

# Illyés Mária

## Fikció, de nem regény

Amikor azt a megtisztelő fölkérést kaptam\*, hogy foglaljam össze, miről szól Orosz István *A követ és a fáraó* című, 2011-ben megjelent, letehetetlenül izgalmas könyve, az első elolvasásakor ért élményeim jutottak az eszembe. Úgy emlékeztem rá, mint egy detektív-regényre, amelynek a végén azonban nincsenek tettesek, senkinek sem jár büntetés. Miről is szól? A hátsó borítóján az áll, hogy „*két kép ürügyén íródott*”, és a borító belső oldala is a művészettörténet témakörébe sorolja.

Legjobban mégis a címlap – az elsősorban képzőművészként ismert Orosz István készítette – rajza igazíthat el bennünket. Ezen a grafikán a szerző nézőként helyezte el önmagát ifjabb Hans Holbein körvonalakkal fölidézett festményének belső terében. A kép vázlatos rajzába belecsúsztatott múzeumi padon, nekünk háttal, a festmény alakjaival szemben ül, de a kép szereplőivel ellentétben nem síkszerűen, nem kétdimenziósan jelenik meg, hanem térillúziót keltő, hangsúlyos rövidüléssel, úgy, hogy a fehér, csillogó réteggel bevont pad még jobban kiemeli alakját. A szerző a festmény nézőjeként valószínűbben, kézzelfoghatóbban van benne a Holbein-kép terében, mint az azon ábrázolt két figura. Ez a rajz kiválóan összefoglalja a könyv lényegét. De vajon a festmény terében önmagát ennyire plasztikusan láttató szerző ott van-e a 16. századi mű szellemiségében, mentalitásában is? Erről szeretnék szólni.

A könyvnek mintegy a kétharmada az ifjabb Hans Holbein *A követek* című festményét mutatja be. A terjedelemben beleszámítható a könyv végi jegyzetanyag is, amely a főszöveg szerves részének tekinthető, nem pedig filológusi apparátusnak, hiszen egy-két kivétellel az apró betűs szövegek is beilleszthetőek lehetnének a végtelenül izgalmas, színes és szeretőágazó főszövegbe. Már ez is utal arra, hogy nem művészettörténeti szakkönyvet tart az olvasó a kezében, hanem egy egészen más műfajú írást.

Az említett festmény az ifjabb Hans Holbein legjelentősebb műve; két francia követet ábrázol, Jean de Dinteville-t és Georges de Selve-et. A képnek hatalmas műtörténeti irodalma van, amelyet Orosz István teljes szélességében és mélységében ismer, ennek alapján, ebből kiindulva, és részben ennek ihletésére fogott könyvének írásába. A festményre az 1997-es restaurálás utáni kiállítása újra ráirányította a kutatás és a közönség figyelmét, és publikációk sorát indította meg. Holbein Londonban festette le a követeket, 1533-ban, amikor mindhárman ott tartózkodtak. A kép ma a londoni National Gallery-ben látható.

A könyv további egyharmada egy nem azonosított északi manierista valamivel későbbi művével foglalkozik, amelyet a Holbein-képhez nemcsak az kapcsol, hogy egy ideig egy épületben őrizték mindkettőt, hanem az is, hogy *A követek* egyik szereplője és megrendelője, Jean de Dinteville látható amason is. A két kép mérete is hasonló (nagyjából 2×2 méterese), mindkettő közel életnagyságú figurákat ábrázol, sőt, az ismeretlen szerzőtől szár-

\* Elhangzott Orosz István szerzői estjén a Magyar Művészeti Akadémián 2015. november 4-én.

mazó képre később valaki ráírta Hans Holbein nevét és az 1537-es dátumot. Ez a második festmény a New York-i Metropolitan Museum of Art-ban található, címe: *Mózes és Áron a fáraó előtt*. Azt az öszövétségi jelenetet ábrázolja, amikor a zsidó nép szabadon bocsátását kérő Áron kezében a bot kígyóvá változik.

