

mai líra egyik legtehetségesebb költője Térey János, aki egy-egy jól sikerült, ám nem az ő testére szabott mű után (*Asztalízene*), megint csak megrögzötten verses regények, világdramák nagyszabású szövegkonglomerátumaiba assa be magát. Átmeneti kor gyermeke, mondhatnánk. Egy tehetség, aki nehezen találja meg a saját műfaját. Bazsányi Sándor itt is a legpontosabban méri ki a virtuális életmű lehetséges korlátait, amikor a legeredetibb verseskötetéről (*Drezda februárban*) beszél: „A látvány »felmutatásának« módja pedig mindkét esetben a fokozatos sulykolás. Térey amióta elindította, más szóval »arrogáns« üzemmódba helyezte költészetét, lényegében ugyanazokat a témákat, ugyanazokat a hangfekvéseket gyakorolja, tökéletesíti, azaz »fokozza« – a sulykolás retorikájának értelmében.” (367–368) „Azaz hogy – paradoxonnal élve – Térey újfent úgy tudott újat mondani, hogy mégiscsak ugyanazt mondta, mint eddig.” (382)

A kötet zárásaként Závada Pál, Márton László, Kukorelly Endre és Bán Zoltán András regényeinek világáról kapunk egy-egy meggyőzően sokoldalú, az egyes életművekben otthonosan mozgó, sok-sok eredeti meglátást, már szinte mércét is jelentő elemzést. Ezekben az írásokban közös pont, hogy az elbeszélői hang, a narráció hangfekvése *nem természetes* – a cselekmény követésének van egy mesterséges, sőt kissé mesterkéltséggel egója, aki semmiképpen nem akar természetes személy lenni, de azért hangja van, és ez a hang a posztmodern melaszából gyúr magának, ha nem is testeset vagy testesült. Itt is megmutatkozik Bazsányi humora, ahogy a regényei fölé hajló Zavadáról ír: „Egyébként is mit tegyen az a szerző, mit tegyen Závada, aki alkataból fakadóan nem tud mást csinálni, mint alázatos türelemmel és szeretettel bibelődni a formálódó anyaggal, akárha mesterszabó, aki szab, varr, felfejt, bélel, mintáz. A fontos csak az [...], ne feszengjünk benne, de ne is érezzük benne különbnek magunkat, mint egyébként.” (314) A szerző legutóbbi két regénye elbeszélői hangjának furcsaságait, esetlenségeit majdnem minden róluk megszólaló kritika szóvá tette. Ezt támogatja Bazsányi meglátása is: „E szövegfelszín legszembeszökőbb tulajdonsága: szerzőnk mézédés nyelvezete, azon belül a mód, ahogyan minden egyes regényfigura ugyanazon a retorizált hangfekvésen dalol – legyen szó bármiről, akár nemzettestről, akár asszonytetről.” (326) Márton László a XIX. századi történelmi regény hagyományához nyúl vissza széles epikus áradást engedve, de néha úgy érezzük, az elbeszélő önkényes és zavarba ejtő szerepet játszik nála: „Tudását, tehát a »minden« tudását rendszerint látványosan ironizálja, relativizálja, más szóval folyton megvonja munkájának (ezért) folyton mozgó ismeretkritikai-narrációs határait, mely gesztus így az önkényesség köntösében jelentkezik.” (344)

Még a legüdébb megoldásra Bán Zoltán András első kisregényében (*Susánka és Selyempina*) talál rá, ahol az Agyközpont nevezetű bürokratikus – játékosan Kafka regényének elidegenedett világát majmoló – szervezet ékelődik az elbeszélői akarat és a regényhős önazonosságát meggyöngyítő, többfunkciós tudat közé, hogy így képlékeny és nagy játékteret képezve figyelhessük a hős – maga számára is hiteltelen – szerelmes tusakodásait.

Bán Zoltán Andrásról egyébként egy remek írásban rajzol szellemesen sokszínű képet, s a Bán-féle kritikusi hozzáállást így jellemzi: „Kívülről, mintegy utálkozva tekint bírálata tárgyára. Saját szavával: egyfajta »passzionista ganéj mozgatóként« teszi a dolgát.” (383) Bazsányi ezzel szemben inkább tudományak fogja fel tevékenységét, mint egyféle szerepjátszónak. Alapos, elmélyült elemző, a műveket szinte saját lelki anyagának tekint. Sokat tud arról, hogy milyen is az ezredforduló magyar irodalmának állapota, s a tudós eszközeivel, műveltséganyagával igyekszik ezt a tudását a művek teljesebb, távlatosabb megértésére fordítani.

