

## FIGYELŐ

### IDŐ BUÑUELLEL

*Bikácsy Gergely: Buñuel-napló  
Osiris, 1997. 48 oldal, 980 Ft*

Amikor néhány éve e lapokon méltathattam Bikácsy Gergely francia filmtörténetét, a könyvet „a moziba járó Bolond Pierrot olvasónaplója”-nak neveztem. Azóta az olvasónaplóból újabb fejezet formálódott könyvvé, ezáltal valóban naplóként. A szubjektív hangvétel akkor a filmtörténeti akadémizmust feszítette szét, most a monográfia műfaji kötöttségeitől kíméli meg magát ily módon a szerző. Joggal – tehetjük hozzá azonnal –, hiszen Buñuel ama kevés művész közé tartozik, aki szabálytalanságával, provokációjával, életszemléletként vallott szürrealizmusával eleve elutasít és nevetségessé tesz mindenfajta fogalmi következetességet – ebben viszont következetes. Bikácsy tehát már választott műfajával – pontosabban műfajtalanságával – jellemzi könyvének főszereplőjét: az esszébe oltott napló (vagy naplóba oltott esszé) visz leginkább közel az ellentmondások rendezőjéhez.

A szerző, miközben egyre dühödtebben utasítja el a „szak”-kritikákat, az okoskodó tudományos könyveket, rendkívül olvasott; a Buñuel-irodalmon túl a szürrealista mozgalom dokumentumaiban és műveiben is járta, sőt láthatóan nagy erőfeszítéseket tett egy számára eddig jórészt ismeretlen témakör, a vallásbölcselet feldolgozására. Formailag minden együtt van a könyvben egy szabályos monográfiához: az életrajz tényei, az egyes művek értelmezése szempontjából lényeges történeti vagy politikai események leírása; a fontos művek önálló elemzése először a korabeli fogadtatás felidézésével, majd egyes részletek, motívumok részletes vizsgálatával, végül a következtetések levonásával; s olvashatunk Buñuel szemlemi előképeiről, útítársairól, követőiről is. A „szabályos” monografikus jelleget hangsúlyozza a kötetet szerkesztő Zalán Vince, amikor teljes filmográfiát, gazdag iro-

dalomjegyzéket, cím- és névmutatót csatol a könyvhöz. Szakmailag tehát minden kifogástalan – ez a könyv azonban több, vagy inkább mondjunk csak annyit: más akar lenni. Még hozzá nem csak a tárgya miatt. Egy szabálytalan, provokatív, szürrealis művészlől ugyanis nem feltétlenül kell szabálytalanul, provokatíván, szürrealista módon írni, ráhagyatkozva a könyv írása közben mintegy „véletlenül” ért hatásokra: könyvekre, rádióműsorokra, beszélgetésekre, egy videokazettára keveredő s hirtelen heurisztikus összefüggéseket felvető filmtalálkozásokra. Mindezt el lehet mondani, sőt meg lehet érteni és értetni kimérten tárgyyszerű, tudományos nyelven is. Bikácsy viszont, miközben filmeket elemez, a saját életével szembenesíti a vásznon látottakat; miközben egy életművel foglalkozik, azonosul a szerzővel. Ő ugyanúgy a vásznon és a vásznon által él, mint Truffaut. „Az életben és a valódi történelemben zöld maradtam, de fel tudtam kapaszkodni a mozivásznonra.” (11. o.) „...mindig a körül a kérdés körül forgok, amely harminc éve győlör: fontosabb-e a mozi, mint az élet?” (François Truffaut: ÖNVALLOMÁSOK A FILMRŐL, 274. o.) A forrás megjelölése nélkül talán nem is volna olyan könnyen eldönthető, melyik idézet származik a rendezőtől s melyik könyvünk szerzőjétől...

