

Bernád Ágoston Zénó: Persze, nem csak Bécs...¹

A *Párbaj a Grand Hotelben*² megjelenése óta eltelt négy év azt látszik igazolni, hogy Orbán János Dénes lírai életművének első korszaka lezártnak tekinthető. Az életmű és recepciójának átfogó elemzései is napvilágot láttak, indokolt lenne tehát immáron az immanens interpretációknak helyet adni.³ Annál is inkább, mivel ezáltal nem csak a költő versvilága kerülhetne más megvilágításba, hanem szerencsésebb esetben költészetének olyan vonatkozásai is felkelthetnék a figyelmet, amelyek fölött a versesköteteket méltató kritika elsiklott. A továbbiakban azonban nem a kanonizált opus egyik darabjáról, hanem egy későbbi, a *Teakönyvben* megjelent *Bécs, 2000. november 16.* című versről szeretnék beszélni.⁴ Ez a ballada a brassói Borges kissé transzközepesre sikeredett kötetének egyetlen figyelemre méltó szövege. Ilyen módon teljességgel kilóg képből, ám nem csupán a kötetéből: a korábbi Orbán-versek felől olvasva is meglepetéseket tartogat. A szóhoz juttatott lírai én első alkalommal tematizál egy olyan problémát (is), nevezetesen a nyelv általi megelőzöttséget, amely ugyan az utóbbi harminc év magyar irodalmában határozottan jelen volt, de amit a transzilván mentőszolgálat szirénájának kikapcsolásával, és az (erdélyi) irodalom cégérének átpingálásával elfoglalt költő korábbi köteteiben hiába keresünk. A Bécs-vers ily módon elmozdítja Orbán költészetét a recepció által számára már kijelölt helyről, és egy még alakulóban lévő, a korábitól részben eltérő lírai beszédmód más irányú orientáltságáról tanúskodik. Nyilvánvalóan túlzás lenne Orbán János Dénes első három kötetére rásütni a provincializmus billogát, azonban költészetéről a hagyományteremtés aktusának jegyében zajló kanonizáció és rekanonizáció, egók és alteregók sokaságának megteremtése, a travesztia alkalmazása, vagy a szerelmi líra teljes fokú újraértelmezése ellenére sem tagadható, hogy végső soron – magyarországi siker ide vagy oda – túlságosan is az erdélyi irodalmi hagyomány belügyeibe bonyolódott.⁵

¹ Az ottakringi *Wien, Wien nur du allein* irodalmi konferencián, 2004. május 2-án németül elhangzott előadás szerkesztett, magyar szövegváltozata.

² Orbán János Dénes: *Párbaj a Grand Hotelben*. Versek 1993-1999. Erdélyi Híradó, Kolozsvár 2000.

³ L. többek között *H. Nagy Péter: Interszexualitás. Orbán János Dénes: Párbaj a Grand Hotelben*. In: *Alföld*, 2001/4, 93-96.; *Margócsy István: Orbán János Dénes: Párbaj a Grand Hotelben*. In: 2000, 2001/3, 62-68.; *Páll Zita: Inverzió, averzió. Perverzió? (OJD költészete, recepciójának tükrében)*. In: *Helikon*, 2001/4, 10-13; Orbán-versek eleddig legrészletesebb elemzéseit l. *Fried István: Kinek a nyelve lila nyakkendőre vált. Orbán János Dénes Hivatalnok-lírájáról*. In: *Tiszatáj*, 1999/11, 44-61.

⁴ Orbán János Dénes: *Bécs, 2000. november 16.* In: uő: *Teakönyv. Kötetlen írások 1992-2003*. Irodalmi Jelen Könyvek, Arad 2003. 288-292.