Németh Zoltán

Szegedi fíling az irodalomtudományban

(Milián Orsolya: *Képes beszéd*. JAK–PRAE.HU, 2009)



Lassú, finom, átgondolt átmenetek egymásutánjaként olvastatja magát Milián Orsolya első – és bízást állítható: sikeres – tanulmány- és kritikakötete. A széles nyomtávon haladó, az elméleti szakirodalom tág kontextusát mozgósító tanulmányokat – mint *A Noszty fiú esete Tóth Marival* című Mikszáth-regény Kopereczky Izrael Izsákjának egyedi értelmezését, illetve *Az ekphraszisz eredetei* és *A festészet elbeszélései: egy művészettörténelmi*

narratológia felé című írásokat – fokozatosan váltják fel az egy-egy kötetéről szóló, tanulmányként is felfogható interpretációk.

Milián Orsolya értelmezői nyelvének feltérképezéséhez a magyar „irodalomelméleti bumm” kilencvenes évekbeli helyzetéhez szükséges visszanyarodnunk. Ebben az időszakban jelentek meg azok az – egymástól gyakran jelentékeny mértékben eltérő – értelmezői nyelvek, amelyek a hetvenes-nyolcvanas évekbeli értelmezői stratégiák helyett egy összetettebb szöveg- és nyelvszemlélet meghonosításának igényét képviselték. A nyugati irodalomelméleti iskolák feltorlódása nyomán egyrészt sajátos eklekticizmus jött létre, másrészt a differenciált szemléletmódok természetes módon váltak képessé saját előfeltevéseik megvalósítására.

Talán túlzásnak tűnhet, de mégis megkockáztatható állítás lehet, hogy Milián Orsolya értelmezői nyelve hordoz valamit az

elmúlt másfél-két évtized szegedi filingjéből, valamiféle sajátos irodalomelméleti szegediség megjelenítője. Ennek a nyelvnek a mélyrétegeiben éppúgy megtalálhatóak a szegedi deKon-csoportra jellemző interpretációalakítási technikák, mint a Fried István nevéhez köthető komparatistikai módszerek.

Mire is gondolhatunk? A szegedi dekonstruktivisták értelmezéseinek sajátos jellegzetessége a leleplezés narrációjára épülő értelmezői magatartás. Ez a leleplezés leggyakrabban bizonyos fogalmak, irodalomtörténeti közhelyek és szövegek újraértésében nyilvánul meg, mégpedig úgy, hogy önmaga ellen fordítja annak addigi értelemkonstrukcióit, s egy csavarral egészen új szövegvilágokat teremt. Jól látható ez az értelmezői alapállás például a Kármán József *Fanni hagyományait* újraolvasó kötetben, a hagyomány szétjátszásának és újrakonstruálásának technikáiban. Ez a leleplező attitűd főként a dekonstrukció szövegolvasó technikáinak nyomán vált elterjedtté a magyar értekező prózában, s az értelmezés gyakran egy detektívtörténet narrációját ölti magára.

Talán legszebb példája ennek a krimyszerű, oknyomozó és hagyományfelforgató eljárásnak *Az ekphraszisz eredetei* című tanulmány, amely a címben jelölt fogalom etimológiai és szemiotikai újraértelmezését úgy végzi el, hogy egyúttal visszamenőleg megváltoztatja a fogalom történetiségét is. A szerző abból az állításból indul ki, miszerint „Az ekphraszisz köré szerveződött irodalomtudományos diszkurzusban az *Íliász* megkerülhetetlen interpretációs tárgynak látszik, említés vagy részletes elemzés formájában mindegyik stúdium foglalkozik vele. Akhilleusz pajzsának leírását olyan erős kezdetként szokás elfogadni, amely egyfelől (pajzs)leírások sorozatának vagy egy új irodalmi műfajnak az elindítójaként tartható számon, másfelől viszont az ekphraszisz narratívizáló hajlamának mintapéldájaként vagy a tükrös szerkezet epikai fogásaként fogható fel.” (22–23)

