

Szűk Balázs

Párhuzamos futások

Fiúk a házból (Meskó Zsolt, 2004)

A 16 perces, nagyrészt saját finanszírozású *Fiúk a házból* (2004) című, a tíz Oscar-jelölt közé bejutott rövidjátékfilm egyszerre személyes és kitalált történet. „Két kép: a testvérháború képe és a huszonévesen ki tudja, melyik oldalra kerülsz látomása” volt a film ihletője Meskó Zsolt visszaemlékezése szerint.¹ A történelmi azonosítást a főcím alatt megjelenő tájékoztató közlés (1956. október, Magyarország) is segíti.

Formailag ez egy szavak nélküli alkotás, pseudo-némafilm, ahol a szereplők nem beszélnek, se magán, se közbeszédben, kizárólag zörejek, zajok, emberi mondatfoszlányok, hangtöredékek (jelszavak, vezényszavak, nem értelmezhető közlések, kiáltások) és az embereket közvetlenül körülvevő-körülölő külső és belső környezet hangjai hallatszanak, erős metakommunikációs kontextusban. A *Fiúk a házból* a minimumok filmje (a beszéd, a történet, emberi viszonylatok), de képi és zenei maximalitással (gesztuscsoportok, mozgásdinamikák, állandó térváltások), még akkor is, ha a belépő és kifutó inzertekben a külső közlő „narrátor” értelmező felirattal, számadatokkal történelmi kontextusba helyezi a mitizálódó egyetemes történetet. Ez a korábbi kisjátékfilmekhez (*A Morel-fiú / producer-forgatókönyvíró, 1999; A fehér alsó, 2000; Somlói galuska, 2002*) és az egyetlen egészestés filmjéhez (*Szent Iván napja, 2003*) képest radikális önkorlátozás, hiszen a rendszerváltás krónikájaként felfogható előző filmjeiben sokkal nagyobb hangsúlyt helyezett az élő, aktív nyelvi közeg megteremtésére. Eddig ez az egyetlen történelmi témájú filmje, bár érdeklődése ez irányban nem új keletű: egy dokumentumfilmben hagyományörzőkkel újrarájátszatta, rekonstruálta a világtörténelem egyik legnagyobb ütközetét (*Waterloo 1815–1995, 1995*).

Meskó Zsolt filmjeinek forgatókönyvét ritkábban maga írta (*Somlói galuska*), gyakrabban alkotótársakkal (Xantus János, Pacskovszky Zsolt, Litkay Gergely, Márton Gyula), mégis meg tudta tartani két fő elvét: a történet- és jellemközpontúságot. Így vall erről: „Színészközpontú vagyok, de nagy hangsúlyt fektetek a képi világ megteremtésére, így a díszletre, jelmezre, látványvilágra. Egyfajta novellisztikus történetmesélési hajlam felfedezhető alkotásaimban. Lineáris vonalvezetés, tiszta drámai szerkezet.” Ennek ellenére minden filmjének zárlatában van valami többlet, elemelt-ség, rejtett szakralitás: egyfajta anekdotikus vagy filozofikus-abszurd poén (a fehér

¹ Részlet a Meskó Zsolttal 2017. februárban készült hosszabb interjúból. Minden ezt követő idézet ebből való.

alsó nem fedi el a karrierista fiatal reklámügynök belső szennyét; aki a fiú által megfújt somlói galuskából eszik, szeretet-ambróziához jut: táncol és dalol; Szent Iván napja csak átlagos, s mindig ugyanaz). Ebben az értelemben *A fiúk a házból* inkább színházi vagy zenei dramaturgiában gondolkodik, mert a 3 futás 3 fokozat: a kicsitől a nagyig, a mindennapitól a megdicsőülésig, az élettől a halálig.

A gyermek víziója az érte meghalt két fiúról a futás gondolatában jelenik meg: fel- majd lesvenkelő folyamatos kameramozgással megoldott tárgyilagos látomás. Ezt Giuseppe Verdi *A végzett hatalma* című operájának a kórusa („La vergine degli angeli!”) a film szakrális fináléjában még magasabbra emeli. ”Már régebről is ismertem e zenei szöveget, de mintha ide írták volna” – értelmezi a rendező az emlékenyomokat. A hangsúlyosan zenei filmben elhangzik az *Egmont nyitány* fő motívuma önállóan (a rölapok olvasásánál, a mécsesként égő álló gyertyák sokaságában a leredőnyözött bolt lépcsőjénél) és a *Kossuth nótával* összerosódva (a fiatalok lyukas zászlóval való befordulása a sarkon), de a két fiú film eleji készülődésében, egy párhuzamos idillben van egy korabeli sláger is, tehát nem akusztikus illusztráció, hanem valódi korszak-milió (Fries Károly – Szécsén Mihály: *Hófehér gyöngyvirág*)