A második festmény kvalitásában jóval alatta marad az előzőnek, és a könyvben az a szerepe, hogy – akár egy bűnügyben a *corpus delicti* – bizonyíték gyanánt álljon a Holbein-festménynek Orosz István által tulajdonított értelmezéséhez.

Mielőtt rátérnék azonban Orosz István interpretációjára, föl kell idéznem, ha vázlatosan is, néhány, a történészek által bizonyítottnak vélt tényt, amelyekből Orosz István is kiindul: mi az, amit a Holbein-képen látunk, mi az, ami Orosz István képzeletét elindította és nyugodni nem hagyta egészen addig, amíg egy sajátosan új vetületben be nem mutatta.

A szerző először végigveszi és értelmezi a lefestett tárgyakat. A két férfi közötti polcon számunkra furcsa, a 16. században használt eszközök sorakoznak, amelyek arra szolgáltak, hogy a napfény segítségével mutassák az időt, a földrajzi szélességet és az égitestek helyét. Az éggömb, a kétfajta napóra, a kvadránsok jelezte adatok sok gondolkodnivalót adtak a kutatóknak, mert a rajtuk látható jelölések nem egyértelműek: nem világos, hogy jelképes jelentésük volt-e, de az nyilvánvaló, hogy a 16. században már nem a tudományos innováció eszközei voltak, hanem időmérésre alkalmas korabeli tárgyak. Az alsó polc objektumai heterogénebbek, és a földgömbre írt városnevek segítették a történészeket a szereplők azonosításában. A földgömb mellett látható, szakadt húrú lant, egyik darabját vesztett, hiányos furulyakészlet, az osztás műveleténél kinyitott számtankönyv – a megsztás, a szétoosztás jelentésével –, valamint a *Veni sancte spiritus*-nál kinyitott énekeskönyv, melynek másik oldalán a Tízparancsolat olvasható, mindkét szöveg német nyelven: mindezeknek a szimbolikája egyértelműen a szétszakítatást, a diszharmoniót, illetve az összefogásra buzdítást idézhették föl a kortárs néző számára. Bennünket is meggyőznek arról, hogy ebben az esetben politikai és vallási allegóriáról van szó, amelyet világosabbá tesz és meg is indokol az ábrázolt két személy identitása és a festmény készülésének ideje.

Erről a korról, amelyben a szerző igen otthonosan mozog, lenyűgöző tabló tárul elénk. Angliában vagyunk, VIII. Henrik király uralkodásakor, olyan önkényuralmi rendszerben, amelyhez hasonlót – ahogy Orosz István írja – ő maga is megélt. A fiúörökösre hiába váró király viaskodásba kezd a római pápával, hogy az válassza el őt Aragóniai Katalintól, és szentesítse a Boleyn Annával kötött törvénytelen frigyt, s mert ez nem történik meg, kikényszeríti a Rómától független anglikán egyház megalakulását. Európában Luther tanai nyomán elterjed a protestantizmus. Franciaországban I. Ferenc udvara nyitott a reneszánsz eszmék, az új művészetek iránt. Ez a kor Navarrai Margit, Nicolas Bourbon ideje. Nem sokkal korábban, 1517-ben a francia udvar Leonardót foglalkoztatta, de a francia király – ellentétben VIII. Henrikkel – megmarad a katolikus vallás mellett. Itáliában Baldassare Casiglione ekkor fogalmazza meg az udvari ember eszményét. Élénkek a nemzetközi kapcsolatok, a művészek utaznak, a szellemi emberek figyelnek egymásra, az Angliában élő Morus Tamás kapcsolatban van a rotterdami Erasmussal. Ez utóbbi ajánlja be Morushoz Holbeint, aki hamarosan a királyi udvar kedvelt festője lesz. Európa gyorsan változó szövetségek és ellentétek hona. Három uralkodó, a francia I. Ferenc, az angol VIII. Henrik és V. Károly, a német-római császár küzd és köt szövetséget egymással és a pápával, ennek egyik következménye lesz Róma 1529-es földülése, a sacco di Roma. Magyarország a török megszállás miatt épp ekkor esik ki ebből a viszonylag kicsinynek és nyitottnak látszó Európából, hiába figyelmeztet ennek súlyosságára Morus Tamás. Az 1533-as év ugyanakkor a Kereszthalál másfél évezredes fordulója, világvégéhangulat uralkodik, asztrológiai jóvendölések komor felhői sötétítik az eget. Angliában VIII. Henrik kegyetlen önkényre tör, nem tétovázik, ha útjából valakit el akar hártani,