A modern, felvilágosodás kori és antik ekphrasziszfelfogások, pontosabban az egyes szerzők ekphrasziszfelfogásai közötti jelentésmódosulásokból egy filológiai detektívtörténet bontakozik ki, amelynek a tétje abban keresendő, hogy vajon az ekphraszisz mai értelmezése (műtárgyleírás; vizuális reprezentációk verbális reprezentációja) hogyan csúszkált kézen-közön az egyes értelmezőknél, s hogy mennyiben és mikor tért le az ókori szerzők által kialakított jelentésmezőről. Feltehető a kérdés: vajon Milián Orsolya tanulmánya az eredet megfjéjtéséről ábrándozik? Tudattalanul olyan igénynek felelne meg, amelynek létezésében – mint arról a tanulmánykötet több írása is tanúskodik – önmaga sem hisz? Meg akarja keresni azt a kiindulópontot, az ekphraszisz fogalmának első, szennyezetlen, későbbi értelmezőktől mentes, tiszta jelentését, amelyhez képest minden más használat már csak másodlagosnak, közvetítettnek és tisztátalannak látszódik? A megállapítás, amely szerint „Az ekphraszisz sajátosságát itt a megjelenítésre vonatkozó intenció és a hallgatóra tett emocionális hatás alkotja: a hallgatónak az elbeszél/leírt dolgok *szemtanújának* kell lennie; a beszéd nemcsak hogy nem elsődlegesen vizuális objektumokra, hanem gyakorlatilag bármi-

re vonatkozhat. Az ekphraszisznak itt nem az a jellegzetessége, hogy egy bizonyos típusú dolgot közvetít, hanem a közvetítés *milyensége*” (39), egy valóságosabb jelentést próbál megtalálni?

Véleményem szerint nem erről van szó. Ez a tudománytörténeti, etimológiai és filológiai tanulmány sokkal inkább a reflektált nyelvhasználat szükségyszerűségére figyelmeztet egy olyan korban, amely a fogalomhasználat terén a szinte tudatos eklektikát kínálja fel értelmezői attitűdként. Ailiosz Theón és mások nyomán Milián Orsolya ugyan rekonstruál is egy eredetinek tűnő, a mai használatától eltérő ekphrasziszfelfogást, de a fogalom eltűnőfélben lévő nyomainak keresése önmagában is izgalmas vállalkozás. Még akkor is így van ez, ha az említett ókori fogalomhasználat újraélesztésére nincs többé lehetőség a kortárs irodalomelmélet keretei között.

Az ekphraszisz fogalmának „detektívtörténetéhez” hasonló *A posztmodernről, újra* című írás, amely Ihab Hassan *A posztmodernizmustól a posztmodernitásig: a lokális/globalis kontextus* című, magyarul a Vár Ucca Műhely 2005/4-es számában olvasható tanulmánya kapcsán a posztmodern terminus technicusával, jelentéslehetőségeivel és használatának érvényességi körével foglalkozik. A szöveg tág kontextusához képest talán fölöslegesnek tűnhetnek Milián Orsolya tanulmányának azon sorai, amelyekben a posztmodern fogalmának kijelölhetőségére utal: „A posztmodern köré szerveződő inkohereus és egymásnak ellentmondó diszkurzusokat szemlélve úgy tűnik, a posztmodern melletti és a posztmodern elleni beszédet képviselő teoretikusok hallgatólagosan vagy explicite egyetlen dologban egyeznek meg, mégpedig abban, hogy közmegegyezés a posztmodern definícióját illetően sosem fog létrejönni.” Majd lábjegyzetként a következőket fűzi gondolatmenetéhez a szerző: „Amint feltehetően abban sem, hogy létezik-e, létezett-e posztmodern és pontosan mi volna az. A szituáció zavarosságát jelentősen növelik az utóbbi évben felbukkant neologizmusok, amelyek a kifejezés fogalmkörét újabb korszakolásokkal hígítják még inkább fel. A teljesség igénye nélkül említek néhány példát: klasszikus posztmodern, preposztmodern, poszt-posztmodern, dekonstruktív posztmodern, rekonstruktív posztmodern.” (105)

Ezek a sorok mintha megint csak valamiféle tiszta, szennyezetlen, általános közmegegyezésen alapuló nyelvhasználatot kérnének számon – jelen esetben a posztmodern terminusán. Komoly irodalomtudós ma már nem kételkedik a posztmodern fogalmának használhatóságán, erre például a Milián Orsolya által felsorolt terjedelmes mértékű szakirodalom sem adna módot. Másrészt minden fogalom használatába a legtermészetesebb módon írja bele magát a sokféle módon értelmezhetőség, amelyre a nyelv eredendő figurativitásán túl az egyéni érdekek és stratégiák sokszínűsége is lehetőséget ad. Vagyis éppen fordítva áll a helyzet: inkább az jelenthetne problémát akár irodalomtörténeti, akár irodalomelméleti szempontból, ha egy fogalom a megkövesedett, rögzített, muzeális dermedtség állapotába kerülne. Ekkortól beszélhetnénk leginkább használhatatlanságáról, sőt haszontalanságáról. Ráadásul ezek a szerző által „inkohereus”-