A film bár lezárt tömbökből építkezik, mégis van átjárás közöttük a linalitás, a 3 futás jelenete és az akusztikus-zenei szövegek váltakozása miatt. A tömbök egymásutánja kirajzolja az egy házból származó három névtelen fiatal (tanuló, katona, lány) töredékes történetét: a szerelem boldogsága, felnövekedés, lelkesedés és parancsteljesítés, kötelesség és szembenállás, megbocsátás, végzet és halál, a szerelem magánya. A szerelem eltűnik a fiúk számára, pontosabban valami a helyére lép: a hazáért való férfias aggódás (kötelesség-igazságosság), amikor 1956 új szakrális tér-idő dimenziójába lépnek. A nőiesség azonban megérinti, segíti, védi a forradalmárok közé akaratlanul is bekerülő tanulót (az utcán tébláboló testvéreket egy karszalagos lány húzza be a felvonulók közé; a svájci sapkás lány a teherautó platóján a kisfiú fejét megsimogatja, majd karjára húzza a szalagot, a nagyobb testvér kezébe pedig fegyvert ad, aki még félnken nézegeti). Az ÁVH-s fiatal katona történetében csak erős (a két tiszt: az egyiket lelövik, a másik lövet) vagy kétségbeesetten sodródó fiatal katonák vannak, nők egyáltalán nem, legfeljebb a periférián, a hivatalnokok közt, akik a lépcsősoron várják, hogy megmentsék az életüket az őket szolgáló katonák.

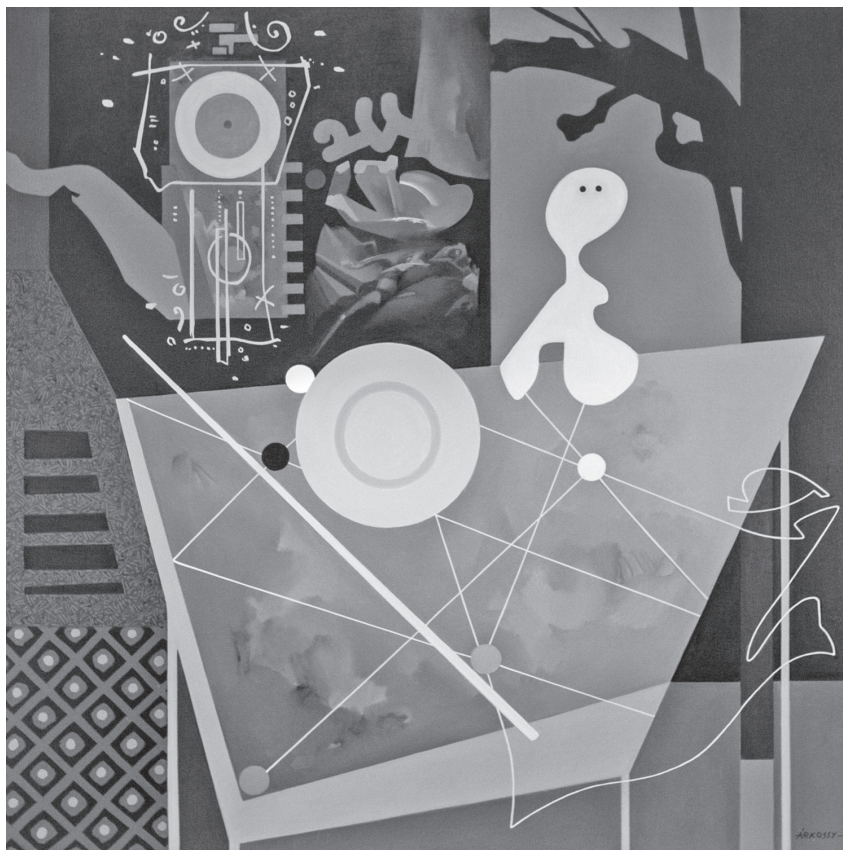
A kisjátékfilm gyors és lassított montázsok pulzálása, vízszintes horizontként (első futás – első közös csók; második futás – második szétválasztott csók; sodródás a tömegben – légyott a svájcisapkás lánnyal a teherautó platóján; gyors futás az iroda lépcsőjén és folyosóján – nyugalom és felszabadultság a kinti téren; a kő lassú bedobása kintről – gyors visszadobása bentről; elnyúló csata bentről, az ablaknál fegyverekkel, állva, fekve, ülve – szétterülő ellencsapás a téren lapulások, bújások, hasalások; a hosszú várakozásban fehér zászló az ablakban – lyukas zászló előtte; a kinyíló kapun feltett kézzel kilépő kiskatonák – szemben velük a fegyvert tartva, majd leen-

