

## *Finnegan ébredése, magyar nyelven*

A nyelv adománya nem a köznapi értelmet teszi láthatóvá, hanem az első entelechiát, a strukturális ritmust.

(Joyce: *Ulysses*)

A *Finnegans Wake* kétségkívül a legvitatottabb módon értelmezhető irodalmi művek közé tartozik, mint ahogy szintén közismerten a legkevésbé lefordítható művek sorában tartatik számon. A közelmúltban azonban megjelent Joyce e kései munkájának néhány részlete magyarul Bíró Endre fordításában<sup>1</sup> – talán túl kevés visszhangot keltve.

Az alábbiakban e munkáról lesz szó, egyfajta meghatározott szempont szerint. Kerülni kívánom a kritikai jelleget, éppígy nem adok ihlettörténetet<sup>2</sup> vagy szerkezeti áttekintést,<sup>3</sup> még kevésbé monografikus feldolgozást<sup>4</sup> (vagy annak vázlatát). Jóllehet erre is nagy szükség lenne a hazai irodalomértés kiterjesztése és elmélyítése érdekében. Ezúttal azonban magyar nyelvű részletek állnak előttünk, s ez behatárolja az értelmezési lehetőségeket. A szöveg (a szövegek) adva vannak, bravúros munka eredményeként, a magyar fordításkultúra eddigi magas színvonalához egyedi módon hozzájárulva. A töredékes jelleg (mely a magyar változatban egy-egy jelzetlenül kihagyott mondatnál is megmutatkozik) ezúttal nem zavaró tényező: a *Finnegans Wake*-et tudvalevően más nyelvre is csak részleteiben sikerült átírni, franciára éppen Joyce vezetésével. S az eredeti szöveg egyes pontjain valóban leküzdhetetlen nehézségekkel kell a fordítónak szembenéznie. Így egyetlen – bár összetett – szempontunk a magyar szöveg megérthetősége, befogadhatósága: az a nyelvi-szemantikai rétegzettség, mely az eredetit jellemzi, s mely a magyar szöveg(ek) tulajdona is, bár érthető módon más jelentésképzési lehetőségekkel. Vagyis mindez hogyan helyezhető el a mai magyar irodalomértés folyamataiban.

Joyce-ról természetesen könyvtárnyi szakirodalom olvasható.<sup>5</sup> Hogy közelebb jussunk kitzűzött szempontunkhoz, érdemes röviden végigpillantani Joyce pályáján a nyelvhez való viszonyt illetően. A *Dubliners* a klasszikus modernség nyelvfelfogását példázza: megbízható szójelentések, klasszikus, „tisza”, azaz sztenderd mondatszerkesztés, lineáris szövegstrukturálás. Joyce itt bemutatja, hogy teljes mértékben birtokolja azt a sztenderd angolt,

melyet a brit polgárosodás és az e közegeben történő angol irodalom évszázadok alatt dolgozott ki, alakított kifinomulttá és megbízhatóvá a megismerhető, birtokba vehető világ képzetével. A privilegizált nyelvváltozat itt magabiztosan uralkodik a prezentálandó tárgy fölött. Persze már ez a kristálytisztá, tárgyias stílus is mintha túlzóan az lenne, így mintegy megelőlegezve annak további ellehetetlenülését. A *Dubliners* sztenderd jellege mintegy túlírt, túlszabályozott sztenderd. A nyelvi kristálytisztá szövegekben a szavakhoz kötődő jelentésviszonyok végletesen rögzítődnek, ezáltal az általában hétköznapi főnevek, igék referáló funkciójukban enyhén szimbolikusá válnak,<sup>6</sup> így a *Dubliners* nyelve is ellép az instrumentum jellegtől.

A teljes pályáiv bemutatása helyett a következő lépésként vessünk egy pillantást az *Ulysses*-re. A Joyce-életmű középponti műveként számon tartott munka köztudomásúan kilép a *Dubliners* kapcsán jellemzett nyelvfelfogásból. Az elkülönülés több irányban történik, jóllehet egyetlen teleologikus mozzanat irányítja: a privilegizált nyelvváltozatnak, a sztenderd kifinomult irodalmi változatának a megkérdőjelezése, a privilegizáltságnak a visszavon(at)ása. Jóllehet az *Ulysses* többek között éppen a nyelvi gesztus által híresült el, a benne található nyelvi megoldások a teljes művet tekintve nem olyan radikálisak, mint azt a *Finnegans Wake* esetében tapasztalhatjuk. Az *Ulysses* nyelvi elkülönülése minden bizonnyal három alapvető – és együtt működő – beszédmódban ragadható meg. Az egyik a szójátéknak, a nyelvi játéknak az állandó jelenléte, a valamilyen módon közölteknak az azonnali szemantikai és értékbeli relativizálása, egy következetesen végigvitt ironizálási folyamat. A másik a szintén következetesen bedolgozott stíluspluralizmus (melynek csúcspontja *A naptitán marhái* című fejezet), mely egészen más szinten és módon bontja meg az addig nyelvi homogénnek követelt prózaepikai szöveget. A harmadik a nyelv alapvető eufonikus jellegére épít: a hangutánzások, hangfestések, belső rímek, szakaszonként változó ritmusok a nyelv nem egyezményesen referáló, hanem hangsúlyozottan természeti (ikonikus) jellegére utalnak (e jellegzetességre mutat rá az *Ulysses*-ből vett mottó). Mindegyik eljárás az irodalmi mű szövegszerűségére hívja föl a figyelmet, így a befogadói szerep, a jelentésképzés kiemelt helyzetére, egyúttal a nyelv, pontosabban a beszéd (az írás) által konstituálódó személyiségre, illetve személyiség és nyelv ambivalens viszonyára. Ahogy az irodalomhermeneutikai irány szemantikai érvényű megállapítása mondja: az irodalmi mű kijelentései nem a „valóságra” referálnak, az irodalmi szöveg nem referál, hanem reprezentál, valamely diskurzusrenden belül. (Mindhárom eljárás központi szerepet kap majd a *Finnegans Wake*-ben is, bár kissé módosított módszertannal és más jellegű összhangban.)

Az a mód például, ahogy a fent említett 14. fejezetben a „Nemzeti Szülőotthonban” játszódó események (gyermekszülés, illetve tivornya és bölcselkedés) több évszázados nyelvtörténeti korszakokat fognak össze a kódexek korától (a középkortól) a XX. századi szlenges nyelvvaltozatig, illetve a fecsegő beszédmódtól az értekező stílusig, tömörítve mutatja az imént említett nyelvelfogás elemeit: mind a történet, illetve a világ dolgai, mind annak (azoknak) elbeszélhetősége, valamint az individuum – akár elbeszélője, akár befogadója, akár szereplője a dolgoknak – a verbális diskurzus-rendben működő értékek viszonylagosságában kapja meg a pillanatnyi helyét.

