

SZOMJAS GYÖRGY (1940-2021)

Legendák filmszociográfiája

BÁRON GYÖRGY

SZOMJAS ÉLETMŰVÉBEN A RIDEG VALÓSÁG ÉS A LEGENDA, HŐSEI ÉLETÉBEN A SZÜKÖS LEHETŐSÉGEK ÉS A VÁGYÁLMOK SZIKRÁZNAK ÖSSZE.

„Egy legenda ment el...” – kommentálta jószemű rajongója a facebookon Szomjas György halálhírét. A lényegét ragadta meg. Nem pusztán arról van szó, hogy nemzedéke egyik legendás alakja volt, s erre finoman rá is játszott az egész életében hordott kék farmernadrággal, a flanel kockás jenkí-inggel, a Guevarára emlékező nyugati diákforradalmárok viselte, majd mifelénk Czybulski meghonosította zöld military dzsekivel, olykor a karimás vászonkalappal. S nem is csak arról, hogy legendásan nagy rendező volt, persze arról is. Hanem arról, hogy legendákat költött újra, legyen szó akár a vadkeleti betyárvilág mítoszairól, majd előbb a rockkorszak, a városi népzene, később az autentikus népi muzsika vagabondjairól, perifériára sodródott bozótharcosairól-túlélőiről, a nyócker gangos-körfolyosós bérházainak, lepukkant kocsmáinak kültelki legendáiról, vagy épp az '56-os forradalom pesti srácairól. Legendák bűvkörében élt egy olyan országban és korban, amelyben már nem léteztek legendák, magának kellett hát újra fogalmaznia őket. Ennyiben azt is mondhatjuk, hogy egy történetmondó hagyomány tudatos, eltökélt továbbvivője, egyszersmind kritikus, megkérdőjelezője.

Metamítoszok ezek, valahai nagy mesék újraéneklései, kevés pátosszal, annál több iróniával-távolságtartással. Utóbbi, a folyamatos elidegenítő effektusokat – feliratok, kibeszélések, kommentárok, ismétlések, színváltások, ugróvágások – a modern francia filmesektől tanulta, akiknek iskolájába az egész generációja lelkesen beiratkozott. Bár korban közelebb állt a hatvanas évek magyar filmes nemzedékének második hullámához (két évvel a csapat

emblemikus alkotója, Szabó István után született), már a következő generáció egyik meghatározó alakja, amelyhez Grunwalsky, Bódy, Fehér György, Pintér Georg, Magyar Dezső, Gazdag Gyula, Jeles András, Gothár Péter, majd kicsit későbből Tarr Béla tartozott. A nemzedéket nem az azonos kor formálja, hanem a színrelépés ideje, a közös háttér, ideák, stílusok, megközelítések. Ebből a szempontból, ha a hatvanas évek „nagy generációját”, Jancsótól és Makktól, Huszárikon át egészen Szabóék csapatáig az európai modernizmushoz sorolhatjuk, akkor az utánuk jövő nem kevésbé tehetséges rajt a posztmodernhez. Több okból is. Egyfelől Jancsó, Makk, Szabó történeteket meséltek, még ha különböző módokon is, míg az utánuk érkezettek, a hetvenes években, az új hullámok hanyatlása idején színre lépők megkérdőjelezték a történeteket, műveik elsődleges tárgya azok elmondhatósága volt. Az akkori balázbélások megpróbálták elszakadni mind a hagyományos filmformáktól, mind az európai és magyar új hullámos mesterek erős hatásától, s visszatalálni a mozgóképi ábrázolás gyökereihez. Két, látszólag ellentétes, ám a tradicionális narratív formákat egyként opponáló forma felé tájékozódtak: az experimentalizmus és a dokumentarizmus irányába. Bár később e két törekvés a BBS-en belül markánsan elvált egymástól, a kezdeteknél harmonikus egységet alkotott. Az 1969-es *Szociológiai filmsoportot!* című kiáltvány, amelyhez később a dokumentumfilmzés újravirágzását és a Budapesti Iskola indulását kötik, s amely nyilvánvaló igénybejelentést jelentett a hatvanas évekkel történő szakításra, döntően nem a későbbi do-