⁵ Az első három, illetve a gyűjteményes kötetben körvonalazódó költészeti paradigma annyiban minősíthető határozottan erdélyinek, hogy noha szerzőjük a magyar irodalmi kánonkorpusz egészét körbejárja (nyilván más módon, mint az egyéb kortárs hagyományátíró és –teremtő poétikák mentén szerveződő lírai beszédmódok), s emellett a – magyarított! – világirodalmi hagyomány viszonylag széles skáláját is bevonja verseibe, mindez voltaképp az erdélyi irodalom méltóságos elkötelezettségének és puritanizmusának való nekifeszülés jegyében történik. Joggal állapította meg Margócsy István, hogy Orbán ">>betörése<< egyáltalán nem jelenti, sem az intenció, sem a teljesítmény szintjén, hogy el akarná hagyni vagy meg akarná tagadni erdélyiségét és erdélyi hagyományait: úgy írja verseit – e szempontból bizonyára valóban Ady gesztusának (azaz nem verseinek!) példáját követvén – hogy épp azt a hagyományt mutatja fel visszajáról, azt rombolja szét, figurázza ki, melyen felnőtt, s melynek konstitutív erejét és hatását minden mozzanatban képviseli is, s melynek folytathatóságát nemcsak lehetetlennek véli, hanem költészetével lehetlenné is teszi." (*Margócsy*, 62-63.) Orbán mindenesetre a Bécs-vers erejéig kitűnően érez rá egyrészt arra, hogy ez a hagyományrombolás – avítt fogalommal élve – az egyetemes magyar irodalom elvárásai horizontjáról lassan leáldozó sziszifusziságnak tűnhet, másrészt pedig arra, hogy az *aere perennius* elvének tarthatatlansága az ő költészetére is vonatkozik: idővel minden versbeszéd elfárad és botladozni kezd

Orbán poétikájának/poétikáinak végső, (alap)konceptiója csupán ebben az összefüggésben nyer értelmet, s a Bécs-versben mutatkozik meg első alkalommal egy olyan beszédmód, amely feltehetőleg a centrum–periféria ellentéttel való szembeszegülésnek köszönhetően kikényszeríti annak a rendkívül sokrétű és polifonikus tradíciónak a megkerülését, ami témaként, pretextusként kívánkozna. Orbán nem dicséri, hanem ostromozza a várost, de nem a *bécsszidással* mond másat és másképp (a magyar és az osztrák irodalomból egyaránt jól ismert sztereotípiákról van szó: Bécsről nem csak a sok "tízezer nyi panegirikusz"-t tartja számon az irodalomtörténet), hanem a hagyomány(ok) megkerülésével. A Tiefengrab utca, a nem létező Goetheplatz vagy az Opera segge csak áttételesen vannak jelen. Az olvasó hiába vár a harangozás pro és kontráit hangoztató, a Capistrangasse–Stephansplatz útvonalán blattoló irodalmi potyautasok kifigurázására. Szerencsére, állapíthatjuk meg, hiszen különösen az utóbbi versekre történő bárminemű reflexió ugyanabba a mederbe terelte volna a versbeszédet, ahonnan Orbán kievickélni igyekszik.

*

Bécs, 2000. november 16.: a cím egy korántsem esetleges helyet és egy (feltehetőleg) véletlenszerű dátumot rögzít. A vers címzettje Faludy György, aki (Orbán szerint) "minden idők legszínesebb magyar költőegyénisége", mégsincs "a megérdemelt helyén", mert "a kanonizálók nem akarják fölborítani a kialakult értékrendet", s háttérbe szorítják a "bohémség" és az "igaz filológia" felkent bajnokát.⁶ Az ajánlás azonban nem egyszerűen a tiszteletadás jegyében történik, ugyanis a *Bécs, 2000. november 16.* pretextusait Faludy Bécs-versei képezik (*Bécs, 1930; Ófelsége a császár. Bécs, 1860; Ballada Faludy György szerelméről*, illetve *Ballada F. Gy. egyetlen szerelméről* és *A pompeji strázsán* bécsi vonatkozású szakaszai).