E megformálási metódusok mellett még nagy szerepet játszik – ilyen formában szintén újdonságként – az idegen nyelvi elemek és idegen szövegek (szövegrészek) sűrű beiktatása. Mindamellett az *Ulysses* e nyelvi megoldásai – bár alapvetőek – nem kérdőjelezik meg a hagyományos, a klasszikus modernségben végképp tökélyre vitt mondatalkotási és szövegszerkesztési módokat, inkább módosítják azokat.

A radikális változást valóban a *Finnegans Wake* hozta. E művel kapcsolatban a nyelv vagy a nyelvtan megszüntetése a legáltalánosabban említett központi kategória. Szegedy-Maszák Mihály is idézi Beckett levelét Axel Kaunhoz, amelyben a szerző a nyelv leleplezését, a nyelvvel való visszaélést szorgalmazza a maga sajátos stílusában.<sup>7</sup> Majd Szegedy-Maszák Mihály így folytatja: „A szavak mögötti szavak keresése közben Joyce és Stein is megfosztja a nyelvtantól a nyelvet.”<sup>8</sup> Vajon valóban e megfosztásról, a nyelv lerombolásáról van-e szó, vagy inkább a nyelvvel kapcsolatos transzcendenciaélmény (a nyelv transzcendentális jellegének kimutatása iránti vágy, illetve e jelleg leküzdésének a vágya) kinyilvánításáról? Beckett nyelvelfogása mégis más alapokon nyugszik, mint Joyce-é, ezt tárgyias, viszonylag homogén stílusa jól jelzi.

Beckettet idézve érdemes egy másik művére hivatkozni, a *Proust* egyik tematikus vonulatát felidézni. E szál a Szokás Beckett által megadott értelmezése, mely ugyan leginkább Becketté, majd Prousté, ám egyúttal finoman jelzi a harmincas éveknek az individuummal és a nyelvvel kapcsolatos egyik jellegzetes kérdésfeltevését. Beckett így értelmez: „Az Emlékezés és a Szokás az Idő-rák attribútumai.”<sup>9</sup> És: „A szokás az egyén és környezete között vagy az egyén és önnön szerves különködései között létrejött kompromisszum, egy szürke sérthetlenség garanciája, az egyén létezésének villámhárítója. A szokás az a ballaszt, mely a kutyát a tulajdon okádékához láncolja.”<sup>10</sup> Vagy: „a Szokás [...] cselekvése pontosan arra irányul, hogy a tárgy lényegét – Eszméjét – a koncepció-prekoncepció kódében elrejtse. Normális esetben

egy turista helyzetében vagyunk (e fogalom meghatározása szószaporítás lenne), akinek esztétikai élménye egy sor azonosításból áll, és akinek az útikalauz cél és nem eszköz. Ha a természet megfosztja a megismerés képességétől és a nevelés a dinamika törvényeinek ismeretétől, egyetlen kurta felirat halhatatlanná teszi érzelmeit. A szokás rabja elfordul a tárgytól, amely semmiképpen nem pászítható egyik avagy másik intellektuális előítéletéhez, ellenáll szintézisrendszere alaptételeinek, amelyeket a munkamegtakarítás elvei alapján a Szokás szervezett rendszerre.”<sup>11</sup>

A szokás ilyen metaforikus és egyúttal fogalmi bemutatása, megvetése és elutasítása két mozzanatot foglal magában: az egyikben előlegezi a Joyce-féle írásmódnak (de akár a sajátjának is) elhárító be nem fogadását. Ami azonban ezúttal fontosabb: fényt vet a fentebb idézett nyelvfelfogás egyik motiváló összetevőjére. Hiszen még a harmincas években is (vagy ekkor éppen) közismert és közkedvelt magyarázóelvként alkalmazták a nyelvvel kapcsolatban a szokás kategóriáját, a nyelvtudomány legújabb kori történetében Herman Paultól eredeztetve, majd Saussure által megerősítve. A szokás eszerint a nyelv egységességének, azaz voltaképpeni lényegének, működőképességének a letéteményese. Az úzus e magyarázatában ráadásul mint a privilegizált nyelvváltozat, a *Gemeinsprache*, a sztenderd szokása emeltetik ki, hangsúlyozva a szokásnak mint közösségi jelenségnek, illetve a szokás szónak az etikai összetevőjét (a német *sittlich* e kettős jelentését – nem feltétlenül azonos értelmezésben – Paultól Gadamerig végig lehet követni).

Mindehhez egy jellegzetesen XX. századi kommunikációs formát is hozzá szükséges számítani: a fecsegés jelenségét, úgy, ahogy azt Heidegger meghatározza.<sup>12</sup> A fecsegés (melynek a néprajzban és a nyelvészetben Malinowsky, illetve Jakobson által a fatikus nyelvi funkcióban korlátozottabb módon, de nyelvészetiileg pontosabban történő meghatározása további lényeges adalékot szolgáltatott) éppen az eszközzelvű, szokásszerű nyelvszemlélet erősödését eredményezte a századfordulón, az új kommunikációs terek kialakulásával, a nyilvános megszólalás lehetőségének folyamatos növekedésével. Mindez a fecsegés legfőbb sajátosságának érték jellegét növelte: az úzus jellegű megszólalás tartalmatlansága, funkciós tartalom nélkülsége vált értékké. (E nyelvi szerep természetesen megjelent az európai kultúrákban már a XX. század előtt is, ám ilyen mértékben és ilyen értékben korábban nem.) Az individuum polgári szemléletének e látványos nyelvi válsága – mely a magyar művelődéstörténetben szintén késleltetve és részlegesen mutatkozott meg –, a teljes beszélő közösségben érvényesülő semmitmondás leginkább amerikai recept szerinti működéseként minősíthető, mely az igaz-

mondást általában éppúgy veszélyezteti, mint a szépirodalmat. Vagyis válszt követel, mely persze többféle lehet.

Ha tehát így értelmezzük Beckettnek a nyelvvel való visszaélésről írt sorait, akkor azt mondhatjuk, hogy a harmincas évek európai nyelvi és irodalmi folyamatainak ismeretében a szokás (a nyelvi szokás) ilyen értelmű elvetésének nem volt alternatívája. Joyce nyilván hasonlóképpen gondolkodott, bár kevésbé cinikusan nyilatkozott a kérdéskörről (levelezése a *Finnegans Wake* írása közben a tudatos, tervezett és folyamatosan, gondosan véghezvitt filológus módon nyelvformáló, pontosabban szövegformáló munkára utal) – jóllehet praxisában radikálisabban járt el, mint maga Beckett. E radikalitás megfelel a Heidegger által is emlegetett metódusnak, mely a gyökerekhez való fenntartás nélküli visszatérésben adható meg. Joyce nem tagadja meg a nyelv lehetőségeit általában, a *Finnegans Wake* nem a nyelv végső ellehetetlenüléséről szól, hanem sokkal inkább a nyelv kognitív jellegének kibontásáról, a lehetséges alapokig való lehatolásról. A Gadamer által hangoztatott etikai mozzanat a Joyce-életműben tagadhatatlanul megnyilatkozik: szükséges a megértés, és talán lehetséges is, csak a megfelelő megformáltságot újra és újra ki kell munkálni.