kumentaristák, hanem a kísérleti irányzat elkötelezettjei írták alá: Bódy Gábor, Ajtony Árpád, Dobai Péter, Magyar Dezső, Pintér Georg, Grunwalsky Ferenc (utóbbi kettő később Szomjas közeli munkatársa). Par excellence dokumentaristát mindössze egyetlen találunk közöttük: Mihályfy Lászlót. Alighanem a kiáltvány címe téveszthette meg a filmtörténészeket, bár feltűnhetett, hogy nem szociográfiai, hanem szociológiai filmsoportot hirdettek meg. A manifesztum mögött a valóság megközelítésének újfajta igénye állt, bőségesen felhasználva az akkor betört és gyorsan divatos új tudományos iskolák, a szociológia mellett mindenekelőtt a nyelvtudomány eredményeit (mely utóbbinak Bódy elkötelezett művelője volt). Ha belegondolunk, filmjeikben mindig „a valóság anyagával” kísérleteztek. Szomjas nevét nem találjuk a kiáltvány aláírói között, ám két hónappal később, szintén a Filmkultúrában, manifesztumot tesz közzé „Tizenhat milliméteres technikát!” címmel. Természetesen nem technikáról van szó, hanem arról az olcsó filmkészítésről, amely az alkotóknak nagyobb szabadságot, függetlenséget biztosít, s amely nagyban hozzájárult az újabb balázbélás nemzedék betöréséhez.

De nem csak ezért mondhatjuk posztmodernnek ezeket a törekvéseket. Az előző nemzedék mítoszokat rombolt, Szomjaséké – mellette erőteljesen Bereményi, Gothár, András Ferenc, később Xantus – mítoszokat épít. Bennük már a hatvanas évek „nagy generációjának” kultúrája is e modern mítoszkincs részévé lesz. Szomjas egész életművében e kettő, valóság és legenda kapcsolódik egybe. Bár fél évszázados pályán a legkülönbözőbb tárgyú, témájú, műfajú és stílusú filmeket forgat, ez az erős kapcsolat végigvonul az egész életművön, amely ebből a szempontból meglepően következetes és egységes. Ami egyben azt is jelenti, hogy minden munkája messzemenően személyes.

Wim Wenders egyhelyütt azt nyilatkozta, hogy egész ifjúsága az amerikai mozi és a rockzene jegyében telt. Ott ez beteljesíthető álom volt, nálunk beteljesíthetetlen: távoli, elérhetetlen. Ám Wenderséhez hasonlóan meghatározta Szomjas György művészetét is.

Korai kisfilmje, az 1968-as *Diákszelem* a mozimítoszról szól. Az alapul szolgáló novella írója e mítosz nagy új-

raköltője, Mátyás Iván. Ócska külvárosi kispiszkos jegyszédője elmeséli az elszakadt, kiégett filmet, s ez alighanem jobb, mint az eredeti. Mert nincs annál tökéletesebb film, mint ami a képzeletünk vetítővásznán perog. A mozimesét – az akkori BBS fő áramához kapcsolódva – rövid dokumentumfilmek követik, lánysorsokról. A *Tündérszép lány* egy roma lány eladásáról, a *Nászutak* digózó csajok önárulásáról, a *Füredi Anna-bál* a nyugati mintára megszervezett és lebonyolított szépségpiacról. Nem valóságfeltáró mozgóképek ezek, abban az értelemben vett nyomorúságról szólnak, hanem az álmokról, a kitérés vágyáról. Van, akinek ezt a Hamupipőke-báléjszaka jelenti, királyfira várva, fehér Mercedes nyergében, másnak a livornói álmövlegény, vérvörös Fiat-kabrióban. Néha annyi is elég, hogy végiglibeghet az alkalomra kölcsönzött hófehér nagyestélyiben a füredi luxus szálló táncparkettjén, a bódító