nek és „egymásnak ellentmondó”-nak titulált diszkurzusok nemcsak a posztmodern fogalmába épültek bele és alakították ki azt, akár visszamenőleg is, hanem szinte bármely irodalomtörténeti fogalomba. Gondolhatunk itt például a reneszánsz korszakolásának problémájára, a manierizmuskérdésre, a barokk fogalmának megjelenésére és használatára, vagy akár a romantika többféle stratégiájának kérdésére, illetve a realizmus fogalmának „tisztázatlanságára”.

A kérdés inkább úgy tehető fel, hogy a posztmodern fogalmának mely használata argumentálható és képviselhető, illetve hogy egyes műalkotások vagy akár egy egész kor, korszak értelmezésekor hogyan jelenít meg a posztmodern terminusa új, továbbgondolásra kényszerítő nézőpontokat, aspektusokat. Ebből a szempontból éppenhogy nagyon is fontos teoretikus kihívásként fogható fel az, ha egy fogalom használatakor nem annak homogenizálására, hanem belső differenciálására törekedünk.

Vagyis számomra az Ihab Hassan-féle kategorizációk pontosan azért problematikusak, mert egy általános érvényűvé homogenizált modernizmus- és posztmodernizmusképzetet örökítenek tovább. Ha az irodalomra szűkítjük érvelésünket, akkor a Milián Orsolya által is említett, a 20. századi irodalom Kulcsár Szabó Ernő által képviselt periodizációja adódik kiindulópontnak. Ez a „széles körben elfogadottá és hivatkozási alappá vált” koncepció négy fázist különít el, a klasszikus modernség, az avantgárd, a másodmodernség és a posztmodern nyelvhasználatát. Én ebben az esetben a modernizmus és a posztmodernizmus hangsúlyosabb elkülönítése érdekében érvelnék. Ebben a formációban a heterogén modernizmust (vagyis az annak három fázisaként felfogott klasszikus modernséget, avantgárdot és kései modernséget) egy szintén nem homogén posztmodern paradigma váltja. Vagyis számomra éppen hogy igényként merül fel egy differenciáltabb, heterogén posztmodernfelfogás kidolgozása.

Bár erre Milián Orsolya kötetében nem mutatkozik igény, milyen érdekes, hogy látens módon mégiscsak olyan alkotások és életművek kerülnek érdeklődési körébe, amelyek mentén kirajzolható egy összetettebb posztmodernfelfogás. Három tanulmány/kritika problémafelvetése igazolja vissza számomra ennek lehetőségét: az Ottlik Géza *Hajnali háztetők* című regényét elemző *Verbális és vizuális összeütközései a Hajnali háztetőkben* című tanulmány, a Stephen Greenblatt *Géniusz földi pályán. Shakespeare módszere* című Shakespeare-monográfiát tárgyaló, *William Shakespeare régi-új története* címet viselő kritika, valamint a *Bagatell* című írás, amely Spiegelmann Laura *Édeskevé*s című kötetét interpretálja.

Az Ottlik-regény kapcsán olyan fogalmakat léptet működésbe a szerző, amelyeket posztmodern szövegek kapcsán használ az irodalomtudomány. A *Hajnali háztetők* képeinek, pontosabban festményeinek és a szövegnek egymást értelmező viszonyaiból a metaalakzat, a *mise en abyme*, a metafiguratív szerep és a nézőpontok változatossága felé halad a tanulmány. Olyan szövegtérre figyelmeztet, amelyben a korlátozott tudású narrátor, a palimpszesztálódás, az „irónia alakzatával dolgozó nyelvjáték”

(78), a metafikció, az öntükrözés és az értelmezés nehézségeinek, „az olvashatlanságnak és a félreértésnek a tematizálása” (83) jelennek meg. Nem reflektál ugyanakkor arra (miért is tenné, hiszen nem ez írásának a tétje), hogy a magyar irodalomtörténet-írás sem Ottlik idézett művét, mint ahogy az *Iskola a háttáron* című regényt sem tartja posztmodern regénynek, hiszen az irodalomtörténeti közmegegyezés szerint a magyar irodalom posztmodern prózafordulata a múlt század hetvenes éveitől számítható, vagyis Ottlik ötvenes évek végi, 1957-ben és 1959-ben megjelent regényei kívül esnek ezen a posztmodern kánonon.