A *Finnegans Wake* tehát a Joyce-életmű végső pontja. Anélkül, hogy részletesen kifejténénk e mű nyelvszemléletét, illetve részletesen értelmeznénk a szöveget, a következőket mondhatjuk róla. A *Finnegans Wake* egyik utolsó monografikus feldolgozásának értelmezésében<sup>13</sup> (más munkákkal és Joyce levelezésével összhangban) e mű az obskúritás, a homályosság műve, mely – ellentétben az *Ulyssesszel* – az éjszakáról szól, az ember éjszakai álmáról. Alapkörnyezete a sötétség, az áthatolhatatlanság, a megismerhetetlenség, a fátyol, mely mindent beborít. E reprezentált világot a mű kulcsszavai a *Finnegans Wake*-ben a maguk megformáltságában meglehetősen pontossággal leképezik. Maga a téma a szövegben *hole affair* (*hole* = lyuk; *affair* = ügy), mely a megszokott angol frazémára játszik rá: *whole affair* (*whole* = egész; *affair* = ügy) (a két kifejezés kiejtése az angolban megegyezik).

Az éjszaka, az álom tehát *lyukas* (üres) *egész ügy* vagy *egész lyukas ügy*. A feladat az éjszaka történéseinek számbavétele, az álomra való visszaemlékezés, az álomnak valamilyen verbális formában való megragadása. Erre csak az emlékezet ad lehetőséget. Azonban az emlékezettel is baj van. Szövegbeli (egyik) formája: *m'm'ry*. Vagyis az emlékezet is lyukas, üres, ezt jelzi az íráskép a törölt magánhangzókkal. Az emlékezet másik alakváltozata még erőteljesebben utal az obskúritásra. A *mummy* (= némajáték) kiejtésében igen közel áll a *memory*-hoz, de újból kiüresíti, hiszen az emlékezet

felidéz dolgokat, elmondhatóvá teszi azokat, a némajáték viszont ellentétben áll az irodalom verbalításával.

A csak jelzett tematika végső kulcsszava a *chaosmos*, a magyar fordításban a *kaoszosz*, mely a végső episztemológiai és nyelvi kételyt mutatja be a *Finnegans Wake* egyik legjellegzetesebb szóalakító technikájával, két szó egymásba játszatásával: *káosz* + *kozmosz* = *kaoszosz*; a világ kaotikus, mindent áthatolhatatlan fátyol borít, így megismerhetetlen, nyelvileg megközelíthetetlen, illetve a fenti négy egyszerű példában bemutatott módon (is) áttételesen közelíthető meg kétes eredménnyel. Mindez azonban nem szünteti meg a folyamatos kísérlet imperatívuszát. (E nyelvi-tematikus vázlat is bizonyítja, hogy a fordítás milyen mélységű nehézségekkel kerül szembe: a négy példából csak az utolsó adható vissza maradéktalanul magyarul, azaz a latin eredetű szavak magyaros formájával, illetve esetleg a *m'm'ria*, ám ez nem fordul elő a lefordított részekben.)

A *Finnegans Wake* szöveg- és stílusalkotó eljárásának a lényege a következőképpen összegezhető. Joyce valóban lebontja a nyelvet (a nyelvtant), de nem rombolja le végképp – akkor el kellene hallgatnia. Amit ő tesz, az az eredeti formáig és tartalmakig való kíméletlenül következetes lehatolás. Ez a végigjárt út teszi lehetővé számára, hogy ne csak romboljon, hanem építsen is. Tipizálva a mű szövegalkotó (beszédmódbeli) eljárásait elsőként az *Ulyssesszel* kapcsolatban már említett imago típusú ikonicitást szükséges szemügyre venni, a hangutánzást, hangfestést, a belső rímeket stb. Az itt adódó végtelen lehetőségekre folyamatosan rájátszik a szöveg, ezért – mivel a többi típusban is szerepet játszanak – itt csak a legnyilvánvalóbb példát említem. A szövegbe rendszeresen egyedi hangutánzó elemek vannak beiktatva, megfelelő az adott szövegrész feltételezhető értelmezésének. Így a könyv legelső oldalán, a grammatikailag jelzett folyamatosság, cirkularitás nagyon is tudatos jelzése (a kezdő és végső mondat egy szerkezetből álló szétszakított-sága) mellett tematikailag éppen kezdő résznek tanúja az olvasó: az első sorban Ádámról és Éváról van szó, majd a bűnbeesésről, melyet az eredeti szövegben a *fall* 'esés' szó azonnal összeköt az elalvással, az álomba eséssel, mely a mű fő témájának bizonyul. Ez az esés, zuhanás nemcsak fogalmilag reprezentáltatik a szövegben a megfelelő módon eltorzított szavakkal (erről lásd alább), hanem akusztikailag is be van mutatva:

*The fall (bababadalgharaghtakamminarronkonnbronntonner-  
ronntounnthunntróvarrhounawnskawntoohooordenenthurnuk!) of a once  
wallstrait oldparr is related early in bed and later on life down through all*

*christian minstrelsy*. (3. 15–18; a számok az oldalszámot és a sorszámot jelölik, az eddigi kiadásoknak és a Joyce-szakeredelmeknek univerzálisan megfelelően.<sup>14</sup>)

A részletnek most egyéb nyelvi jellegzetességeit nem vizsgálva, a zárójeles hangutánzó szóra összpontosítva azt lehet megállapítani, hogy a nem hétköznapi (megszokott) hosszúságú beszédelem (feltételezhetően szó) a maga akusztikai hatásmechanizmusával a bűnbe és álomba zuhanás elképzelt lineáris hangzását kívánja reprezentálni, nagyjából az angol helyesírás és kiejtés hagyományrendszerének megfelelően, de az angol hangutánzási szokásoktól éppenséggel merőben eltérő módon. A zárójeles részben több különböző nyelvcsalád különböző nyelvének elemét lehet felfedezni, de aligha ez a lényeg. Minden bizonnyal ellenkezőleg: ami valamelyes jelentést indukál(hat) a befogadóban, az a teljes (jobb híján latin betűkkel jelölt) hangsor eufonikus mintákon alapuló sugallt „jelentése”: valami hosszú, tagolt, nagyobb részt baljóslatú, de legalábbis nehezen kiismerhető, az ember életében mégis alapvető történés reprezentációja. A zárójeles rész a történés fogalmi leírása helyett áll a szövegben, bemutatván a Joyce-féle nyelvfelfogás egyik alapelemét: a hiteltelenné vált korábbi (megszokott fogalmi) megformálások helyett az újak keresésében a legősbibb (pontosabban annak vélt) exklamációs formák lehetnek a leghitelesebbek. (Már Humboldt felhívta a figyelmet arra a felettébb egyszerű, mégis sok következménnyel járó tényre, hogy semmilyen néprajzi, nyelvészeti kutatás nem talált „primitív”, nem teljes nyelvtannal működő nyelvet.)