A tipográfiaiailag is szigorúan négy részre tagolt szöveg beszélője hol egyes szám első személyben, hol egyes szám harmadik személyben szólal meg. Orbán rögtön az első, a beszédhelyzetet konkretizálni hivatott szakaszban olyan retorikai arzenált vonultat fel, hogy egy *poeta doctus* is megirigyelhetné. Az *attentum parare* és a *captatio benevolentiae* érdekében toposzok garmadája zúdul az olvasó fejére: a beszélő sokat szeretne mondani, de erre képtelen. Tudja, hogy rövid (sírverset) kellene írnia, de a *brevitas* reménytelen vállalkozás, mivel "a frappáns kamaszkor lejárt,/s a bölcsesség kora még messzi van". Az a tény, hogy a beszélő a szöveg elején bevethető alakzatok szinte teljes kellékárát felvonultatja, korántsem véletlen és nem egyszerűen a retorikai iskolázottsággal való hengegés vagy esetleg a retorikai hagyománnyal való játék számlájára írható: az (ön)lefokozás, az álszerénység és a *captatio benevolentiae* vagy a figyelemfelkeltés és a *brevitas* toposzai voltaképp egy olyan köztes (költői) létmódot hivatottak körvonalazni, amely átmeneti állapot a kamaszkor és a bölcsesség határán: "a kettő közti sztrádán álldogálok". Ez az átmenet egyfelől a meghaladott lírai beszédmódok összegzése, másrészt (esetleg) eljövendő, új poétikák irányába történő elmozdulás reményét kelti. Ezzel a retorikai játékkal párhuzamosan már az első versszak költői képei,

– a hagyomány folytathatatlanságát megmutató regiszterek éppoly anakronisztikussá válnak, mint maga a sikerrel aláásott tradíció.

⁶ *Harcos Bálint: Többsávós mítosz. Interjú Orbán János Dénessel. In: Sárkányfű, 1999/2000, 109-112.* Az "igaz filológia" kedvéért hadd jegyezzük meg, hogy a tisztelet kölcsönös: Orbán Adyhoz és József Attilához hasonlóan "teljesen új hangon szólal meg és teljesen új témákat hoz ajándékba", írja Faludy (Orbán János Dénes: *Anna egy pesti bárban. Versek 1993-1999. Magyar Könyvklub, Budapest 2002. Hátlapszöveg*).

szimbólumai és metaforái allúziók végtelen sorát indítják útnak, miközben egy olyan olyan intertextuális hálót szőnek, ami külön tanulmányt érdemelne. Ennek a hálónak mindössze két csomópontjára szeretném felhívni a figyelmet. Például a 'sírvers' áttételes tematizálása nem csupán a műfajelméleti fogalom mögött rejlő világirodalmi hagyományt evokálja, hanem akár közvetett Herder-utalásként is olvasható, amely ilyenképpen nemcsak a magyar irodalom romantikus hagyományát és a herderi jóslat utóregzéseit célozza meg, hanem a vers fiktív tere és a szerző valós térédeje között is kapcsolatot teremt. A "kamaszkor" és a "bölcesség" határára vetettség létét egy közismert Dante-utalás szemlélteti, amely egy parafrázis segítségével – az útból (autó)sztráda lesz – hozza létre egy 21. századi költői pálya autentikus szimbólumát.