ugyanúgy kivégezteti a vallási ellenállójának érzett Morus Tamást, mint a fiúgyermeket nem szült Boleyn Annát is. Az udvarban zajló eseményekben, az európai nagypolitika hatalmi harcaiban a diplomaták igen fontos szerepet játszanak, s ez megnyilvánul a pompás ünnepekkor.

Az ábrázolt két férfi, két diplomata, I. Ferenc küldöttei VIII. Henrik udvarában, elkötelezettek az egyházszakadással szemben, feltehetően szövetség teremtése, konfliktusok elsimítása volt a dolguk. Mindketten katolikusok, de a katolikus egyház megújulásának hívei. Georges de Selve, maga is püspök, befolyásos, bár Dinteville-lel ellentétben nem arisztokrata családból származott. Kiváló műveltséget kapott, 1529-ben, huszonegy évesen a francia delegáció tagjaként ott volt a második speyeri birodalmi gyűlésen. Orosz István „liberális katolikusként” jellemzi, közismert volt Luther iránti toleranciája. De speyeri szónoklatában a keresztény Európa újraegyesítésére buzdította a németiséget. Már fiatalon is tudós férfiú. A halála után megjelent „*Intelmek, melyeket De Selve intézett a nevezett németekhez*” című beszéde ad magyarázatot arra, miért német nyelven írt énekeskönyvet festett a német (és egyébként angolul és franciául nem jól tudó) Holbein a festményre, hiszen a protestáns, az egyházszakadást okozó németeknek szóló intelmekre kívánt ezzel utalni.

A festményen látható legkülönösebb módon ábrázolt két tárgy: az eltorzított koponya és az alig látható feszület, az egyik a halál jelképe, az élet végességéé, a másik pedig a megváltásé: az örök életé. Mindkettő sajátos módon van elrejtve. Noha a koponya méretre a legnagyobb ábrázolt tárgy a festményen, és ráadásul a néző szeme előtt, a kép kellős közepén áll, torzítás teszi nehezen felismerhetővé. A bal felső sarokban a feszületet – ez a legkisebb ábrázolt tárgy – félig függöny takarja. Egyiket az Orosz István által oly sokat tanulmányozott anamorfikus ábrázolás, a másikat elhelyezése teszi, ha nem is láthatatlanná, de nehezen észlelhetővé.

Orosz István könyvének lebilincselően gazdag leírásai más utat követnek, mint a történészié; úgy mutatja be a kort és annak összefüggéseit, szereplőit, ahogy a kutatók nem tennék. Már a festmény alakjainak, tárgyainak bemutatásakor érződik, hogy gyakorló művész mond véleményt egy másik művész teljesítményéről, és olyasmit is meglát, amit történész nem bizonyos, hogy észrevenne. Imponálóan széles körű irodalmi és kulturális műveltségének és érdeklődésének birtokában pedig olyan összefüggéseket említ meg, amelyekről minden szaktudós ódzkodna (például, hogy a Codex Atlanticusban lévő egyik Leonardo-rajz Dinteville tulajdona volt, (70); vagy párhuzamokat von a koponya ábrázolása ürügyén Dante halálmegjelenítése, tehát a 14. század és Holbeiné, tehát a 16. század között, (76). Egyfajta perspektivikus torzításnak – az anamorfózisnak – a hatását fedezi föl például (és ez az egyik legérdekesebb észrevétele) Shakespeare fél évszázaddal későbbi XXIV. szonettjében. Kibontja az irodalmi és képzőművészeti témák látszólag távoli összefüggéseit. Értelmez és magyaráz, és egymástól távolinak látszó motívumokat kapcsol össze.

