dina), és az ebben megtestesülő erőteljes referenciakövető/elidegenítő stratégiát külön kiemeli, hogy a könyvhöz ezúttal kiejtési útmutatót is csatoltak („dájna”). Helyenként azonban ez a stratégia is furcsa eredményekre vezet. A Nyuszi cselédeit Szobotkánál Marynek és Patnek hívják, Kosztolányinál Rozinak és Borcsának. Pat azonban jellegzetes ír név, a szereplő következképp ír tájszóval beszél az eredetiben. A magyar Pat erre nyilván képtelen, így jobb híján megörökli Borcsa felső-tiszai kiejtését („tenyír”).

Szobotka tehát meglehetősen szigorú referenciakövető stratégiával írta át Kosztolányi szövegét, ahol lehetett. Ahol pedig nem lehetett – hiszen az irodalmi szöveg sajátosságai miatt nem mindig lehet (paronomáziák és lacunák mindig adódnak), ott átengedte a szűrőn Kosztolányi szélsőségesen attitűdkövető megoldásait (Fakutya,

<sup>34</sup> Lewis CARROLL, *Alice Tükkörországban*, ford. RÉVBÍRÓ Tamás, a verseket ford. TÓTFALUSI István, Bp., Móra, 1980.

<sup>35</sup> Lewis CARROLL, *Alice Csodaországban*, ford. KOSZTOLÁNYI Dezső, Bp., Helikon, 2015.

<sup>36</sup> Kosztolányi verses megoldásait Józán Ildikó kimerítően elemezte, ezért ezekre itt nem is térünk ki. Lásd JÓZÁN Ildikó, *Nyelvek poétikája: Alice, Évike, Kosztolányi meg a szakirodalom*, Filológiai Közöny, 2010/3, 213–238.

Április Bolondja). Ugyanakkor egyes helyek felett egyszerűen átsiklott, különösen ahol Kosztolányi sem talált törzsökös magyar ekvivalenst, és köztes kompromisszumhoz folyamodott. A Dodót például nincs mire lecserélni: Kosztolányi a magyar mitológia madaraihoz nyilván nem fordulhatott – azokban nincs kiaknázható komikus potenciál –, ezért alighanem úgy gondolta, ha már magyar ekvivalenst nem talál, mintaolvasójához közelebb áll a Strucc, mint a Dodó. Ugyanez a gondolatmenet érvényesülhetett akkor is, amikor a krocketjátékot teniszre (nála *tennisz*) cserélte. (Megjegyzendő, hogy a *croquet* nevű játékot a *croquette* nevű ételtől megkülönböztetendő „kroké”-nak kellene ejtenünk és átírnunk, de ehhez már valószínűleg késő.) Szobotka a krocketet visszaállította, a Struccmadarat viszont helyben hagyta, ami azért különösen kár, mert a Dodónak referenciakövető szempontból kiemelt jelentősége van, hiszen ez Carroll önarcképe, saját dadogós bemutatkozásának állít emléket: Do-do-dodgson. Mindent összevetve az átírás nem nyerte meg a réven, amit elvesztett a vámon.

Ezek után az a kérdés, hogyan is kezeljük a továbbiakban a szövegváltozatokat. Az alábbi javaslatok egy ideális, értékelvű könyvpiacra vonatkoznak. Először is a Szobotkaverziót, amelynek sohasem lett volna szabad létrejönnie, adjuk át a jótékony feledésnek. A verseit méltányos módon őrizzük meg fordításantológiákban. Varróék változatát tartsuk forgalomban, és hozzuk forgalomba Szilágyi Anikóét is, hiszen jelenleg csak az Amazonról rendelhető, és a Széchényi Könyvtárban sincs belőle példány. Ha egy kiadó olcsó változatot akar piacra dobni, és megtakarítaná a jogdíjat, bátran vegye elő Juhász Andor változatát: némi szerkesztéssel – és az eredeti Tenniel-illusztrációkkal – különösebb kockázat nélkül forgalomba hozható. Altay Margit változata régen feledésbe merült, és ez jól is van így. A legérdekesebb kérdés Kosztolányi *Évikéje*. A 2013-as kiadással a legsürgetőbb adósságot sikerült törleszteni: a szöveg hozzáférhető. Nagy példányszámú kiadása nem várható, és erre nincs is szükség. A sorsát akkor tekinthetjük majd hosszú távon rendezettnek, ha helyet kap a Kosztolányi-életmű kritikai kiadásában. Ehhez persze tisztázni kell, hogy micsoda is valójában, hiszen sem az autonóm műalkotások, sem a hagyományos értelemben vett műfordítások közé nem lehet besorolni. Egy tekintélyes író, megkérdőjelezhetetlen életművel a háta mögött megteheti, hogy felállít egy nyelvészeti-kultúrantropológiai kísérletet, ahogyan azt az egyszerre kontemplatív és intellektuális hajlamú írók korábban is megtették: ilyesminek tekinthetjük például Arany János egyetlen makámját, *A poloskát, ezt a se hús, se hal (se vers, se próza)* furcsaságot. Az *Évikével* Kosztolányi – miként későbbi munkájával Nabokov is – a műfordítás, a nyelvi kifejezés lehetőségeit, végső határait igyekezett kitapintani. Tételük éppen ellentétes: Nabokov a célnyelv korlátait, Kosztolányi a végtelen lehetőségeit igyekszik igazolni. A bizonyítási kísérlet azonban mindkét esetben óda az anyanyelvhez: Nabokov esetében az oroszhoz, amellyel még az angol sem képes felvenni a versenyt; Kosztolányi esetében a magyarhoz, amely még az angollal szemben sem marad alul.<sup>37</sup>

<sup>37</sup> A tanulmány megírásához nyújtott önzetlen segítségért ezúton mondok köszönetet Kérchy Annának és Józán Ildikónak.

ANDRÁS KAPPANYOS

*Literary Translation as an Extreme Sport: Evie in Fairyland*

Lewis Carroll's *Alice in Wonderland* has been translated into Hungarian six times. The most prominent literary personality of the six translators, Dezső Kosztolányi published his version in 1936, near the end of his life. The key hypothesis of my study is that Kosztolányi made his translation with a very specific purpose. He wanted to create the ultimate masterwork of domesticating translation: a text that cuts all its cultural connections with the source culture and replaces them with references of the target culture. He managed to create a translation of the first Alice-book from which he removed every hint of Englishness with the sole exception of the author's name, and replaced them with Hungarian cultural items. This method is the exact opposite of the one Vladimir Nabokov used in his translation of Pushkin's *Eugene Onegin*, which excludes any target-language references and makes up for them with bulky annotations. While Nabokov's extreme method replaces the signifiers of the original (transcoding), Kosztolányi's replaces its signified elements and attitudes (adaptation). My paper examines his highly sophisticated tricks.