A sztráda, amely szerzőnk irodalomtörténeti próbálkozásait is felidézi, azonban nem a "sötétlő erdőbe", hanem a városba vezet. A vers beszélője (még mindig egyes szám első személyben) említést tesz az eddigi útvonalról, melyen keresztül végül is Bécsbe jutott. "Brassó, Kolozsvár, Budapest után/most cifra bécsi hídról köphetek/az épp soron következő folyóba,/megköszönvén imígy az ihletet." A köztes állapotba vetettséget jelölő sztráda helyét a híd és a folyó veszi át. Mindkettő egy más világba való átmenet és a határ motívumaként jelenik meg az irodalomban, de ennek irodalmi és mitológiai vonatkozásait határozottan aláássa az obulus vagy bármilyen más adomány átadásának (hisz az átkelésnek ára van!) helyét elfoglaló blaszfemikus aktus. Mindezt ismét egy irodalmi toposz felelegetése követi, nevezetesen a városok, s a hozzájuk kapcsolódó/kapcsolt élvezetek közhelyszerű sztereotípiákból építkező megéneklése, ami ugyanakkor a vers következő két sorában rögtön le is romboltatik, mivel "Bécs, akár egy undok, randa hulló/kicsúszik lomhán bármely verskeretből." Orbán ezúttal is kiforgatja a műfajhoz, de még inkább a témához kapcsolódó elvárásokat. Egyrészt ellehetetleníti a város dicsőítésének toposzát, ugyanakkor a hulló-hasonlaltal egy olyan, a modernitás kezdetétől hangsúlyosan jelen lévő irodalmi motívumot állít előtérbe, amely a várost a benne lakók számára megragadhatatlan, felfoghatatlan és veszélyes szörnyetegként ábrázolja. Ugyanakkor ezen a ponton veszi igazán kezdetét a *bécsszidás* is, aminek legalább akkora, ha nem nagyobb hagyománya van, mint a város istenítésének. Az utóbbira utal röviden egy mindössze háromsoros közbevetett strófa, amelyben a beszélő az/egy irodalmi hagyomány által közvetített sztereotíp Bécs-image-ra emlékeztet. "Bécsset, metropolisát/művészetnek és édes földi kéjnek" énekelték, de ez a vers idejében már a múlté, "most áll poétánk, szívja a fogát,/és menne innen akár a fenébe."

A vers beszélője ezen a ponton váratlanul elhagyja az *én* személyes síkját, s a semlegesebb, távolságtartóbb, az elszemélytelenítés jegyeit magán viselő egyes szám harmadik személybe vált át. Az itt következő, a várost és hangulatát ábrázoló, leíró jellegű sorokban a beszélő már nem a vers belső térédejében elfoglalt költői pozícióból szól; már nem önállóan artikulálódó költői szubjektumként fordul az olvasóhoz, hanem külső szemlélővé válva elbeszélői, leírói pozíciót foglal el. Ezzel egyidőben pedig a kezdetben a költői szubjektummal azonosítható beszélő eltűnik, a vers térédejének részévé lesz, a leírásban objektummá degradálódik, jobb esetben a tér, vagyis a város által elnyelt individuumá válik. A rossz közérzetet az olvasó elé táruló, a városnak korántsem hízelgő kép okozza: "Tuskók gárdája – univerzitás./Tohonya ludak – a hírhedt bécsi dámák./A kávéházban száz unott pofa/osztja a benzin és a knödl árát." Orbán újfent kettős játékot folytat: a Bécs-image negatív vonatkozásait nem figurázza ki, a pozitív sztereotípiák kelléktárát ellenben igen. Ennélfogva azt a kanonizált irodalmi és kulturális hagyományt is visszajára fordítja, amely ezeket közkinccsé változtatta. Az "univerzitás", ami a

tudomány, a civilizáció, a haladás szimbóluma, a bécsi egyetem, ahol évszázadokon keresztül a magyar szellemi élet jelesei tanultak, s ahol egykoron a Budáról corvinákat lopkodó humanisták tanítottak, faragatlan balekok intézményeként jelenik meg. A magyar irodalomban Balassi óta oly "hírhedt bécsi dámák" frigiditásban tespedő pipékké váltak az ezredfordulóra. Ugyanakkor, a még II. József idejére visszavezethető bécsi (polgár)-hivatalnok képe megmarad, azonban nyilván csak áttételesen, hiszen a kávéház sokkal inkább arra a térre alludál, amely a 19. század közepétől nemcsak az irodalmi hagyományban, hanem az általános köztudatban is a kulturális progresszió, a művészetek, de különösen az irodalomnak helyet adó intézményként foglalja el helyét. Hol van már a tavalyi hó, amikor még Altenberg, Musil, Schnitzler meg Karl Kraus ültek a teraszon, vagy a múlt század ötvenes évei, midőn Artmann és Jandl szórakoztatták a Havelka közönségét? Eltűnt. A kávéházi irodalom projektuma is füstbe ment, tudatja a vers: a hellyel társítható jelképek, szimbólumok, metaforák devalválódnak, tarthatatlanná válnak Orbán sorai nyomán. Csak a visszajára fordítás hiányt érzékeltető tonálisával szólhat erről a költő, elkeseredetten konstatálva, hogy a hiány ebben az esetben sem megüresedett hely az irodalmi hagyomány téridejében, hiszen betölti azt egy másik toposz, a bécsi hivatalnok-polgár unalmas pofájú, korlátolt hibridje. Egy fordított világ képével szembesül az olvasó, melynek logikája a közhelyekénél is kegyetlenebb. A Ringen zötykölődő fiákeres anakronizmusát fokozza, hogy nem grófok, hanem a *grófságban* tetszelgő turisták ülnek bennük ("A Ringen átdöcög egy-egy fiáker,/s a látványnál csak az röhejesebb,/mily büszkén pompáznak a benne ülő/proletár majmok, amint éppen áldják/a szép és dicső huszadik századot,/a Nagy Egyenlőségek Századát,/melynek köszönhetően most Grafok lehetnek.").