Az efféle eljárásnak oldalanként több, különböző válfajú példáját lehet találni:

*This is Willingdone cry. Brum! Brum! Cumbrum! This is Jinnies cry. Underwetter!* (9. 26–27.)

Az „első entelesiát”, a „strukturális ritmust” azonban nem csupán ezek az tisztán hangutánzó (imago típusú ikonikus) szövegegységek adják, hanem azok a – többnyire egy-egy mondatban strukturálódó – egységek, melyek valamilyen hangszekvencia variációs ismétlésében mutatkoznak meg:

*This is jinnies rinning away to their onstrelists dowan a bunkersheels. With a nip nippy nip and a trip trippy trip so airy.* (9. 28–29.)

A fenti idézetben a *nip* (= megcsípés, gúny, illetve fürge) és a *trip* (= kirándulás, ballépés, illetve elgáncsol stb.) jelentések vetülnek egymásba a volta-kep-phen lehetetlen szintaktikájú szövszerkezetekben, a jelentésadás nyitottsá-

gát, többféleségét biztosítva. Másfajta technikával, de hasonló hatással működik a következő részlet:

*and on every blasted knollyrock (if you can spot fifty I spy four more)  
there's that gnarlybird ygatherin, a runalittle, doalittle, preaalittle,  
poualittle, wipealittle, kicksalittle, severaalittle, eatalittle, whinealittle,  
kenalittle, helfalittle, pelfalittle gnarlybird. A verytableland of  
bleakbardfields! (10. 30–34.)*

Mindkét idézet a könyv elejéről származik, amely Dublint és környékét írja le sajátos módon (az első a magyarra is lefordított Wellington-múzeumról szóló részből származik, a második pedig egy nyitott tér leírása, madarakkal [*onsterlists* = Austerlitz; *bleakbard* = blackbird, feketeterítő]). E földrajzi bemutatás legkülönösebb vonása egyébként az, hogy Dublin és környéke egyúttal metaforikusan egy óriási fekvő test, az alvó ember, akinek az álmát igyekezik megragadni a szöveg.

A ritmusnak, a belső rímeknek ez az állandó, folyamatos hullámmozgása, eme „strukturális ritmus” ikonikus módon utal élet és halál, történelem, történés és dolgok létmódjának tér- és időbeli dinamikájára, mindig másmilyen nyelvi megformáltsággal, de rendkívül következetes, filológiai pontosságú szöveg-, szó- és hangalakformáló eljárásokkal. E ponton már egyértelmű az a tény, hogy a megformáltság ilyen különleges töménységű alkotottsága önmagában is reprezentáló jellegű.

Ezt a kifinomult akusztikus rendszert erősíti és szövi át a *Finnegans Wake* legismertebb morfoszemantikai eljárása: a szavak hangalakjának eltorzítása, oly módon, hogy az eltorzított hangalak valamely más, attól független hangalakhoz hasonlít, annak jelentését is felidézi, ezáltal több, egymástól eredetileg független jelentést játszat össze, s az eredeti hangalakhoz hagyományosan kapcsolódó jelentés viszonylagos zártságát kinyitja. Tehát nem a jelentések vagy a denotátumok hasonlósága vagy metonimikus „érintkezése” adja a különös jelentésbeli rétegződést, hanem a hasonló szóalakok vegyítése. Ezáltal az egy szóba, szövszerkezetbe bevitt jelentések jóval nagyobb számúak, s főképp a közöttük levő izotópiabeli különbség tetemesen nagyobb. (E hangalaki-szintaktikai-szemantikai játék egyébként nem Joyce találmánya: a magyar népnyelvből Simonyi és Gombocz a századforduló táján, illetve utána kimutatta,<sup>15</sup> s a mai szlenges városi társalgás is rengeteg ilyen szójátékos jelentéstömörítést ismer; pl. *bukás* = *bukta*). Példaként a *Finnegans Wake* első fejezetéből az egyik legelső résznek, a magyar változatban is olvasható *A Múzeum* című résznek két főszereplője említhető: Wellington és Napoleon.



Wellington neve a szakaszban *Willingdone* (8. 10; *willing* = hajlandó, készséges, önkéntes, illetve akarás; *done* = csinált, elkészített, illetve kimerült, becsapott stb.). Napoleon neve *Lipoleum* (8. 16), még több szemantikai célzással. E névben az angolul tudó felismeri a *lip* (ajak) szót, valamint a művelt olvasó a latin *-um* képzőt (*regnum*, *Theresianum* stb.). A *Finnegans Wake* ógörög–latin szótára azt is kimutatja, hogy az ógörög *lipos* jelentése ‘állati zsír’, a latin *lippusé* ‘csipás, illetve rövidlátó, szűklátókörű’, az *oleumé* pedig ‘olívaolaj’.<sup>16</sup> Miután a levelezésből és a korábbi munkákból egyértelmű, hogy Joyce szándékosan játszott rá az ógörög–latin szókészletre (sőt a mitológiai és történelmi névkészletre is), e jelentések felidézése nem önkényes: az egész műben a jelentés, a nyelv által történő episztémé nyitott, relatív, a kimondásban és a befogadásban külön-külön, történetileg meghatározottan eltérő módon jelentésadó aktusokban megragadható voltára utal a többivel együtt ez a technika is.

A két név hangalaki eltorzítása és szabadabb jelentésadásra való alkalmassága az egybejártott jelentésekkel összetettebb olvasatot tesz lehetővé. A puszta eredeti név szemantikájából, melyhez történelmi események, (elő)ítéletek kapcsolódhatnak konnotatív a befogadásban, egy többretegű szemantikai struktúra lesz (lehet), melyben a felszíni hangalak csak hasonlít az eredetihez, ezáltal a torzított alakokban behozott szó szerinti denotáció utalásszerű, ironikus jellemzéssé válik, és sajátos, dinamikus viszonyba kerül a tulajdonnév eredeti jelentésével. A közhelyes enciklopédikus tudást így voltaképpen érvényteleníti, illetve újraértelmezi, ahogy ironikus tartalmat ad neki az általa csonkán összeillesztett morfémák jelentéskomponensein keresztül. Például „Wellington, az elszánt, hű, rendíthetetlen, szikár hivatalnok-katona és Napoleon, a kövérkés, minden helyzetre megoldást találó, legyőzője hatalmából is kisikló uralkodó” stb., stb.

A hangalaki torzítás másik fő módozata a két (vagy több) főképp angol (vagy az angolban is ismert) hangalak nyílt egybejársása oly módon, hogy az anyanyelvi vagy angolul tudó olvasó Joyce-szótár nélkül is fölismeri a vegyüléket. Ide tartozik a korábban már említett *kaoszmosz* is, és persze hihetetlen mennyiségű társa. Egyet érdemes még bemutatni, a magyarra is lefordított múzeumi jelenetből, a múzeumi tárgyak egyikét (múzeumi tárgyként kerül az olvasó elé *Willingdone-Wellington* és *Lipoleum-Napoleon* is, valamint cselekedeteik, csatáik is a mintegy két oldalnyi, majdnem teljesen lefordított szövegrészben). E tárgy a porosz ágyú: a *Prooshious gunn.* (8. 10–11).