Kitérhetnék még részletesebben arra is, hogy milyen, a kép szerkezetéből levezetett bonyolult asztrológiai okfejtésbe kezd, milyen érzékletesen írja le a kép megrendelésének elképzelt jelenetét Jean de Dinteville, Georges de Selve és Holbein között (59), mennyire bravúrosan varázsolja elő számítógépes segítséggel Dürer *Melankólia* című rézmetszetének egyik – a művészettörténet által – vitatott koponyaábrázolását, hogyan vezet végig bennünket Holbein londoni portréfestői korszakán. És megemlíthetnénk a kötet nyelvezetét is, amely jellegzetesen mai tartalmakat közvetítő szavak és kifejezések révén akarva-akaratlanul is a mi jelen időnkbe vonja a történelmi kort.

De Orosz István, a képzőművész nemcsak észrevesz, hanem alkot is, vagyis átalakít. Festményeken látható személyekről ír, elég sokról, a könyvben azonban csak két színes reprodukció található. Nem akármilyen értéke a kötetnek, hogy Orosz István vázlatos, de

nagyon karakteres (és jó) rajzokkal illusztrálja a lapokat, ábrázolja a múzeumi termeket, a grafikákat és festményeket, mindent, amiről szól. És mintha regényt írna, nem hiányoznak az érzelmeit megvalló mondatok sem. Mégsem regény ez, legkevésbé történelmi, hiszen nincs benne cselekmény: a kibontott történet következtetéseken alapszik, a festményeken látottakból levont következtetésein. Az egyedüli történés Orosz István gondolkodása. A cselekmény mentális sikon: a szerző és az olvasó agyában bomlik ki.

Tolakszik a kérdés: kerültek-e be ilyen módon Orosz István kötetébe a kutatás által nem igazolt, illetve cáfolható adatok a kor történetével vagy a festménnyel kapcsolatban? Több ilyen is található, de *A követ és a fáraó* első két harmadában Orosz Istvánt elmélyült és széles körű ismeretei egy ideig a bizonyított, a megalapozott tények síkján tartják, nem engedik fölrepülni azonnal a fantázia világába. Illetve amikor több alkalommal elindul a képzelet útján, ő maga ad hangot bizonytalanságának is, ilyen kifejezésekkel: „legalábbis én így képzelem” (41); „Legalábbis azt szeretném hinni, meg persze az utókorral elhitetni...” (45). Annyit azonban azonnal észreveszünk, hogy a lapos és biztos talajon járás unalmas, nem Orosz Istvánnak való. Ő nem akarja a tudós köntösét fölöltetni és valós tények után kutatni. Ahogy a könyvben halad előre, egyre gyakrabban megy túl a bizonyítható adatok határain. Nem állítja meg a kétely. Olyankor lép elő a költő.

Hiszen a könyvet nemcsak képzőművész írja, hanem Orosz István, a költő is. Verssel kezdődik a kötet és verssel végződik. Orosz István énje – egy irodalomtörténész mondhatná esetleg azt, hogy lírai énje – mint a címlap grafikáján, a könyvben is végig mindenütt plasztikusan, saját személyében van jelen. Nem csak úgy, ahogy azt a National Gallery termeiben a Holbein-képpel és az anamorfikus ábrázolással történt találkozásakor leírja. Hanem csaknem mindegyik fejezet végén, dőlt betűvel szedett szövegben ad hangot az érzelmeinek vagy a látomásainak, hol versben, hol költői prózában, hol a kép alakjaival, vagy akár önmagával, önmaga alteregójával folytatott dialógusban. Szívesen megy vissza a múlt időbe, hogy azonosuljon a festmény főszereplőjével, Jean de Dinteville-lel (86, 162), vagy éppen őt helyezi át a mi korunkba (43). Felkeresi a kastélyt, ahol egykor Dinteville, ez a melankolikusnak mondott arisztokrata élt és festményeit tartotta, és ott a porlepte termekben járkálva, a festmények egykori helyszínét keresve Orosz István elképzeli a fogadást, ahol a vendégek a Holbein-festmény anamorfikus koponyáját borospohárban tükröződve figyelhették.