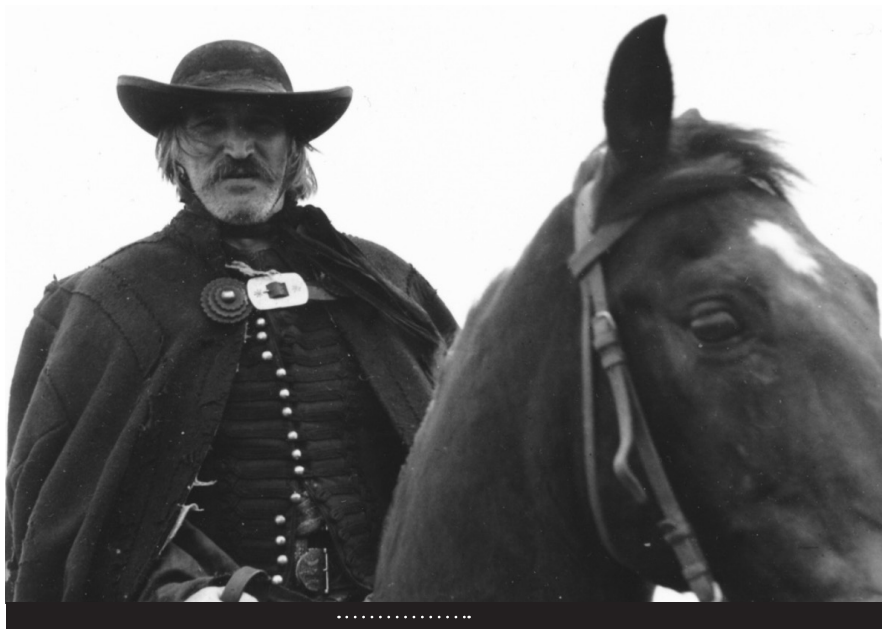
nyári illatok között, vagy nyitott autóban száguldhatsz a Duna-parton, a haját fújja a folyó felől megélenkülő szél, vagy vacsora egy elegáns vendéglőben, a szervilis pincér hajlong, miközben pontosan tudja, mi van, s Courvoisier-t számol az olcsó konyakért. Az igazi beteljesült álmom: esküvő, majd kizsákmányolt feleség-sors egy olasz kisvárosban, meleg vacsorával várni a melós férjet, az anyós figyelő szemétől kísérvé. Aztán Pesten az irigy tekintetek előtt kiszállni egy nyugati autóból. A szereplők, mint később is a Szomjas-filmekben, ki-kibeszélnék a helyzetekből, a színes kép fekete-fehérbe vált, ugróvágások zökkentik ki a nézőt. Az alkotó nem ítéli el a lányokat, de szánandó áldozatoknak sem mutatja őket. Értelmes, világosan fogalmazó, helyzetükkel tisztában lévő lányok a *Nászutak* hősei, akik jobb sorsra, méltóbb életre vágnak, s tudják azt is, számukra nincs más útja a kitérésnek a ká-európai nyomorúságból.

„Kevés pátosszal, annál több iróniával”
(Könnyű testi sértés – Eperjes Károly és Andorai Péter)

„ITT RÓLUNK NÓTÁT ÉNEKELNEK”