A *Prooshious* eltorzítja a *Prussian* (porosz) alakot, miközben utal a *precious* (becses, értékes, drágalátos, finomkodó, modoros stb.) és a *prescious* (előre

tudó, előre látó) melléknévre, de a *proof* főnévre is, melynek az angolban számos katonai jelentése akad (védelem, páncélzat, kipróbál stb.). Lássunk e *múzejumi* jelenetből egy egymondatos részt, Wellington leírásával, amely részletes elemzés nélkül is bemutatja a fent jelzett nyelvi jellemzőket a maguk szövegszerűségében:

*This is the big Sraughter Willingdone, grand and magentic in his goldtin spurs and his ironed dux and his quarterbrass woodysheoes and his magnate's gharters and his bangkok's best and goliar's goloshes and his pulluponeasyan wartrews. (8. 17–21.)*

A mondat rengeteg többretegű célzásából a legösszetettebbet érdemes szemléltetesként megvizsgálni: a *his pulluponeasyan wartrews* részt. (A mondat egyébként grammatikai struktúrájában igen elemi: egyszerű deixist olvashatunk [„Ez Wellington”], majd értelmező jelzők, illetve a hozzá tartozó tárgyak jellemzik az említettet.) E szintagmának több, egymástól jószérivel teljesen független jelentését lehet konstituálni: „könnyen felhúzható kockás skótmintás nadrág”; „vedd magadra könnyedén a háborút/a háború igazságát”; „pelloponészoszi háború”, valamint ez utóbbival hangalakilag rájátszik a Pelloponészosz-félszigetre és Pélopszra, Tantalosz fiára. Bíró Endre fordításában a fenti mondat a következőképpen olvasható:

*Ez a hatalmas teher-Wellintén, grandióz és bonzó, arany cinnezésű sarkantyúk és vasveretű duxa, felebronz facipők és főúri köntözet, bankokk bellény, góliási galocsnik és hozentartotta beleköpeny. (31.)*

E részletről annyit szükséges megállapítani, hogy a fent bemutatott rétegzettség nagyobb részét elvész a magyar változatban, minden jel szerint szükségképpen.

A *Finnegans Wake* szövegfolyamatában tehát a szóalaktorzítás hasonló, de egymástól független hangalakokat vetít egymásra, abból hoz létre új alakot és jelentésviszony(oka)t. A befogadó kognitív jellegű értelmezésével az összes általa felismerhető eredeti hangalak irányába elindul (elindulhat), s így, ezek jelentésének összjátékából próbálja értelmezni a funkcionáló szót, a szövegrészt. Ez az eljárás a szöveg hagyományos szintaxisát nem, vagy ritkán bontja meg (a gyakori hangutánzó jellegű elemek inkább), a szavak szemantikai rétegzettsége azonban a mondat, a szöveg szemantikai és pragmatikai összetevőit linearitásukban állandóan megakasztja. A lineáris kontextusépülés megszakad egy-egy pillanatra, s a több jelentés mindig egy

másik dimenziót épít bele a szövegbe. Ezt ellensúlyozza a mondatok dinamikája, a fentebb jellemzett prózaritmus.

A szójáték (és a többi leírt vagy csak említett vagy nem is említett jellemző) végső lényege valószínűleg az, hogy e folyamatban a legrétegzettebb ilyen szóalakok befogják a világot, ahogy például Szentkuthynál látjuk e törekvést az egyetlen metafora felé. Joyce-nál ennek egyik legsikerültebb és legmélyebb példája a már említett *kaoszmosz*, amely a magyar nyelvi hagyományban működik.

A *Finnegans Wake* nyelvfelfogására a kettős ikonicitás jellemző. A Joyce által teremtett (felszínre hozott) nyelv egyrészt hasonlít a világra (illetve az itt explikált relativitás elvének megfelelően így is: a világ hasonlít a nyelvre), másrészt e nyelv hasonlít más nyelvekre, elsőként az angolra, majd az ógörögökre, a latinra, a franciára, a németre, voltaképpen minden nyelvre, s magába fogja e nyelvek regisztereit történeti koronként és intellektualizáltsági szintenként egyaránt. Ez a kettős ikonicitás teszi lehetővé alapszinten a *Finnegans Wake* befogadását.

S ez az a nyelvfelfogás, melyet a hagyományosnak nevezhető grammatikák (beleértve a generatívot is) csak hibaként, eltérésként, nyelvpusztításként tudnak értelmezni. Az antropológiai felfogású nyelvmagyarázat Humboldt-tól Hymesig és Bahtyinig, valamint a metaforakutatásból, illetve bizonyos szemantikai irányzatokból kinövő kognitív nyelvészet ad természetesen támpontot a típus-példány elmélet nyitott elvű magyarázatával, illetve a kognitív nyelvészet szemantikai prototípuselvével.<sup>17</sup> Eszerint a szövegalkotó vagy befogadó típusok vagy prototípusok mentén rendezi el a nyelvi közlemény elemeit, részeit és egészét, kognitív képességeinek alapján, általában más korábbi közlemények mintájára, analógiájára. A típusok nyitott, történetileg meghatározott kategóriák e felfogásban.

Joyce erre a szubsztanciális nyelvi jelenségre játszik rá, midőn a *Finnegans Wake*-ben a nyelvet lebontja (mert ezt a fentebb jellemzett eljárásokkal végül is megteszi), ám egy másik rendezőelv mentén újraépíti. Pontosabban: a nyelvet általában lebontja, s egy bizonyos nyelvet fölépít egy bizonyos szövegben. Az ikonicitás és a tipikusság itt érhető tetten. Ez a mű szövegszerű, hasonlít más szövegekre. Mondatokat olvasunk benne, vagyis e mondatok hasonlítanak más, meghatározott nyelvbeli (például angol) mondatokra. Mondatrészeket ismerünk fel bennük, vagyis analógiásan felismerünk valamilyen grammatikát (mely a grammatikai és stilisztikai szinkretizmus miatt természetesen nem homogén, ahogy az például a *Dubliners*-ben). S szavakat ismerünk föl e szövegben, szószerű egységeket, melyeknek egy része ige-szerű, más része főnévszerű, ismét más részük melléknévszerű, megint más

részük névszerű stb. S – mint fentebb néhány példán láttuk – egyedileg mindenféle nyelv mindenféle szavára hasonlítanak. Mint ahogy az imago típusú ikonikus (hangutánzóként kissé leszűkítve említhető) szövegrészek is felkiáltásszerűek, verbális jellegük eltagadhatatlan.