E napló egyszerre Buñuel-monográfia és énéregény. (Bikácsy Gergely mellett egyre több helyet követel magának Glauziusz Tamás.) Szakmaiság és szubjektivitás kergetőzik egymással a szövegben, mindenkor emlékeztetve az értelmiségi lét ambivalenciájára. De hát mi másra is emlékeztetne minden nagy mű, mint a reflexió szükségességére – és elégtelen voltára. A különbség csak annyi, hogy az osztor nemcsak a művek befogadóján, hanem közvetlenül a szerzőn is csattan. Buñuel különállása az ő különállása, formákat elutasító alkata az ő alkata, vad lázadása és bölcselet-rezignációja az ő magatartása. „Buñuel én vagyok” – mondhatná Bikácsy énéregényének hősről, de szerencsére ennél jóval szeré-

nyebb, s csak annyit gondol: „Buñuel szeretnék lenni.” Egyfajta apafigurává magasodik a rendező, aki képes volt felszabadítani azokat az elfojtásokat, amikkel ő „szellemi kamaszként” küszködött. De ez a vágy sem elentmondás nélküli (s ennyiben is beleillik az apaképbe): „*Miközben e könyv trászakor egyre többet foglalkoztam vele, világossá vált, hogy azért érdekes és azért vonzó, mert olykor taszít és elentmondásra ösztökél.*” (19. o.) A kérdés most már az, hogy a magánmitológia mennyiben segít a Buñuel-életmű feltárásában, illetve Buñuel művészetét miképpen adhat támpontokat egy kelet-európai értelmiségi útkereséséhez. Vagyis mennyire bizonyul termékenynek Bikácsy és Buñuel együttműködése?

Bikácsy számára a közösséget Buñuel művészetével a lázadás szelleme jelenti; a lázadás a kötöttségekkel, a készen kapott formákkal, gondolatokkal, hitekkel szemben. Ezt az ifjonti lelkesedést azonban áthatja e lázadás természetének mély megértése – s talán ez az a pont, ameddig csak a monográfus Bikácsy tudja követni Buñuel, az önmagával viaskodó naplóíró már nem. A harcias, hirtelen, kiszámíthatatlan szürrealista Buñuel ugyanis nem valamiért lázadt, hanem valami miatt: szabad volt. Művészetével nem kiküzdötte az akár esztétikai, akár filozófiai, akár vallási értelemben vett szabadságot, hanem beteljesítette. A személyiségét, kijelentéseit és nem utolsósorban műveit övező, magától értetődő módon megfogalmazott kétértelműséget ez a belső, nagyvonalú szabadság magyarázza. Konzervatív nagypolgár és szürrealista lázadó egyszerre – írja Bikácsy –, aki „*Madridban '36 nyarán, anarchistának tudva magát, rettegve várta luxuslakásában az anarchista kivégzőosztagot. És – teszi még hozzá – nem omlott össze belül elől az »ellentmondástól«.*” (19. o.) Mint személyiség e miatt az élni, illetve túlélni tudás miatt vonzó, ami nemcsak személyisége integritását és szuverenitását védte meg, hanem művészetét is – avagy műveinek benső szabadsága mentette meg az alkotót az összeomlástól. (Bikácsy a könyv első lapjaitól tudatosan fenntartja az Emberre és a Műre egyaránt figyelni kívánó nézőpontot, vállalva az ebből adódó ellentmondásokat, sőt nemritkán már-már dramatizálja a „*vonzó mű kontra taszító alkotói magatartás*” – Buñuel által valószínűleg mesterségesen is szított – kontraszt-