Látszólag éles váltás az ezt követő két eastern, a *Talpak alatt fűtyül a szél* és a *Rosszemberek*. Álmokról szólnak ezek is, mint minden vadnyugati történet. A klasszikus western az álmok nagyműfaja, nincs köze a valódi történelemhez. Olyan világ idéződik meg benne, amelynek egyszerűek és tiszták a törvényei, amelynek igazi, végső tárgya az otthon-és hazateremtés, ezért válhatott Amerika eredetmítoszává. Szomjasnak e műveiben érhető tetten a legvilágosabban a különbség az előző nemzedék és az övé között. Jancsó, Kovács, Szabó történelmi tárgyú filmjei demítizáltak, Szomjas mítoszt épít. Pszeudo-mítoszt, mint általában a késői és revizionista westernnek. Mindkét eastern a XIX. századi betyárvilágban játszódik, akárcsak Jancsó remekműve, a *Szegénylegények*, ám ez utóbbi antitézise is lehetne. Jancsó filmjének szereplői nem hősök, hanem elnyomók és áldozatok. Szomjaséi a *maguk módján* hősök. Még a rosszaknak is méltóságuk van. A műfajt megalapozó *Talpak alatt fűtyül a szél* tipikus metawestern, akárcsak a *Volt egyszer egy vadnyugat*, amely érezhetően hatott Szomjasra. Nem eredeti történet egyik sem, hanem a filmekben már sokszor megfogalmazott westernmítosz megidézése azok jellegzetes típusaival, helyszíneivel, helyzeteivel. Összegzés, breviárium. A különbség mindössze annyi, hogy míg Leoné egy nagy hagyomány összefoglalása, addig Szomjasé hagyomány nélküli, mert tőlünk távoli kultúrában gyökerezik. Szomjas jól látta, hogy a western átültethető a múlt századi magyar betyárvilágba. A végtelen pusztához hasonló a MidWesthez, a kóborló magányos hősök a vadnyugati történetek szereplőihöz: számkivetettek. Az „outlaw hero” halhatatlan figuráját a western teremtette meg; nincs nála időtállóbb mutációja a hollywoodi hősnek. S bár Szomjas filmjeiben működik ez a mozilegenda, hagyományt, érhetően, nem sikerült teremtenie, mert a betyártörténetek nálunk nem váltak, nem válhattak eredetmítosszá. Az első darab, a *Talpak alatt fűtyül a szél* érezhetően mítoszeremtő szándékkal készült, ám a második, a





Rosszemberek a jobb, egységesebb mű. Az előbbiben kevésbé érdekes a történet, a fontos a jellegzetes szituációk, helyzetek, hőstípusok, fordulatok megidézése. Ebben nagy szerepet játszik Ragályi Elemér látványos fényképezése, amely a sztorit ugyanúgy túlcizellált, manierista tablók sorozatává stilizálja, mint az ihlető *Volt egyszer vadnyugat*. A *Rosszemberek* realistább, keserűbb (operatőr a korai Szomjas filmek állandó alkotótársa, Halász Mihály). Mindössze két év telik el a kettő között, de ez alatt mintha a rendező végigjárna azt az utat, amelyet a műfaj évtizedek során tett meg: a mítoszról, majd metamítoszból revizionista western lett. A *Rosszemberek* ihletője már nem Leone breváriuma, hanem Sam Peckinpah kegyetlen, illúziómentes késő-westernjei.

„GYÜLÖLSZ VAGY SZERETSZ, KUTYÁNAK HÍVNAK...”

Ha vannak a magányos vadnyugati karaktereknek kortárs megfelelői, azok Szomjas számára az avantgard rockzenészek. Outlaw hero-k, azaz kívülállók ők is. A minta továbbra is az amerikai kultúra, ezúttal a rock- és hippivilág (s annak filmes lenyomatai), amelyből a magyarországi radikális rockzene táplálkozott. A *Kopasz-kutya*-béli zenekar neve Colorado, eleinte tengerentúli kemény zenét játszanak, majd felfedezik hazai megfelelőjét, a Kőbánya blues-t. A lecsúszottak, be nem illeszkedettek nyers, harsány hangja ez

„A western átültethető a betyárvilágba”

(Talpuk alatt füttyül a szél – Djoko Rosić)

nálunk is. A műfaj hazai legjobbjai – Hobo, Schuster Lóránt, Deák Bill Gyula, Póka Egon – önmagukat játsszák a laza történetre épülő rockfilmben, egy lázadó zenekarról, amely lemegy kutyába, s inkább lesz a kutyák királya, mint királyok kutyája. Igazi félelmük nem a bukás, hanem az, ami minden eredeti művészi mozgalmat fenyeget, s ami a kor filmesei fölé is fenyegető árnyékként borul: „A végén részévé válsz annak, amit utálsz”.

„KÉSZ A LYUK. SAJNÁLJUK.”