\*

Mert elsősorban ez a különös perspektíva: az anamorfikus látószög foglalkoztatja, ennek sugallatai érdeklők, ezért lép be képletesen a festménybe. Az anamorfózis lényege az olyan különös perspektivikus ábrázolás, amelynél a megszokott nézőpontból – szemből – szemlélve torznak látszik az ábra és csak bizonyos látószögből válik értelmessé. Orosz István az első ismert példájától kezdve felsorolja mindegyik formáját, kialakulásának rövid történetét. Valójában azonban egy filozófiai gondolat továbbvitele érdekli, az, hogy az anamorfózisban minden másnyelven látszik, mint amilyen a valóságban (66). „Lehet, hogy az anamorfózis egyfajta instrukció az egész kép nézésére vonatkozóan: ezt másképpen kell nézni, itt semmi sem az, mint aminek látszik” (15) – írja –, a nézőnek kell a megfelelő szemszöveget megtalálnia: minden „nézőpont kérdése” (29). A forma szemből csupa zűrzavar, de ferdén, bizonyos szögből nézve fölismerhető. Az anamorfózisban a valóság kérdésessé válik, és a néző az ábrázolt képet szemlélve a saját helyével, helyzetével, identitásával kezd el foglalkozni (17). Orosz István az anamorfózist nemcsak a képzőművészeti ábrázolásokban fedezi föl, hanem annak jelentését, a szó használatát kiterjeszti az irodalmi vagy bibliai szövegekre is (53).

Ebben a filozófiai eszmemenetben, valamint a torzított koponya helyes nézőszögének kutatása során kezdi elemezni a második képet, a *Mózes és Áron a fáraó előtt* címűt. Ezen a festményen szintén Jean de Dinteville látható a testvéreivel. Róluk egyébként több ábrázolás is fennmaradt, nem is akármilyen művészekről. Magát Jean de Dinteville-t Jean Clouet és Francesco Primaticcio is lefestette. A család, de főleg a legidősebb testvér, François de Dinteville püspök, műgyűjtő és mecénás volt. Koruknak egyik legelőkelőbb arisztokrata családjának számítottak, I. Ferenc francia király udvarához tartoztak. Már apjuk és nagyapjuk is komoly szolgálatokat tett a királyoknak. Az öt fiútestvér fontos közéleti, politikai szerepet kapott az udvarban, illetve az Egyházban. Bírói és közigazgatási főtisztviselők voltak. François de Dinteville püspökként szolgált, míg a család más tagjainak tisztük volt többek között a trónörökös és a többi királyfi nevelésének irányítása. A család székhelye a Champagne-ban fekvő Polisy-kastély, nem messze a fontainebleau-i erdőtől és a királyi laktól. Az 1530-as évek végén azonban kegyvesztetté váltak mintegy tíz évre.