ját.) A film történetében egyedülálló módon Buñuel közel ötven éven keresztül lényegében ugyanazt és ugyanúgy gondolja a világról. Nem egyformák a filmjei, sőt műfajukat és színvonalukat tekintve is igen változatosak. Az egész életmű szabálytalan, csakúgy, mint valamennyi filmje. Az ANDALÚZIAI KUTYA és az ARANYKOR „mozgalmi” szürrealizmusa ma is megfejtésre váró titok – ez még inkább az „izmusról” szól, illetve az azon keresztül megvalósuló alkotói látásmódról. A hetvenes években viszont már szó sincs szürrealizmusról, legalábbis Buñuel a legkevésbé sem az irányzatból merít (szemben például a filmeket rendező Alain Robbe-Grillet-vel). Mégis – vagy talán éppen ezért – ez a nagyovertúra, rosszul látó öregúr tudja a legpontosabban látéleletét adni a hetvenes évek szellemi és társadalmi káoszának, az anarchiának, amely olyan jól berendezett, hogy csak egy valódi anarchista láthat keresztül rajta. Hogy hogyan? Úgy, hogy e hírhedt szürrealista A BURZSOÁZIA DISZKRÉT BÁJA, A SZABADSÁG FANTOMJA és A VÁGY TITOKZATOS TÁRGYA című filmjeiben realista lesz: feltárja létezésünk abszurditását – ez még nem volna több modernista kritikánál –, s közben nem hiszi azt, hogy ez bármilyen módon megváltoztatható volna – ez viszont már a '68-ban neveltségessé vált modernizmus elutasításáról tanúskodik. Balassa Péter egy Bikácsy által is idézett esszéjében Buñuel hazugságnélküliségéről és rendíthetetlenségéről beszél, „*mely még azt sem engedte meg magának, hogy szabadnak higgye, tekintse magát attól a világtól, társadalomtól, egyháztól, álmoktól, emberi lársaságtól, amelynek következetes ellenfele volt*”. A szabadságnélküliség belátásának szabadsága – hogy én se kerüljem meg a paradoxonokat – a rendező és az életmű legnagyobb trouvaillé-ja. Több, mint egy stílus vagy eszme diadala: lemondás. Ebből következően csak érett korban, a második vagy sokadik korszakban, válságok, hullámvölgyek után kerülhet rá sor. E tekintetben hadd bővítsem Buñuel szellemi rokonnainak sorát két olyan névvel, akiket Bikácsy – legalábbis ilyen összefüggésben – nem említ. Jean-Luc Godard egy átmeneti „dogmatista” időszak után, a MENTSE (AKI TUDJA) AZ ÉLETÉT című filmje óta, bohócsipkával a fején, saját magát sem le hazudva a vásznonról vallja be filmről filmre, hogy a világ számára

úgy érthetetlen/értelmetlen, ahogy van. S miután megfosztatott világnézetének sarkpontjaitól, hasonló öniróniával hajtogatja ugyanazt a kelet-európai tájékon Jancsó Miklós.

A könyv szerzőjét elsősorban a filmek által közvetített gondolatok és érzelmek hatása érdekli, a formai megoldások boncolgatását látszólag meghagyja a „tudósoknak”. A szövegben mégis, szinte szemérmesen megbújnak az elbeszélés módra, stilisztikai eszközökre vonatkozó megjegyzések. A legfontosabb ezek közül éppen annak a szellemi magatartásnak az esztétikai megfontolását érinti, amely végül is láthatóvá teszi, mozgóképi kijelentésekbe, filmnyelvi alakzatokba ágyazza a „szabadság fantomjai”-t. Buñuel a film természetét és hagyományát egyaránt segítségül hívja, hogy az alkotórészek apró, alig észrevehető elmozdításával érjen el hatást. Az előbbi a képalkotási technikájában érhető tetten, míg az utóbbi a történetmondás mikéntjében. A mozgóképi reprodukció fikciót csinál a valóságos tárgyból, ugyanakkor a valóság illúzióját nyújtja a dolgok fiktív elrendezésekor is. Ebből következően a filmnyelvi hagyomány különféle alakzatokkal látja el az egyébként ebből a szempontból közömbös, illetve megítélhetetlen képsorokat, ami szerint amit látunk, „valóságos” avagy „álomszerű”, „fantasztikus” akar lenni. Buñuel főképp az utolsó három filmjében – de formailag már ez volt a kulcsa az ÖLDÖKLŐ ANGYAL-nak is – egyszerűen felcserélte a két konvenciót: „*Az ébrenlét álomszerűvé vált, bár nem homályos-elfolyó onirikus képsorokká. Az álom viszont a hétköznapi jelenetek formanyelvébe öltözött.*” (245. o.) Mindez a látványosabb, „kafkaibb” megoldások sorába tartozik (ilyesmiben bővelkedik epizódról epizódra A BURZSOÁZIA DISZKRÉT BÁJA). Ennél sokkal rejtettebb, ugyanakkor áthatóbb stíluseszköz Buñuel kezében a történetvezetés, illetve az egyes jeleneteket felépítő plánozási és montázsbeli módszer. Rejtettebb, mert láthatatlan, vagy Bikácsy találó szavával: áttetsző. Ebből következik, hogy a filmművészet egyik legnagyobb lázadója nem volt nyelvi újító. „*A NAZARÍN-tól kezdve utolsó műveig valami ravasz letisztulás tapasztalható: filmnyelvi klisék uralkodnak, sőt még klisék sem: áttetszőség inkább: a kép semleges, közönyös: ezért is váratlan, ha a jelenet ravasz meglepetésekkel szolgál.*” (244. o.) A megállapítást több képsor részle-