Kőbánya blues után nyócker. Ez az életmű legmasszívabb egysége, nyolc filmet tartalmaz, s csaknem két évtizedet ölel fel, az 1983-as *Könnyű testi sértés*-től az 1999-es *Gengszterfilmig*. Közülük jónéhány nem a nyóckerben játszódik, az összefoglaló címke a budapesti slum népét jelenti, a lecsúszottakat és kívülállókat, azokat a veszteseket, akik már nem is harcolnak, legföljebb egymással és önmagukkal. Ebben a világban gyakran előkerül a kés, a legtöbb történet mintha feltételes szabadságon játszódna. A *Könnyű testi sértés* nagyon magasra emeli a mércét, megalapozván a szériát. Kis történet, kis emberek kis világáról, kis kapcsolatairól és kis bűneiről. Hőse a film elején kocsmái késelésbe keveredik, majd kiszabadul a börtönből, ahol a lakásban szerelme és utóbbi szeretője várja. A gond nem a hármas szerelmi viszony, azzal még ellennének, hanem a hármas társbérlet. Hogy a két betelepített miként tudja kizrikálni onnan az

ártatlan harmadikat. Addig provokálni, amíg újra erőszakhoz nem folyamodik, vagyis speciális visszaesővé nem lesz, s akkor megint kettesben maradhatnak az amúgy a legkevésbé sem fényűző kégliben. Nem mintha szeretnék egymást, de hát erősen összetartja őket, hogy nincs hová menni... A kapcsolatokat meghatározza a szűkösség, a lakáshiány. Ebben a filmben már minden megtalálható, ami a szériát jellemzi. A belső slum gangos bérházainak belvilága, a lecsúszottak élete, a szakadt kocsmák, a kíváncsi, kotnyeles szomszédok, akik önkéntes narrátorként kommentálják a történeteket – köztük Bikácsy Gergely, aki a sorozat csaknem minden filmjében fontos szerephez jut –, a szokatlan, zaklatott beállítások, a váratlanul betörő fények (itt lép be a képbe Grunwalsky Ferenc, aki operatőrként és társforgatókönyvíróként is meghatározza a sorozat stílusát), a színváltások, az ismétlések és feliratok. A következő mű, a *Falfűró* zintere lakótelepi kockatömbök erdeje. Az itt élők a társadalomban fél osztállyal magasabban helyezkednek el a *Könnyű testi sértés* szereplőinél – ám nem kevésbé nyomorultak. A kontinuitást a legerősebben az Andorai Péter játszott sunyi házmaster-figura képviseli: ő mintha a *Könnyű testi sértés* bérházából kapaszkodott volna fel a lakótelepig. A panel-lakók még küzdenek valamiért, ám nekik sincs jövőjük. A lakótelepi tenyészet ugyan modern, de áporodott belvilága nem kevésbé szerencsétlen, mint volt a nyóckerbélieké. Az itt élők, elszigetelve a lakókockákban, még magányosabbak. Különösen a gyesen lévő asszonyok, kiszolgáltatva a „családfőnek”, aki a pénzt keresi. Különös asszonylázadás ez, amelyre Szomjas egy újságtudósításban lelt rá. Egyikőjük vigyáz a gyerekekre, míg a többi a világ legősibb mesterségét űzi, hogy saját jövedelemhez, önálló élethez jusson, függetlenül a férjétől. A *Nászutak* témája köszön itt vissza, s ez kerül a következő játékfilm, a *Könnyű vér* középpontjába is. Szomjas György filmjeiben a nő a férfiak küzdelmének tárgya, a pénzszerzés eszköze, prostituált, esetleg könnyen kapható alkalmi kiscsaj, pusztá szextárgy. Ebben a világban nem lehet önálló élete, sorsa a férfiakéhoz kapcsolódik, legföljebb olyan lázadásra futja, mint a *Falfűró*ban. A *Könnyű vér* története emlékeztet a *Könnyű testi sértés*ére: hőse börtön-