Eddigi elemzésünk természetesen csak vázlatos lehet, hiszen a *Finnegans Wake* szövege oly mértékben összetett és folyamatosan módosuló, hogy a tipizáló elemzés és értelmezés nagyobb kiterjedtséget kíván. Meg kell például említeni, hogy a teljes szövegben bizonyos igen ősi indoeurópai szócsaládok számos tagja jelenik meg, olyan módon teremtve strukturálási lehetőséget a teljes szövegre és annak befogadásában jelentésképzésre alkalmas adva, ahogy bizonyos toposzok, archetípusok vagy éppen irodalmi motívumok szintén behálózják a szöveget. Itt mutatható ki Vicónak Joyce-ra gyakorolt hatása, ahogy azt Ecótól Bishopig sokan bizonyítják. Az etimológiának, a „verbális archeológiának” következetesen alkalmazott elve azonban éppen nem érvényesülhet igazán a magyar változatban, csak töredékeiben. Egyetlen példa is jól mutatja az eredeti szöveg etimológiai hálózatának gazdagságát és a lefordíthatóság arányát: a proto indoeurópai \*ar- (összeilleszt, csatlakozik) tőből a következő angol alakú szavak vezethetők le: *real, republic, rebus, read, ritual, rate, rational, reason, ratify, order, ordinary, ordinance, ornament, art, articulate, aristocrat, harmony, army, disarm, alarm*.<sup>18</sup> A szinonimikus, antonimikus, metaforikus kapcsolatok sora ad Joyce-nak és a befogadónak lehetőséget a legkülönbözőbb obskúrus (látszólag akcidentális) jelentéskapcsolat létrehozására.

Az eddigi áttekintés azonban talán mégis elegendő a magyar fordításrészletek megközelítéséhez. Bíró Endre feladata – mint bebizonyosodott – igen összetett volt. Minden fent elemzett jelenségre bőséges és kitűnő példákat találunk a magyar szövegben. Így az akusztikai jelenségek, a strukturális ritmus, vagyis az imago típusú ikonocitás számos esetére (az eredetiét fonétebb idéztük a 9. oldalról):

*A Wellintén kiáltása: Brum! Brumm! Kumbrumm! A frankatyú kiáltása: Underwetter! (33.)*

Hasonlóképpen olvashatjuk és élvezhetjük a hangszekvenciák variációs ismétléseit, ahogy fentebb idéztük szintén a 9. oldalról (az előző idézetnek egy mondattal későbbi folytatásaként):

*Íme a frankatyúk amint futnak a fedezékbe az auszterlikba. Egy csepp csipcsup cupp s egy trupp triptrap tripelérik. (33.)*

Az elemzés nélküli összehasonlítás is bizonyítja, hogy a magyar változatban egyrészt az akusztikailag játékos, ritmizált hangalaki variációk maradéktalanul megvalósulnak, másrészt az eredeti szövegben jelzett jelentésadási lehetőségek is jelen vannak. Hasonlóan működik az a pompás hangutánzó részlet, amelyet *A találkozás* című részből idézhetünk:

*ugyanakkor meghallotta a déli pusztaságon át, hogy a harangozómaster munkálkodik a hét hars harang horribing hurrabang kongatag hangzatásán a kis pettyes templomban (36; az eredetiben 35. 30–33.)*

Más részletekből megtapasztalhatjuk azt a módot, ahogy Bíró Endre a mondatritmust szervező belső ritmizáltságot, hangutánzást és rímelést újraalkotja. Például:

*A júniusi hó sűrű pelyhekben özönlött, milliósám, de milliók ám, és egy vontatottan süvöltő turnedó a Borauborauvauvau bombarambolta a szöcskekuckókat és lesöpörte a cserepeket a kópéházakról és csavaroncs-suparongyot muzsikált, gyötrő, átható, szifonofikus füttyentéssel Grausssz! Oppr! Grauszz Opr! (88.)*

Egy másik, nagyszerűre sikerült részlet, *A Hóka és a Tsöllőgiurts* (The Mookse and the Gripes) című ezópuszi meséből való, mely voltaképpen a főszereplők két fiának, Shemnek és Shaunnak a küzdelmét adja elő. Az idézetben harckukat, huzakodásukat figyelő húguk szólal meg egy mondat erejéig, majd narráció következik:

– *Aj szí!* – sóhajtotta – *ezek a férfiak.*  
*A cseppding sohaha susussa lehehe sziszisszére a kikelet momoccánál arundó egy hoccu O, in midias nádsz: és árnyak kezdtek suhanni a partokon, sürzün, sürzün, homáály és megint homáály és olyan szomorkás lett, amilyen a szürkülehet az elréveszendő világok eme legjobbikában. Tulamnisia mindhamaron barnára koloralakult, citerinnen egy vizland mocsárult fel, lombtalan és számatalan. A Hókának még ép volt egy szeme, de már nem hallott mindent. A Tsöllőnek még éles volt a füle, de már csak gyengén látott. Elhallgatott. És ő is elhallgatott, tang és ting, – és sohamármég nem volt annyi homály egyikükből sem. De Hó eszében még mindig sok und volt, amiket majd profundol, ha jönne az a hajjol és Tső érzése még mindig kutatta a batyukat, amikből kicsúszhat, ha talán kegyelegendő szerencséje lenne.*

*Oh milyen homály volt! Vallee Marayatól Grasya Plaináig visszhangzó mormotály. (46–47.)*

Érdemes az eredeti részt is idézni, így az összehasonlítás mindenki számára hozzáférhetővé válik:

*I see, she sighed. There are menner.*

*The siss of the whisp of the sogh of the sotzing at the stir of the ver grose  
O arundo of a long one in midias reeds: and shades began to glidder along  
the banks, greepsing, greepsing, duusk unto duusk, and it was as glooming as  
gloaming could be in the waste of all peacable worlds. Metamnisia was  
allsoomome coloroform brune; citherioir spiane an eaulande, innemorous  
and unnumerose. The Mookse had a saond eyes right but he could not all  
hear. The Gripes had light ears left yet he could but ill see. He ceased. And  
he ceased, tung and trit, and it was neversoever so dusk of both of them. But  
still Moo thought on the deeps of the undths he would profoundth come the  
morrokse and still Gri feeled of the scripes he would escipe if by grice he had  
luck enoupes.*

*Oh, how it was duusk! From Vallee Maraia to Grasyaplaina, dormimust  
echo! (158. 5–20.)*

A fenti magyar idézetben mindaz megvalósul, amit a korábbiakban az eredeti szöveggel kapcsolatban megállapítottunk: szövegszerű szöveg, mondat-szerű mondatok, szószerű szavak. Az egész idézet hasonlít a megszokott magyar irodalmi szövegekhez, mégis minden részletében és egészében is más. (Nem azt kell róla állítani, hogy eltér a többitől vagy a megszokottól, mert azzal rögtön az eltérés és a vele járó bináris értékrendszer és az önkéntelen stigmatizáció lép működésbe, a kanonikus formák egyedulalmát hirdetve, hanem azt, hogy a teljes magyar irodalmi viszonyrendszerben a másság több szintre erőteljesebben terjed ki, mint más művek és a teljes viszonyrendszer esetében. Bár, mint alább arra utalunk, a magyar irodalmi hagyományban nem áll előzmény nélkül e beszédmód.)