tes elemzése kíséri, jótékonyan foszlatva az amúgy szellemes és gondolatébresztő, de enyhén szólva is talányos megfogalmazások homályát, így például az előbb idézett leírás fölött néhány sorral olvasható „enigmáét”: „*Buñuel mintha Fellini tematikáját egy Hitchcock formanyelvével mondaná el.*”

Bikácsy azonban, bármennyire fontosak és lényeglátók is ezek a formai elemzések, nem rájuk esküszik, stilisztikai petárdáit másra tartogatja. Nagyívű film- és kultúrtörténeti metaforákkal él: párhuzamokat von, szembeállít, elképzeli. Ezek a napló legesszéisztikusabb részei; a szó igazi értelmében a szerző számára is kísérletek, amikor még ő maga sem tudja, hogy a felöltött gondolat mennyire váltja be a hozzá fűzött reményeket. De nem is teoretikus öngazolást keres ezekben, sokkal inkább a játék szellemét, s mivel nem mondja végig, nem csapja le, nem beszél szét ötleteit, a szellemi játék öröme az olvasó számára is megmarad. (Hozzá kell tenni, hogy Bikácsy legalább egy hozzá hasonlóan művelt olvasót képzel maga elé.) Vázlatosságában is legkifejtettebb darabja ezeknek a gondolatkísérleteknek Buñuel és Hitchcock párba állítása, amelyet az életrajz egybevágó pontjai mellett néhány feltűnően hasonló film is indokol. Széljegyzet formájában merül fel a Fellinivel, Bressonnal vagy Renoirral vont párhuzam. Különösen az utóbbi tűnik első olvasásra meglepőnek, ám némi töprengés után igen termékenynek. A társadalmi és lélektani ábrázolás szükségszerű összefonódását nyögvenyelős, közhelyízű mondatok helyett a következő maradandó költői kép világítja meg egy helyütt: „*Freud és Marx találkozás a vágóasztalon: Buñuel minden filmjének minden kockáján a társadalom szoros büntetőháló-jában kalimpáló embert látjuk.*” (80. o.) S vannak más jellegű ötletabdák is, amelyek ott maradnak a levegőben, hogy a könyv szellemi izgalma az utolsó oldal után se érjen véget. Ilyen például a szerzőnek az a többször megfogalmazott vágya, hogy bárcsak Pilinszky vagy Simone Weil tollából olvashatna valamit Buñuelről. Mástól idézi a Pascal–Bresson és Sade–Buñuel vonal párhuzamos mozgását, Sade márkí írásainak hatását azonban ő is alaposan taglalja. S akkor most csak a tágabb szellemi horizonton felsejlő összefüggéseket idézem; a könyv természetesen bőségesen sorolja az életrajz és a filmtörténet holdudva-

rában felbukkanó, Buñuel segítő vagy éppen felbosszantó társakat, Dalítól Lorcán át Bretonig és Aragonig. S nem csak a szürrealista korszak feltérképezése ilyen alapos: a könyv a mexikói időszak Magyarországon jó részt ismeretlen szerzőket és műveket jelentő szellemi forrásvidékről is kimerítő áttekintést nyújt.