A második kép allegorikus formában a család kegyvesztésére, azaz talán még a királyi kegyekbe történt visszajutására is utal. Ugyanis Guillaume-ot, a trónörökös pohárnokát 1536-ban azzal vádolták, hogy megmérgezte a királyfit. Ő még akkor igazolni tudta magát, de amikor testvére, Gaucher ellen 1538-ban a szodómiát hozták föl, François-tól, a püspöktől pedig elvették az auxerre-i egyházkerületét, a család három inkriminált tagja, Jean de Dinteville három testvére itáliai emigrációba kényszerült. A vádak feltehetően koholtak voltak, másként I. Ferenc király halálának szinte másnapján fia, az új francia király, II. Henrik nem oldotta volna föl azonnal, 1551-ben a korábbi büntetéseket, a vagyonelkobzást és a magas egyházi hivatalokkal járó birtokok megvonását. A történeti kutatás a fáraós kép értelmezésében azonban több bizonytalanságot, illetve ellentmondást hagyott; ezek részben alkotójának ügyetlenségéből, részben a fennmaradt adatok hiányosságából fakadnak. Az azonban világos, hogy a festmény a Dinteville család igazát igyekszik bizonyítani. Ezzel szemben Orosz István viszont „a szereplők testtartása, mozdulataik és arcvonásaik leplezetlen »másságá«”-ról ír, úgy, mintha ezen a képen nem ártatlanságukat akarnák mutatni, hanem éppen ellenkezőleg, „épp megmutatni, hangsúlyozni akarnák e közösség vállalását” (154), mármint a „másság”-ét. És Orosz István – ahogy a bizonyítható tények birodalmából egyre távolabb kerül – a *Mózes és Áron a fáraó előtt* című képen észlelni vélt „másság” jegyeit fölfedezi a Holbein-festményen is, és átértelmezi ott is a tárgyak szimbolikáját. Maga is megállapítja, hogy „Igensak különös, talán szentségtörőnek is vélhető a *Követeket* »eskiüvői képként« elemezni” (160), mégis hitelt ad az egykori, megalapozatlan koncepció vádaknak. Ő, aki a koncepció perек idejét szintén (bár még gyermekfóvel) átélte, komolyan veszi az ürügyként felhasznált szodómia, illetve homoszexualitás feltételezését, amelyekkel az egyik Dinteville testvért, Gaucher-t eltávolították a francia uralkodói körökből (mint ahogyan nem sokkal korábban ugyanezeknek a szintén koholtak tekinthető vádaknak büntetéseként kivégezték Boleyn Annát és bátyját, valamint barátait Angliában). Lehetett-e mégis ezeknek a feltételezéseknek valami alapjuk? A történész véleménye csak az lehet, hogy ha lett volna is, abban a korban a privát szféra része maradt volna, festői allegória vagy jelképek formájában semmiképpen nem nyilvánulhatott volna meg. Nyugodtan állíthatjuk, hogy Orosz István az, aki trendi „coming out”-ot alkotott a tudós egyházfi, Georges De Selve és a király gyermekeinek neveléséért felelős, előkelő Jean De Dinteville londoni páros portréjából, *A követekből* (58).

Nem elmarasztaló módon teszi ezt. „Nem nehéz, sőt kifejezetten kellemes feladat beleringatni magunkat egy reneszánsz barátság szenvedélyektől fűtött világába” – írja (159), majd pedig azt, hogy „Jobban megérthető a jelen, ha a múltból kölcsönzött párhuzamok igazítanak el” (175). Az

olvasó talán szívesebben tenné föl fordítva és kérdésként a mondatot, olyanformán, hogy: jobban érthető-e a múlt, ha a jelenből kölcsönzött párhuzamokat húzunk?

Mert hiszen Orosz István nem elemzi, föl sem veti – ami a kor ismerői számára természetesen volna – a barátságának a 16. századi reneszánsz kori neoplatonista értelmezését. Abban az értelmezésben a férfibarátság igen intenzív, akár erotikus elemekkel lehetett gazdag, de nem feltétlenül jelentett szodómiát. A két festmény „rejtett” üzenete melletti érvei itt is költői érvek – versben és versekkel, saját verseivel és máshonnan vett idézetekkel, sejtetésekkel és utalásokkal –, a líra területére viszik az olvasót, hogy a célzásokkal és a metaforákkal a festmény korába, annak a barátságról és a szerelemről vallott felfogásába és szokásrendjébe belevetítsék a 21. század egészen másfajta érzelmi és szerelmi gyakorlatát. A lélek és a test 16. századi valósága – a könyvben ilyenformán ábrázoltan – van is, meg nincs is, fikció tehát, akárcsak az anamorfózis: de további gondolatokat is ébreszt.