Érdekes helyzet áll elő tehát: a posztmodern szövegekre alkalmazott terminológia teljes mértékben használhatónak tűnik egy nem posztmodernként kanonizálódott szövegre. Ezt az ellentmondást véleményem szerint úgy lehetne feloldani, hogy a magyar posztmodern irodalom mesterségesen homogenizált képét egy összetettebb posztmodernfelfogásra lenne szükséges cserélni. Így a többé-kevésbé elfogadott Esterházy Péter – Garaczi László – Kovács András Ferenc – Parti Nagy Lajos-vonulat mellett, illetve előtt és után megjelenő szövegeket sem szükséges számítani a posztmodern irodalom kánonjából, illetve ezzel a megoldással nem kell erőszakot sem végrehajtani a paradigmán, mesterséges módon – mint például Nadas Péter életművének szerepeltetésével az említett vonulaton belül.

Ennek nyomán a posztmodern magyar irodalmon belül háromféle stratégiát lehetne elkülöníteni. A prózára szűkítve: egy metafizikai igényű, a realizmus és a metafikció kódjait felhasználó korai posztmodern stratégiát – többek között Ottlik Géza, Nadas Péter, Krasznahorkai László műveit. Egy nyelvjátékos, parodisztikus, antimimetikus második posztmodern – többek között Esterházy Péter, Garaczi László, Parti Nagy Lajos egyes prózai alkotásait. Harmadikként pedig a kulturális fordulat után megjelenő posztmodern, amely az identitás kérdéseivel foglalkozik, illetve a marginális társadalmi helyzetek ellentmondásait jeleníti meg – példaként Závada Pál, Bán Zsófia vagy Kiss Noémi prózája említhető. S ebben a keretben vélem elhelyezhetőnek Spiegelmann Laura *Édeskevé*s című kötetének identitás-kereső, naplószerű, önéletrajzi igényét, amelyre Milián Orsolya szellemes, jól felépített írása is utal – a posztmodern terminusának felhasználása és problematizálása nélkül is.

De ennek nyomán lehet kitérni Milián Orsolya újhistorizmus- és azon belül Greenblatt-értelmezésére is mint olyan írásra, amely a fent említett harmadik, antropológiai érdekeltségű posztmodern elméleti feltevéseinek egy fontos tartományával néz szembe. Ez az a tanulmány, amely – mintegy negatívjáról – rendkívül sokat árul el a szerző irodalomfelfogásáról és értelmezői előfeltevéseinek állapotáról. S amelyből élesen kirajzolódik, hogy Milián Orsolya értelmezői nyelve a második posztmodern előfeltevéseinek és nyelvhasználatának az elméleti örökségét véli vállalhatónak, a dekonstrukció és a posztstrukturalizmus elméleti bázisán állva. Erről a bázisról ítéli el ugyanis az „irodalmi szövegen kívüli faktumok és dokumentumok irodalomként való elismerése”-t (145), „az élet és az irodalom greenblatti összekap-

csolását” (147), a „csúsztatások, retorikai váltások feltételesből a kijelentő módba, spekulálásból az asszertórikus beszédbe” (147) való átmenetét, „a történelmi, szocio-kulturális és életrajzi adatok” (147) „összefüggő hálózat”-tá (148) rendezését, a „feltételezésekre épített élet felől” (148) értelmezett irodalmat.

Milyen érdekes és elgondolkodtató, hogy míg Milián Orsolya számára a greenblatti értelemadás „vitatható”-nak (147) tűnik, addig a dekonstrukció anagrammatikus és paronomasztikus játéka és értelemadó műveletei nem számítanak megkérdőjelezhetőnek. Már csak azért sem, gondolom, mert ő maga is használja azokat, ahogy például Nabokov *Lolita*jának olvasása közben a Lolita név értelmezése során egy Lolita – Lo-lee-ta – Annabel Lee – Annabel Leigh sort állít fel, vagy ahogy a Mikszáth-regényt értelmező szövegében az értelmezői attitűdre véli alkalmazhatónak a nyelvjátékot, mondván: „tarthatják ugyan lónak, de értelmezőit ő is lóvá teszi.” (21) Félreértés ne essék: számomra Milián Orsolya és a dekonstrukció nyelvjátékai is rendkívül inspiráló szövegmunkaként jelennek meg. A példákat csak azért említem, hogy kitűnjön a kétféle eljárás különbözősége, illetve ennek nyomán az, hogy a szerző nyelve mely nyelvhasználati módnak, irodalomelméleti irányzatnak, iskolának, milyen irodalomtudományi nyelvjátéknak a textusában és kontextusában helyezhető el.