Többször felbukkan a könyvben annak a Witold Gombrowicznak a szellemalakja, akiről Eörsi Istvánnak is eszébe jutott Buñuel. Bikácsy többször is elismerően utal Eörsi IDÓM GOMBROWICZSAL című esszénaplójának Buñuel-kitérőjére, e könyvnek azonban talán több is járna, mint elismerés. A BUÑUEL-NAPLÓ beszédmódja, hangvétele, műfaja – esszénapló – sokat köszönhet Eörsinek. S nem csak a megszólalás módja hasonló. Eörsit ugyanaz izgatja Buñuelben, ami Bikácsy számára is fontos. „*Elképzelhető-e korunkban olyan ember, aki következetesen megútvaja önvédelmi háborúját a világgal szemben, és nem keseredik meg? Aki nem huny szemet a világ iszonyatos állapota előtt, és mégis megmarad a tehetsége arra, hogy élvezzé, ami a világban élvezhető?*” – teszi fel a kérdést Eörsi, s már ebből is, de Bikácsy könyvéből még inkább kiérződik e szellemi tartás hatásának kettőssége: egyfelől az alkotó és az életmű autonómiája iránti csodálat, másfelől a frusztráció: nekünk, nekem ez miért nem sikerül? A kérdés egyik szerzőnél sem marad a személyes élet- és műhelyproblémák szintjén, hanem jellegzetesen a kelet-európai értelmiség 1989 után megválaszolásra váró, a szabadság mibenlétéről szóló kérdésévé magasodik. További közös vonás a két gondolatmenetben, hogy míg Buñuel a katolikus vallással vívja küzdelmét, addig e két kelet-európai gondolkodó másfajta hit emlékével küszködik: a marxizmuséval. Ami ráadásul – írja Bikácsy más összefüggésben ugyan, de Buñuellel szemben is érvényes módon – sokkal természetlenebbnek bizonyult. A BUÑUEL-NAPLÓ mint kelet-európai értelmiségi énrégény a hittel küszködő ember mellé helyezi a – tudását, érzelmeit, élményeit a mozikból, a vásznonról merítő – lélek kétségét.

Ezen a ponton Bikácsy könyve kettős természetűt ölt. Nem egyszerűen a „mű” vagy „művész” dilemma, a kritikai tárgyyszerűség és mozibolond elfogultság – stílusán egyé-

ként bravúros – egymásba sodrásáról van szó, hanem a műtől és a művésztől független teológiai kérdésekről. Buñuel életművében megkerülhetetlen a vallás, a katolikus egyház, az eretnokség, a bűn, a bűntudat fogalma, mindez tematikusan, motivikusan, gondolatilag egyaránt uralja a filmeket. De: *esztétikai* módon. Buñuel nem készített – akár a tagadás szellemében – vallásos filmeket, ahogy Dreyer, Bresson vagy Tarkovszkij. Ő a hittel, a katolikus vallással kapcsolatos kérdésekre művészi válaszokat adott, míg a példaként felsorolt három rendező némelyik filmje esetleg éppen egy vallási tartalomtól távoli történet esztétikai megformáltsága révén jutott el a hit művészi kifejezéséhez. Talán éppen az lehet a gyanús Buñuel pályáján, hogy túlságosan is tematizálódik a vallás: kevés rendezőnél találunk több papot, szerzetest, szentet és eretneket, mint nála. A tájékozódás igénye tehát a filmek elemzőitől elvárható, saját személyes hitbéli kétségei azonban egy olyan szintre transzponálják ezt az egész kérdéskört, amiről a filmekben egyszerűen nincs szó. Éppen ezért a „*gonosz Teremtőt*”, a világ szörnyűségei láttán „*Isten véghetetlen jóságát*” ostorozó tirádák, az e tárgykörben végzett esetleges – éppen hallott rádióműsorra – vagy módszeres – például a TEOLÓGIAI SZÓTÁR-ra támaszkodó kutakodások egyoldalúan a napló s nem a BUÑUEL-NAPLÓ részei.