A vers második, az elsőnél jóval rövidebb része formális, tipográfiai is érzékeltetett törést jelez. Mégis inkább a beszélő pozícióváltásán van a hangsúly, aki a költői szubjektumot rehabilitálva ismét egyes szám első személyben szólal meg, s nem is akárhogyan: egy harmadik személyt, a vers címzettjét, Faludy Györgyöt, az "Öreg Magiszter"-t aposztrofálja. A beszélő önnön tanácsalanságán kesereg, nem tudja, miként közelítsen szemlélődése tárgyához, melyben az "örök Szépséget" fölfedezni képtelen. A "képzelt minő lencsén át/nézzem e rohadt, neonzöld világot,/hogyan benne ama klasszikus,/örök Szépséget fölfedezzem,/mit eddig csak hazugságban találtam?" – így a retorikai kérdés, ahol már nincs szó Bécsről, hiszen a beszédhelyzetbe hozott költői szubjektum a "világ" szemlélésének, leképezésének szándékát és vágyát artikulálja, megelőlegezve azt a feltételezést, miszerint ebben a Bécs-versben talán nem is a császárvárosról, még csak nem is a városokról általában, hanem egy alapvetően ismeretelméleti problémáról, nevezetesen lehetséges világok költői világokká képezéséről, írásáról van szó. Egyidejűleg a hagyománnyal folytatott játék is működik. A diszlokáció aktusa által közbevetett aposztrophában a beszélő nem istenek vagy múzsák segítségét kéri, hanem egy élő személyhez fordul, s ezáltal bizonyos mértékben eltávolodik a fikcionalitás síkjától, ráadásul a szerző-olvasó feltételezett kapcsolatát is konkretizálja. Az aposztrophét záró kérdés sorai az irodalmi hagyomány ismételt kifordítását jelzik, hiszen az invokáció retorikája határozottan megköveteli, hogy a költő az igazságot híven tükröző ihletért esedezzen. Orbán egyébként annyiban a megszokott sémát követi, hogy a konkrét személy megszólításával a szűknek bizonyuló verskeretet szétfeszítve egy új versdimenzióba lép, ahol – mint utaltunk rá – már nem Bécs, hanem a "világ" a tét.

Már az aposztrophét követő harmadik rész első két sora egyértelművé teszi, hogy az invokációt követően a beszélő nem tér vissza a vers eddigi témájához. Egyes szám első személyben, meghitt hangnemben szól az invokált személyéhez, s az első két