A kötet borítóján elhelyezett anonim paratextus, vélhetőleg Milián Orsolya önvallomása, olvasás és élvezet, értelmezés és emlékmunka, szövegalkotás és szenvedés, művelődés és a kulináris élvezetek metaforáival játszik el: „Felfalod, nagyjából lineárisan [...], megállít egy-egy szó, bekezdés, félmondat, kitérsz a falra vagy a levegőbe: ízlelés; máskor felállsz, polchoz sietsz, könyvekben (ha épp lusta vagy: a memóriádban) turkálsz szövegemplékek, külföldi és magyar tapasztalatok. Ha bezabáltad, azonnal kezdted újra [...], rakosgatsz és összevetsz: pásztázol és térképez, ugrálsz előre és vissza, itt kezdődik az igazi olvasás (tánc, argentin tangó: szabályozott szenvedély), hasítgatsz és hasadozol, élvezel és magyarázod az élvezetet, szenvedsz, de leszarod – összeáll, felbomlik, összeáll másképp, újra.

Nem mondom, hogy így kell. Így is lehet.”

Szerintem is.

Ficsor Benedek

A magány iróniája

(Rakovszky Zsuzsa: *A Hold a hetedik házban. Magvető, 2009*)



„A cím dolga nem az, hogy megfegyverezze, hanem az, hogy összezavarja az ember gondolatait” – olvashatjuk *A rózsza nevéhez* írt széljegyzetek egyikében (Barna Imre fordításában). Umberto Eco apodiktikus kijelentése elsősorban a kontextus ismeretében figyelemre méltó, hiszen a jelképekkel túlterhelt, mégis eltéveszthetetlen regénycímek sorában az olasz tudós műve előkelő helyet foglal el. Akárcsak Rakovszky Zsuzsa prózai al-

kotásai, amelyek esetében „a címválasztás: istenkísértés”, ahogy Tarján Tamás fogalmaz *A kigyó árnyékáról* írt kiváló tanulmányában. Legújabb kötete esetében az író a címadás szempontjából, ha lehet, túltett eddigi munkáin. *A Hold a hetedik házban* ugyanis amellet, hogy hangulatával kiszakítja a szöveget a magas irodalmi közegből (a bűnügyi tematikát felidéző első regénycímhöz hasonlóan), és a lektűrök hangzatos címvilágát felidézve egymástól idegen elemeket hoz játékba, a konkrét (popkulturális) referenciák segítségével minden korábbinál dinamikusabb kapcsolatot feltételezve ezzel a szöveg és a „szépirodalmon kívüli” régiók között, a szemantikailag túlterhelt fogalmak széles értelmezési spektrumát vetíti elénk. Az asztrológiától a musical (*Hair*) narratíváin át a filozófiai definíciókig terjedő lehetséges magyarázatok szétszórják a befogadói figyelmet azzal, hogy számtalan irányba nyitnak utat az olvasás számára. A potenciális olvasatok azonban – a korábbiaktól eltérően – csupán a bőséges kínálatnak köszönhetően „zavarják össze az ember gondolatait”, mivel az elérési utak jelentősen leegyszerűsödtek. Végso soron a cím paradoxona éppen az, hogy a szövegek konkrét (és könnyedén tetten érhető) elbeszélői technikáira az értelmezések diffúz jellegét hangsúlyozva utal.

Egy komoly költői múlttal rendelkező alkotó esetében szinte kötelező az első prózai alkotás bírálatában kiemelni a lírai hatásokat, amelyek alapvetően meghatározzák a mű és az olvasók közös játékát. Ez akár még termékeny is lehet, bár a recenzionok sok helyütt inkább csak kapaszkodónak használják az epika nyelvét (konvencióit) kifordító beszédmódot. Véleményem szerint Rakovszky Zsuzsa regényei esetében félrevezető lehet, ha az említett hatásokat az elbeszélés technikájára vonatkoztatjuk, költői epikát emlegetve, hiszen a kihangsúlyozott keveredés nem kívánt szelekciót is okozhat. Ez a gesztus ugyanis megfoszthatja a szövegek különleges nyelvét azok esztétikai értékétől, mivel erőszakosan teszi kezelhetővé az írások legmélyebb rétegeit is át-szövő szimbólumrendszerek által összekuszált narrációt. Mind