Ezek a szövegrészek kívül esnek a recenzió ítéletkörén, nem elsősorban személyességük, hanem sokkal inkább jellegük miatt. Teológiailag annyira sem érzem képzetnek magam, mint amennyire Bikácsy lelkes igyekezetében e tárgykörben kiművelődött, így érveinek „tudományos” kritikájára sem vállalkozhatom. Kizárólag a szövegen belül szeretnék rámutatni néhány olyan pontra, ami más hangsúlyt kaphatott volna, valamint megpróbálom kiemelni azokat a szintén a szerző által megfogalmazott gondolatokat, amelyek a hittel küszködő Buñuel személyiségének portréjához és (csak ezen keresztül, nem pedig közvetlenül) műveinek értelmezéséhez közelebb vihetek volna.

A kulcsszó a kételkedés. A Bikácsy számára rokonszenves szellemi magatartás az isteni mindenhatósággal összefüggésben kerül elő, holott az nem egy elvont teológiai vagy történeti kérdésre irányul, hanem az emberi eg-

zisztenciára, s a dolog csak annyiban vallásos, amennyiben ezt az egzisztenciális állapotot Istennek tulajdonítja. A kételkedés ugyanis nem az Istennek, hanem az embernek szól: Istentől kapott szabadságával vajon mit tud kezdeni? Bikácsy számára vonzóbb Simone Weil vagy Pilinszky Istene. Kiénel vagy kikénel vonzóbb? A történeti egyházakénál, a „hivatalos” teológiakénál? De hát miért kéne az utóbbiakat választani (ha ugyan meghatározható pontosan, mit is takarnak)? – Bikácsy vitája mintha egy bizonyos – kétségtelenül létező és nagy hatású – interpretációval folyna, miközben ő maga is felhoz olyan alternatívákat, amelyekkel szívesebben azonosul. Bárminnyire történeti alakzat is a vallás látható „teste”, a „tagok” működtetik. Bikácsy dogmákkal viaskodik, s közben nem veszi észre a hitükkel küszködőket – pontosabban észreveszi, csak úgy gondolja, hogy ők kívülállók; nem ahhoz az egészhez tartoznak, amivel – az egésznek hitt résszel – ő viaskodik. Ezek a kételkedők, kétségbeesők (köztük Buñuel, akit ő maga nevez annak) éppen a világban tapasztalható rossz által jutnak el az isteni lényeg közelébe, a hitnek ahhoz a „salto mortalé”-jához, amivel Bikácsy sem boldogul, s az istenséget nem tudja másnak tekinteni, csak „a pusztítás, gyilkolás, növény-, állat- és emberkínzás mindenható és érthetetlen” urának. Ezek a gondolkodók Isten jóságát és szeretetét abban látják, hogy szabadságot adott az embernek. Szabadságot – amivel akár a rosszat is választhatja. „Egy jóságos isten nem engedhetné meg...” – vezeti be egy gondolatát a szerző. Nos, ha a jóságos Isten valóban nem engedné meg a rosszat a világban, akkor jóságos diktátor volna...

Mégsem tudtam kikerülni az apológiát.

Ezek a szövegrészek kihívóak, állásfoglalásra készítenek, s ennyiben közülük van a buñueli látásmódhoz. Kár, hogy a művekhez nem visznek közelebb. Sőt. Az természetesen közhely, hogy csak az küszködik egész életében a hittel, aki maga is hívő; csak az káromolja egyfolytában az Istent, aki nem tud elszakadni a jelenlététől; csak az érez ilyen büntudatot, akiben a bűn így tudatosodik, mivel a lelke mélyén vallásos. Ezeket a gondolatokat Bikácsy is idézi Max Aub BESZÉGETÉSEK BUÑUELRŐL című tartalmas könyvéből. A kétség csak úgy tudhat ilyen formátu-