sor – "Tudod, egy egész napfényes ősön át/Évát, tudod, Eva Scharffot kerestem" – által válik egyértelművé, hogy az aposztrophában megszólított "Öreg Magiszter" a vers címzettje. A szöveg tárgyát itt már nem a város, hanem a városról írott Faludy-szövegek alkotják. Faludy Bécsben, Bécsről írott versei képezik azt a pretextust, amire a következő versszakok épülnek. Az aktus nyilvánvalóan a korábbi, a megszokott orbáni poétikában működtetett kanonizátori eljárások intencionált funkciójára emlékeztet; az irodalmi hagyomány kifordítása, kifigurázása, a kánon kritikus felülvizsgálása, relativizálása, a megkövült hagyomány ellehetetlenítése azonban ezúttal nem a paródia, a pastiche vagy a travesztia eszközeivel valósul meg (vagy legalábbis nem arra helyezendő a hangsúly), hanem inkább a hagyomány megkerülésével, a hagyománynak egy mögöttes, látens szférába való utasításával történik. A magyar irodalom nyomasztóan gazdag Bécs-hagyománya a vers első részétől eltérően teljességgel háttérbe szorul, helyette a 'hivatalos' kánon és az akadémikus kanonizátorok által mellőzött szerzői életmű részei kerülnek a versbeszéd középpontjába. Ugyanakkor érdekes, hogy Orbán szövege a pretextust képező Faludy-verseket is teljesen átírja, újrapozicionálja. Nyilván nemcsak azért, hogy Eva Scherffből egy szójáték kedvéért Eva Scharff lesz, vagy hogy ezt az Évát – aki Faludy Európa városait átölelő nő-versében a párizsi nő – Bécsbe helyezi és ötvözi–összeolvasztja a figurát egy másik Faludy-vers színésznőjével (*Bécs, 1930*), hanem azzal is, hogy keresi ezt a nőt, vár rá. A Faludy-versben a beszélő sorra járja Európa nagy- és kisvárosait, mindenhol *ismer* nőket, szert tesz rájuk és a magáévá teszi őket, hogy aztán sorra elfelejtse mindet. Csupán Párizsban akad ellenfelére, Eva Scherffre, akit minden jöttment szerethet, csak ő nem. S ezt az egy nőt nem tudja felejteni soha. Nyilván nem nőkről és még kevésbé a szerelemről van szó, a nők ugyanis inkább a városokat jelölik, a költő útját. Eva Scherff pedig éppen azért írodik véglegesen a beszélő emlékezetébe, hogy nem teheti a magáévá. Ez az oka annak, hogy Párizs hagyja a beszélőben a legmélyebb nyomot: hiányként jelenik meg, üres helyként, amit betölteni mindössze az emlékező versbeszéd képes. Orbán versében a beszélő keresi a nőt, vár rá, a város-szörnyeteg elől meghitt helyekre menekül: a kocsmá, a rokokó palota, a múzeum, a képkeretek valóban mind olyan helyek, ahol Ő elérhetetlen, azonban a hiány viaszában hagyott lenyomatokon s ezáltal az emlékezésen keresztül magukban hordozzák, lehetővé teszik és legitímálják a versbeszéd(módok) létét, és talán magának az alkotásnak a lehetőségét is. Ezt hangsúlyozza az is, hogy a "rohadt, neonzöld" világ elől menekülő költői szubjektum nemcsak vár a maga Évájára, nemcsak a kocsmá mélyén keresi a *femme fatale*-t, hanem "rokokó palotákban", sőt "a múzeumban minden képkeretben", így tárgyiasítva a női szubjektumot. A cifra bécsi hídról folyóba köpő, sztrádán álldogálló beszélő azonban hiába vár, csupán Bécs kortárs, "fakó, lomha" asszonyai vonulnak el előtte, akiket a beszélő egy másik Faludy-versben megörökített Ferenc Jóskához hasonlóan "kizárólag, és csakis asztalon" tehet magáévá. Sajnálatos, hogy a ballada "belefulladt a triviálba". Talán nem is annyira a nyelvi regiszterek ügyes keverése, hanem a teljes tanácstalanság és kilátástalanság nyilvánul meg Orbán soraiban: "De vagy én vagyok nagyon hülye,/vagy nem tudok egy-két titokról." Az összeomlást itt elsősorban nyilván nem a nők, még kevésbé az utcanyelvi regiszter okozza, hanem a titkos, transzcendens, a metafizikus mező tematizálása, ami viszont – abból kiindulva, hogy ebben az esetben nem szerepversről van szó – a beszélőt hirtelen egy olyan, már a modernitás által meghaladott problémával szembesíti, ami Orbán lírájában eddig nem tematizálódott. A triviálisba fulladást a metafizika mezejére terelődő (vers)beszéd megbicsaklása is jelzi. Ezt fejtegeti tovább a vers negyedik egységében a beszélő,

immáron végképp a filozófia síkjára terelve az olvasót. Érdeemes ezt az utolsó strófát egészében idézni:

"Persze, nem csak a szerelem...

Ennél többről is lenne szó,

valamiről, mi tán lehetne,

s a világot, ezt a randa hullót,

beterelné a verskeretbe."

Az első két sor egyrészt az átírt Faludy-versek összefoglaló olvasatát adja, emellett azonban a versbeszéd új irányát és tárgyát is körvonalazza: azt a kimondhatatlan valamit, ami tán képes lenne a "világot" összefogni, megragadni, (megnyugtató) keretek közé szorítani. Már a versbe iktatott invokációban is "világ"-ról és nem Bécsről van szó. Mi az, amire nincs szó, de amiről szó van/lehetne; mi az, ami a világot verskeretbe terelné, felfoghatóvá, megragadhatóvá tenné? Nem annyira egy másfajta, az eddig alkalmazottaktól eltérő költői nyelvezet, hanem maga a nyelv. A vers első három része akár a korábbi poétikai beszédmódok rekapitulálásaként is felfogható, míg az utolsó versszak egy olyan – nem új, de más – paradigmát jelez, amelyben a beszélő már nem a hagyományátírason és –teremtésen, vagy nem kanonizátori aktusokon keresztül érzékelteti és tematizálja a koherencia délibábját kergető, értékteremtő, dialektikus alapozottságú irodalmi beszédmódok ellehetetlenülését vagy a (versbeszédben teremtett) (költői) ének disszeminációját, hanem a nyelvi megelőzőség tematizálása által. Orbán versében a nő, Eva Scharff, ez a titokzatos és félelmetes femme fatale nem a várost/a világot megörökíteni képes emlékezet jelöli, hanem magát a nyelvet, amelynek segítségével a világ leírhatóvá és olvashatóvá válhatna. Válhatna, ha nem vívódott volna Bécsben a nyelvviszály problémájával Mauthner, ha nem lett volna a korai Wittgenstein *Tractatusa*. Nem a beszélő szubjektum alakítja valamilyenné a nyelvet, mondjuk oly módon, hogy – egy szerepvers keretein belül – Eva Scharffot magáévá téve a világot megismerhetőnek tételje, hanem éppen fordítva: a gondolkodás és a megismerés médiuma, a nyelv szabja meg a határokat, magát a versben beszélő szubjektumot is konstituálva. Megszabja azt, hogy mi az, ami kimondható, s mi az, amiről hallgatni kell. Ami megismerhető, az nem a beszélő képességeinek függvénye, hanem a nyelv által megszabott tér.

Feltételezve, hogy a "mi tán lehetne" nem a posztmodern előfutáraiként emlegetett nagy bécsi nemzedék (Broch, Musil, Wittgenstein, Kraus, Mach, Loos és Schönberg) pesszimizmusát visszhangozza – amelyben első alkalommal nyilvánult meg a nagy elbeszélések, többek között a nyelvi *grand récit*, összeomlása által kiváltott gyász és rezignáció –, hanem Orbán eddig favorizált költői beszédmódjaihoz képest egy új, más költői–poétikai paradigma beharangozásaként fogható fel, akkor minden rendben van. Minden rendben van, ha ez a költői beszédmód túllép a nekifeszülő szerepköltészetten, túllép a kanonizátorság lassan megfakuló pozícióján, s nem a világot, hanem – nyelvi megelőzősége tudatában – egy lehetséges világot, lehetséges világokat tesz olvashatóvá, terel verskeretbe.