Eppen hármat. Az első filozófiai. Orosz István könyvének fő tematikája, az anamorfózis szerint, ha a nézőpontunk más, más lesz a világfelfogásunk, az igazságunk is. Ami szemből nézve zűrzavaros, ferdén látva érthetővé válik. És ő meggyőz bennünket arról, hogy a 16. század elején az a zaklatottnak és ellentmondásosnak észlelt világ a 21. század változó világának áttekinthetetlenségét idézi, és hogy a művész dolga erről számot adni.

Másodszor: a karteziánus elmék bizonyosan ellenállnak a tények – egy fél könyvtárnyi forrásanyag – ilyen szabad kezelésének. Viszont – más (posztmodern) érvrendszer szerint – ha nem lépünk ki a történelmi hűséghez ragaszkodó merevségünkől, nem fogunk tudni közel kerülni sem Orosz István könyvéhez, sem a képekhez, sem a mögöttük rejlő múltba merült történetekhez. A képek kétdimenziósak, halottak maradnának, mert a mai kor átlagos műveltségi szintjén a néző képtelen megérteni a 16. század szellemiségét. A követek Orosz István számára legfontosabb üzenete, az anamorfózis sem válna érthetővé. Mivel, ahogy írja „Egy alkotásnak valahogy részévé válnak azok a gondolatok is, amelyeket a megszületése óta eltelt idő sodor mellé.” Eszerint hagynunk kell, hogy Orosz István gondolatai ezeket a műveket átalakítsák, hogy a tárgyak megszólíthassák az olvasót, és elmondhassák azokat a történeteket, amelyek valójában a mi korunkban: mibennünk rejlenek.

Emlékeznek-e az olvasók arra a híres filmre, amelyiknek az volt a címe, hogy *Az igazi Mao*? Aki látta, nem feledheti, hogy a vetítés közepéig feszült érdeklődéssel adhatott hitelt minden elhangzott szónak. És akkor, hirtelen, belekerült egy egyre különösebb, irreális és mulatságos világ sodrásába, míg a film végére meggyőződhetett a történet abszurdításáról. A történetírás abszurdításáról is? Orosz István könyvét olvasva minduntalan ez a régi kis film jutott az eszembe.

Mert hiszen a harmadik gondolat, kérdés formájában, az olvasó, a befogadó oldaláról érkezhét: meddig követhetjük a művész képzeletét egy történelmi közegben? Felejthetjük-e a korábban említett tény, hogy e korszak szellemi elitjét és a két követet az olyház és Európa szakadásának apokaliptikus réme ejtette rabul, és nem a titkolt szodómia jelképes ábrázolása? Orosz Istvánnak, a grafikusnak bonyolult perspektívákat ábrázoló rajzai úgy vonzzák a tekintetet, mint az örvény az apró tárgyakat, a nézőt először szilárdnak látszó utakon indítják el, és bátorítják, hogy kövesse a messzeségben fölfele emelkedő vagy lefele haladó lépcsők, az egymást követő oszlopok és mély térbe nyíló árkádok összefutó sorát. Amikor azonban már benne vagyunk ebben a csalafintán szerkesztett világban, hirtelen azt vesszük észre, hogy már nem lent állunk, hanem fönt, hogy nem bent vagyunk, hanem kint, és ha alaposabban körülnéznénk, lezuhanánk a mélybe. Nos, Orosz István varázslatos okfejtéssel a könyvében is elvisz bennünket egy olyan térbe, egy olyan időbe, ahol már semmi támaszunk nincs. De valóságosan is lezuhanunk? Erre a kérdésre a választ csak az olvasók adhatják meg, én azt javasolhatom: próbálják ki.