mos életművet létrehozni, hogy egyáltalán nem biztos a dolgában. – Nem így a marxizmusból kijózanodó hitehagyott. A buñueli és a Bikácsy-féle „ateizmus” valószínűleg az eltérő forrásvidék okán is különböző pályán fut, az előbbi a kétségbeesés, az utóbbi az elutasítás mezsgyéjén egyensúlyozva. Buñuel saját „marxizmushite” is összemérhető volna a szerző ideológiai kijózanodásával, csakhogy a művek e tekintetben semmit sem nyújtanak, legfeljebb az életrajz tartogat néhány pikáns adalékot. „Nekem, ateista neveletésűnek és hitűnek semmi belső harcom nem volt a vallással – írja Bikácsy –; volt inkább egy másik – világi – vakhittel, a Bolsevizmussal. Ehhez nem adott át-élt élményt Buñuel (pedig ő is megtette »útját Marxtól«).” A belső harcot a vallással a szerző számára Buñuel életműve provokálja, egy esztétikailag megragadott és feldolgozott belső kétségbeesés. Ennek nyomán kétségbeesni a világ állapotán csak kapkodó, áltudományos civódáshoz vezet – olyasmihhez, amit éppen a szerző vet meg a legjobban. Talán, ha ő is a jezsuitákhoz járt volna...

Azokban a pillanatokban viszont, amikor a hittel kapcsolatos kétségekre a művekben keresi a választ, helyrebillen a könyv szellemi egyensúlya. Különösen szép példája ennek a NAZARÍN-elemzés, ahol – talán öntudatlanul – egy teológiailag is releváns szempontra hívja fel a figyelmet: az „Atyához” kötődő Istenképet miként értelmezi át a szeretet megváltó lehetősége a „Fiú” Isten-képében. Befejezésül hadd idézzek hosszabban ebből a paszszusból: „...az egész Buñuel-életművet a Fiú, az Atyával felelő fiú életművének is felfoghatjuk. Az életműben Krisztus (a valódi Fiú) előbb vérparázna gyilkosként jelenik meg – (ARANYKOR) –, majd egyre közelebb kerül, lassan eggyé válik a filmek hőseivel. Ennek a bizarr, gúnykacajoktól »vonagló« alkotói útnak a metszéspontjában látom a NAZARÍN-t. [...] Nazarin úja legalább annyira Don Quijote-i út, mint krisztusi. Buñuel visszájáról, fonákjáról, a szent bolond, a nem próféta Don Quijote oldaláról úgy látszik, valamiképp a vallást is megéri. Ha innen lehet nézni, ő bizony barátjává fogadja Jézust meg azokat, akik bolondul életüket adják Istenért.” (218. o.)

„Hála Istennek, nem hiszek Istenben” – idézte saját mondását Buñuel az UTOLSÓ LEHELETEM című önéletrajzában. Bikácsy Gergely könyve

ezt a szabad mondatot bontja ki az életmű elemzése során, s hozza olvasói közelébe a művekből áradó szabadság élményét. Remélhetőleg BUNUEL-NAPLÓ-jának másik hőse – ő maga – is eljut a Mesteréhez hasonló szabadsághoz. *Adja Isten!*

Gelencsér Gábor

## TRAGÉDIA KÉT FELVONÁSBAN

Kövér György: *Losonczy Géza 1917–1957*  
1956-os Intézet, 1998. 405 oldal, 1750 Ft