Az idézet első sorában az idegen nyelvi forma és az angol frazéma (‘értem’) fonetikusán átírt intertextuális beiktatása teszi Joyce-stílusúvá a szöveget (az eredetiben nem itt, hanem a *férfik menner* alakjában találunk jellegzetes torzítást). A második sor hangutánzó szavai pontosan leképezik a *Finnegans Wake* egyszerre hangalaki, morfológiai és szemantikai megformált-ságát: mindegyik alkotott alaknak van valamilyen eredetibb formája (*soha, susog, lehet, lehelet, sziszeg*), amelyeknek sztenderd formában rögzített jelen-

tése a *soha* kivételével közel áll az itt ikonikusan jelzett lehetséges tartalomtól. Ugyanakkor az átalakított formák az egyes szavakon belüli szótagisméttelessel felerősítik a hangutánzó jelleget, méghozzá úgy, hogy mindegyikük hangalaki-morfológiai szerkezete párhuzamos, tehát ama „strukturális ritmust”, az imago típusú ikonicitást (mely egyébként itt egyúttal diagrammatikus is, hiszen valamilyen történést képez le a hangalaki történésszerkezetével) minden lehetséges módon megvalósíthatják a befogadásban. Ezt az összetett és a beszédnek, a szövegalkotásnak mélyebb, természeti (tehát nem konveccionalizált és intézményesített, kanonizált) jellegére utaló beszédmódot csak erősíti néhány más típusú, hasonlóan finom eljárás: a *momoc* hasonló szótagkettőzése, a *sürziin* és a *homáály* hangbetoldásai, a *mormotály* képzett formája, vagy a *hoccu* kettős játéka: jelentésében hosszú, alakjában megrövidült. (A *Finnegans Wake* szövege a befogadásban azt teteti az olvasóval, amiről a magyar irodalomban Esterházy Péter nyilatkozott: „nekem szavakról szavak jutnak eszembe és viszont.” A *hoccu* tehát két irányba mehet el a magyar anyanyelvű olvasó számára: például *hosszú* és *uccu*). Mindehhez járul még az ismétlések rendszere, melyet a maga módján támogat ritmikailag az összevont szavak sora.

A szövegyítések (melyek az eredetiben is igen fontos szövegalakító tényezők) itt szintén jól sikerültek. A *szürkülehet* (*szürkület* + *lehet*), az *elrèveszendő* (*elrēved* + *veszendő*) vagy a *kegyelegendő* (*kegyelem* + *elegendő*) pontosan azt a befogadói hatást váltja ki, amit az eredeti szöveg: bizonytalanná teszi a közsokás által működtetett jelentéseket s valami másnak, esetleg a maga obskuritásában is pontosabbnak a létesítésére készíti a befogadót. Itt voltaképpen nem lényeges az, hogy a magyar változat szemantikai nyitottsága vagy homályossága ugyanolyan értelmű legyen, mint az eredetié, csak legyen valamilyen módon ez a jelleg. Persze a magyar fordítás azért még „arról szól”, mint az eredeti. A lehetőségek mások bizonyos pontokon, illetve másutt meg nincsenek lehetőségek. A fenti idézet vége felé olvasható *Hó eszében még mindig sok und volt részlet und* eleme (az eredetiben *undth*) más-képp hat a maga nyitott lehetőségeivel, homályosságával, hiszen az eredetinek a német *und* (és) kötőszóra való rájátszása a magyarban kevésbé működik, ugyanakkor épp a teljes szöveg szemantikai nyitottsága miatt beléphet a megértési körbe az *undok*, *undorító* szóbokor az *und-* passzív tővel.

Más igen eredeti megoldások is találhatók e rövid részletben. Tisztán magyar elemekből építkező nyelvújítások: *mocsárult fel*, az idegen, különösen a latin elemekkel való operálás (a magyar nyelvi hagyományban a kereszténység felvétele óta erősen jelen levő latin tradíció bizonyult a leghasználhatóbb nyelvköziségnek a fordításban): *koloralakult*, *vizland*, *profundol*. Éppígy

jól sikerült a mese két szereplőjének teljesen szabad fordítása: mindkettő úgy archaizál helyesírásával, mint az eredeti. A legfinomabb azonban egy első pillantásra szinte észre sem vehető fordítás, a *Tulamnisia* szóalak, mely az eredetiben *Metamnisia* formában szerepel. A magyar változat rövid *u*-ja teszi kötelezően homályossá a szóalakat, mely valójában az ógörög *metamnisia* alaknak szó szerinti fordítása: „túl az amnézián, túl a feledékenységén.”<sup>19</sup> S épp ez a *Finnegans Wake* értelmezésének egyik lényege: az alvó ember álmának a megfejtése, az alvásban elfelejtett álomnak, a homályos, obskúrus éjszakának a leírhatósága vagy nem leírhatósága.<sup>20</sup> Ebben az értelmezésben a Shaun és Shem viszályát leíró rész egyúttal igen áttételesen és kötelező homállyal utal az egész szöveg lehetséges értelmezésére: az idézet bővelkedik a homályra való utalásokban. Az egyszerre tájleíró és narratív jelleget erősíti a *Tulamnisia/Metamnisia* alakok nagy kezdőbetűs, női nevet idéző formája.

Az eredeti szöveg fentebb még említett szóösszevonó és szótorzító példáira csak röviden érdemes kitérni. *Willingdone* a magyar változatban *Wellintén*, amely ugyan szintén elemeire bontható (például jól + int/ek/ + én), de nem annyira beszédes, mint az eredeti. *Lipoleum* marad *Lipoleum*, de az összetett morfológiájú alak jelentésképzésének több lehetősége elvész a magyar nyelvi környezetben (főképp a *lip*-re vonatkozók). Az eredeti szöveggel kapcsolatban említett példák között egy pompás telitalálatot viszont még találunk. Ez a *Prooshious* magyar megfelelője, a *porosziőz*. A fordító itt alakilag éppúgy eljár, mint az eredeti, hozzá német közvetítésű franciás képzőt ragaszt, alakilag erősítve a sugallt tartalmat, s felidézi a teljes alakkal a *precíz*, *precíőz* szóalakokat, melyeket a közhiedelem a porosz népkarakterhez rendel általában. Ráadásul a *precíz*, *precíőz* szavak a *precious* alakkal közös formára vezethetők vissza nyelvtörténetileg. A *porosziőz* tehát ugyanazt az összetett ironizálást teszi befogadhatóvá, mint az eredeti változat, a leginkább ideillő magyar nyelvi hagyományra utalva, azaz magyarul is értelmezhetővé téve a sugallt jelentést.

Az eddigi elemzések és összehasonlítások után újra föltehető a kérdés: mennyire olvasható, milyen mértékig és mélységig fogadható be Bíró Endre nagyszerűen eredeti szövege (szövegrészletei). Hiszen bátran állíthatjuk: a könyv olvastán úgy érezhetjük magunkat, mint ama olvasó jó kétszáz évvel ezelőtt a nyelvújítás nagy hullámában, midőn az új könyvek szótármelléklettel jelentek meg.