ből szabadult épp, s szeretne kettesben lenni a szerelmével, aki nem ér rá, mert „gyógyulnia kell”, ami – mint azt a hősnő a Bikácsy játszotta tanár úrnak részletesen elmagyarázza – azt jelenti, hogy sürgősen pénzes pasikat kell fognia. Ennek a története lazább, mint a *Falfúróé* vagy a *Könnyű testi sértése*, kevesebb mellékszálal, több benne ezért a bravúros formai megoldás, amely Grunwalskyt dicséri, akinek itt láthatóan nagyobb tér nyílik. Epizód szereplők a lányok a széria utolsó, legkeményebb darabjában, a *Gengszterfilmben* is. Ennek elején is börtönből szabadul a rablásért lesittelt főhős, ám

ő nem akar börtönviselt lúzer maradni, mint a korábbi filmek hősei. Kíméletlen, megszállott bűnözővé lesz, aki már nem a pénzért, a jobb életért rabol és gyilkol, hanem örült szenvedéllyel, mintha ez lenne számára a szabadulás, az élet egyetlen értelme.

„MI VAN, HA GYŐZTÜNK?”

Világában nem, de stílusában markánsan különbözik a sorozat legtöbb darabjától a kultfilm-státust elért *Roncsfilm* (bár még két-három Szomjas-mű okkal lehetne kultfilm, talán az is). Ezen érződik a legerőteljesebben az amatőrfilmes irányzat ha-

„A pesti slum népe”

(Roncsfilm – Szirtes Ági és Andorai Péter)



tása, amelynek Szomjas sokáig hívegerjesztője-patrónusa volt (amúgy a filmszakmai aktivitása megérne egy külön tanulmányt). Ebben a legerősebb az irónia, a távolságtartás, a kiszólások, a sztori megbillentése. Fábry Sándor és Szőke András groteszk hangja színezi át az epizódokat és a dialógusokat, utóbbi – akárcsak később a *Gengszterfilmben* – még egy ellenállhatatlan magánszámot is előad. Egy-két epizódban – amikor Andorai késsel a hátában beszél a kocsmába – Rejtő Jenő humora is megcsillan, hogy aztán a történet, Szomjastól szokatlan fordulatot véve, elrugasztkodjon a földtől és felszálljon a levegőbe, akár a gázzal fölfújt disznó.

„NO MOVIE”

E jelentékeny sorozat darabjai közé ékelődik egy különös útifilm, a *Mr. Universe*. Maga a tömény legenda, minden elemében. A legendák földjén, Amerikában járunk. Műfaja vörbe-ly road movie, amelyet csak ott lehet csinálni, sehol másutt, keresztül az országnyi kontinensen New York-tól Los Angeles-ig. A cél: eljutni egy valódi mozilegendához, a legnagyobb sztárhoz, Mickey Hargitayhoz, Mr. Universe-hez, a világ legszebb és legsikeresebb férfiújához, a világ leggyönyörűbb nőjének, Jayne Mansfieldnek a férjéhez. Akik nekivágnak, azok a kis magyar legendárium alakjai: Szabó László (ő korábbi Szomjas-művekben is feltűnik), Godard haverja, filmjei szereplője, maga is menő rendező. Társa Pintér Georg, a magyar avantgard film legendás ködlovagja, Coppola hajdani munkatársa, a New York-i és a San Franciscó-i kocsmakultúra legjobb ismerője. Ők ketten – Lazlo és Lord – utóbbi ócska sárga taxiján zötyögnek New York-ból Los Angeles-be, felkeresni Mickeyt, hogy filmet forgassanak róla. Mintha a siker, a nagy élet titkát próbálnák kiszagolni, beszíva annak levegőjét. A filmbéli filmkészítőket valódi forgatócsoport kíséri: így vágnak át a kontinensen, s a hosszú úton egygyé válik a film és a filmkészítés története. Hargitay dombon álló házán amerikai és magyar zászló leng, kedves fickó, de filmezésről szó sem lehet. *No movie*, mondja. A road movie mindig az útról szól és nem a célról. Pontosabban az út maga a cél – Szomjas, aki úgy ért célba, hogy folyamatosan úton volt, tudta ezt. •