„Általánosságban Rákosi elvtárs azt a tanácsot adta – szól Losonczy Géza Révai Józsefhez írt levele 1949 nyarán, melyben a Népművelési Minisztérium szervezési munkájáról számol be főnökének –, hogy minél erőteljesebben vegyünk irányt ebben az ideológiai minisztériumban is képzett munkásokra. Hangsúlyozta, hogy a Rajk-ügynek a tanulságait ezen a téren is le kell vonni és a kulturális élet vezető frontján »órségváltást« kell végrehajtanunk. Helyeselte azt, hogy használható parasztpárti kérdések akarunk bevonni. Nyomatékosan aláhúzta, hogy óvakodjunk az »ügyes kispolgári zsidó intellektuelektől«. Ezekkel – mondotta – legalább ugyanannyi bajunk lehet, mint azokkal az értelmes munkásokkal, akiket be fogunk hozni – azzal a különbséggel, hogy míg a munkáskadereknél néhány évi keserves-verejtékes munka az esetek többségében meg fogja hozni a maga gyümölcsseit, addig az előbbi kategóriánál soha nem tudhatjuk, hogy mikor válnak belőlük kémek és mikor teszik tőlünk erőfeszítéseinket éppen a pártvonal végrehajtásának az ürügyén.” (Budapesti Negyed, 1995. nyár. 224. o.)

Az idézett dokumentum egyike azon ritka megnyilatkozásoknak, melyekből kiderül, hogy adott pillanatban, vagyis a Rajk-per hónapjaiban (július folyamán lehetett hivatalosan is tudomást szerezni a perről) milyen megfontolások vezették Rákosit káderpolitikája meghatározásában. Losonczynek ekkortájt éppen kedvezett a káderpolitika aktuális iránya, ám az ilyesfajta megfontolások néhány évvel későbbi módosulása már az ő

vesztét okozta. Csak morfondírozhatunk rajta, hogy 1951-ben miért éppen a nem zsidó és nem moszkovita Losonczy és társai váltak megbízhatatlan és azon nyomban likvidálandó káderekké. Kövér György azonban elsősorban nem erre keresi a választ könyvében (bár kérdésként ez sem teljesen érdektelen), hanem főként Losonczy Géza személyiségének a belső átalakulásaira kíváncsi.

A korábbi munkássága alapján gazdaság-, sőt elsőrangú banktörténészként (!), újabban pedig a vállalkozó elit társadalomtörténészésként ismert historikus nem szokványos életrajzot írt. Ennek láthatóan ő maga is tudatában van. „Szándékunk szerint – jegyzi meg, a biográfia epikus áradását egy helyen váratlanul és rövid időre megszakítva – a karaktert és a karriert átfogó, »totális« életrajzot tekintjük mintaképeünknek. A személyiség, az emberi létezésrepek teljességének történelét igyekszünk összefoglalni. A biográfia korlátozását tehát sem politikai, sem pszichológiai nézőpontból nem vállalhattuk.” (85. o.)

Kövér azt ígéri tehát, hogy Losonczy és nem pedig Losonczy kora vagy e kor politikai világa áll majd elbeszélésének középpontjában. Ami, valljuk be, valóban ritkán követett eljárás mostani történetírásunkban, ahol a biográfiának „hagyományosan” leginkább a pusztá köztörténeti narratíva szokott megfelelni. Szinte nincs is ez alól kivétel kezdve Borsányi György Kun Béla-könyvével (1974), majd folytatva Hajdu Tibor Károlyi Mihályról szóló életrajzával (1978), s persze nem feledve az 1990-es évtized legkiemelkedőbb történeti biográfiáit, Romsics Ignác Bethlen István-könyvét (1991), valamint a Nagy Imre-életrajz eddig megjelent első kötetét Rainer M. János tollából (1996). Vagyis minden igazán jelentős történeti biográfia lényegében politikai életrajz volt (az utóbbi három mű már az alcímében is ezt a műfajmegjelölést tüntette fel).

Kövér György azonban letért a jól kitaposott útról, s ezért lépten-nyomon tematikai önkorlátozásra kényszerült. Így nem írta meg Losonczy apropóján a Márciusi Front debreceni mozgalmának a történetét, melynek egyébként ma már, mondhatni, tekintélyes a szakirodalma (Salamon Konrád, Tóth Pál Péter, Pintér István). Máskor viszont az is ebbe az irányba lendítette előre, hogy igyekezett mindjobban elszakadni a konvencionális történeti magyarázatoktól. Márpedig ef-