A *Finnegan ébredése* recepciófeltételeit a magyar irodalmi és nyelvi hagyományokban legalább három feltétel biztosítja. Az egyik éppen a nyelvújítás a maga ellentmondásosságával, de máig ható elméleteivel és praxisával. A



másik feltétel az elmúlt tíz-húsz évben a hazai szellemtudományokban, de a művelt olvasói rétegekben is kialakuló hermeneutikai, antropológiai nyelvfelfogás, amely ugyan még ma is szűk körben hat idehaza, de a reflektálatlan vagy kevésbé reflektált mindennapi nyelvhasználatban a hatvanas évek eleje óta erőteljesen jelen van egy szubsztancia- és megértésközpontú látens nyelvértelmezés (természetesen más jellegűek mellett).

A harmadik feltétel a magyar irodalomban a harmincas években a másodmodernségben megjelenő nyelvi kétely, mely bizonyos lappangás után a hetvenes évek közepe táján igen összetett nyelvértelmezésben lépett színre. Nem feladatunk e folyamatokat e helyt elemezni vagy bemutatni. Inkább a *Finnegan ébredése* közvetlen nyelvi előképeire utalunk még röviden. A legelső és legfontosabb forrás Szentkuthy Miklós *Ulysses*-fordítása,<sup>21</sup> melyben voltaképpen minden felsorolt jellemzőt megtalálunk. Néhány példa a „strukturális ritmusra”, a hangutánzásra a drámai formájú 15. fejezetből: *A GONG Bang Bang Bla Bak Blud Bugg Bloo* (538.); *A SODRONY Zsigzseg, zsigazsiga, zsigzseg!* (567.)

Idézet az 1. fejezetből a többféle módszerrel dolgozó, a belső ritmust, rímet finoman váltogató, szójátékos és egyúttal idegen nyelvi elemekkel is operáló beszédmód bemutatására:

*Harsonahangok gazdag gégekből Clive Kenthorpe szobáiban. Fehércúak: röhögés repeszi bordájukat, átölelve tartják egymást. O, meghalok! Tapinatattal közöld a nővel az újságot, Aubrey! Exitus meus! Szerpentinszalagokra szabdalt ingével csapkodja a levegőt, szökdécsel hopplahopp az asztal körül, üldözi Ades (Magdalen College), szabászollóval. Pánikpofájú borjú, marhaláda odoráta. Buggy-woogie, fuccs! Nem vagyok Blinde Kuh! (10.)*

E szélesebb körben is jól ismert nyelvi előképeket számtalan egyéb szaporította, például Dylan Thomasnak a Joyce-éra hasonlító beszédmódja, s annak magyar fordításai.

Végül a magyar irodalomban az a folyamat, amely Szentkuthyval indul a *Prae* első megjelenésével, majd Weöres Sándor költészetében kap kimeríthetetlenül új formákat és befogadói horizontokat, később számos kitűnő író és költő írásában vitte tovább e nyelvlebonzó és szövegalkotó (így nyelvalkotó) nyelvértelmezést Határ Győzőtől Lázár Ervinig (néha nem lebecsülendő hatással), a hetvenes évektől különösen Tandori, Esterházy, Petri műveiben a szövegalkításnak, a szójátéknak (pontosabban a szövegbeli szemantikai mezők nyitottá tételének) gyakorlásában, a személyiség és a nyelv

viszonyának radikális újraértelmezésében készítette elő a *Finnegan ébredésé-*nek befogadhatóságát – persze az olvasói rétegzettségnek megfelelően. Így megállapíthatjuk: a *Finnegan ébredése* Bíró Endre fordításában a nyelvi képtelenség minden olyan lényeges elemét felveti a magyar nyelvű megformáltsággal, amelyet az eredeti a maga megformáltsággal szintén felvet. Megjelenik az eredetire is jellemző kettősség: egyrészt a nyitott jelentésképzés lehetőségével folyamatosan kritizálja a konvencionális és kanonizált beszédmódokat, ugyanakkor mindezt részben e beszédmódok sajátos utánzásával, átmetaforizálásával vagy parodizálásával éri el.

- 1 JOYCE, James, *Finnegan ébredése* (Részletek), ford. BÍRÓ Endre, Holnap Kiadó, Budapest, 1992.
- 2 Vö. HAYMAN, David, *The Wake in Transit*, Cornell University Press, 1990.
- 3 CAMPBELL, Joseph–ROBINSON, Henry M., *A Skeleton Key to „Finnegans Wake”*, Viking Press, New York, 1961.
- 4 BISHOP, John, *Joyce’s Book of the Dark: Finnegans Wake*, The University of Wisconsin Press, 1986.
- 5 L. a fentebb idézett munkák bőséges bibliográfiáit, valamint: ISER, Wolfgang, *Der Implizite Leser*, W. Fink, München, 1979, 276–358; ECO, Umberto, *The Aesthetics of Chaosmos*, Harvard University Press, 1989; HERRING, Phillip F., *Joyce’s Uncertainty Principle*, Princeton University Press, 1987; WEIR, Lorraine, *Writing Joyce: A Semiotics of the Joyce System*, Indiana University Press, 1989.
- 6 DAICHES, David, *A Critical History of English Literature*, Secker and Warburg, London, 1971, 1162.
- 7 BECKETT, Samuel, *Levél Axel Kaunhoz = Disjecta*, Grove Press, New York, 1984, 52.
- 8 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Felmagasztosítás és tönkretétel: nyelv a két háború közötti regényben = Szintézis nélküli évek*, szerk. KABDEBÓ Lóránt–KULCSÁR SZABÓ Ernő, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, Pécs, 1993, 15.
- 9 BECKETT, Samuel, *Proust*, Európa, Budapest, 1988, 14.
- 10 Uo., 15.
- 11 Uo., 19.
- 12 HEIDEGGER, Martin, *Lét és idő*, Gondolat, Budapest, 1989, 315–319.
- 13 BISHOP, i. m., 3–25.
- 14 Az itt felhasznált kiadás: JOYCE, *Finnegans Wake*, Paladin, London, 1992.
- 15 SIMONYI Zsigmond, *A magyar nyelv*, Akadémiai, Budapest, 1905; GOMBOCZ Zoltán, *A magyar történelmi nyelvtan vázlat*, IV, *Jelentéstan*, Pécs, 1926.
- 16 HEHIR, Brenden O.–DILLON, John M., *A Classical Lexicon for Finnegans Wake*, University of California Press, 1980, 6.
- 17 Ez utóbbira vö. LANGACKER, Ronald W., *Foundation of Cognitive Grammar*, Stanford, California, 1987.
- 18 BISHOP, i. m., 199–206.
- 19 HEHIR–DILLON, *A Classical Lexicon...*, 125.
- 20 BISHOP, i. m., 7.
- 21 JOYCE, James, *Ulysses*, ford. SZENTKUTHY Miklós, Európa, Budapest, 1974.