gedve a szabadságharcosok; a kisfiú behátrálása a tömegbe – az ÁVH-s tiszt fegyverének felemelkedése a kiskatonák mögött), ugyanakkor van egy erre épülő erős hierarchikusság, tehát ellenszólamként egy függőleges szerkezet is működik: a két fiú három futása a film 1:6:1 arányú (2 perc – 12perc – 2 perc) 3 részében (prológusként, elbeszélői felütésként és epilógusként). "A futásra egyébként Fábri Zoltán, aki tanárom is volt a főiskolán, *Ötödik pecsétje* hatott – amikor a kihalt utcákon robbannak és összedőlnek a házak –, az autók, gyalogosok nélküli kihalt utcák irtózatossága. Elveszve egyedül a városban... ez bennem volt mindig mint saját énképem is, persze a kisfiú is én vagyok, s a két barát is, aki álmában vele fut" – fogalmazott Meskó Zsolt.

A film így mindenképpen a harcoló, szembeálló szimmetriák mikro- és makroszerkezete: narratív és képi montázsok (a 3 futás, munkába készülődés, a két fiú egymás utáni udvarlása, felvonulás a hivatalban és felvonulás a hivatal előtti téren; kinti és benti ostrom, az egymás felé fordulás a „testvérháború” intermezzójában); direkt és késleltetett párhuzamok (a kő játékos bedobása és kidobása az ablakon; a lyukas zászlóban megjelenő másik objektum: az öregember arca és a nemzeti színű, majd fehér zászló; a vörös csillag látszat „megkövezése” a forradalmár incselkedő játékában – a fa fedezékéből a gyilkos jelkép lelövése a hivatal faláról; a kisfiú elbújása a sorok közé – az ÁVH-tiszt dobtáras fegyverének felemelkedése a sorok mögött; a soroskatonák gyülekezése egy hivatalnokkal – a katonák önfeladása hivatalnokok várakozó tömegével a lépcsősoron; a mécseshez elinduló, majd visszaforduló és a mécsesek elé virágot tevő öregember méltósága; a tanuló és fiútestvére a gyertyák előtt – a lány és az öregember megtörtsége a gyertyáknál); zenei fő- és mellékszólamok (zörejek – reggeli slágerzene – zörejek – beavató *Egmont nyitány* és *Kossuth nóta* – zörejek, emberi hangok, mondattöredékek – *A végzet hatalma* kóruszárolata.)

Néha azonban egy kis aszimmetria is megbontja a rendet: míg a fiatal ÁVH-s katonára törött tükör előtt készülődik, barátja, a tanuló felénk, vagyis a pseudo-tükör felé fordul; ezért csak a katona konyhából kiléptekor esik le a tükör (a fiatal halálát jelezve), a tanulónál ez nem következik be. De az is az aszimmetria finom hordozója, hogy a katona béna apja (Székely B. Miklós) számonkérőn néz a fiára, a konyha székén ülve tehetetlenül szorítja az asztal peremét, addig a tanuló anyja (Csomós Mari) a háttérből boldogan figyel, mosolyogva és szelíden öltözteti, adja rá a kabátot a fiára, megsimogatja az arcát. Az apa kényszerű alárendelteként nem ér a fiához, az anya minden gesztusával körülöleli gyermekét. (A két felnőtt színész egyébként jelentős 56-os filmek emblematikus szereplője volt: Csomós Mari a *Makrában* – Rényi Tamás, 1972 – a szabadságharcos lány és a *Szabadságtér '56*-ban – Bereményi Géza, 1997 – egy fiától távol szakadt anyja a budapesti amerikai konzulátuson; Székely B. Miklós Malgot István *A cigány hold – egy cella képei* című 2001-es tévéfilmjében a cigány festőnő férje, filozofikus rezonőre és egy paraszt *Az asszonyban* – Erdélyi János, Zsigmond Dezső, 1995.)

A *Fiúk a házból* szellemi középpontjában egyértelműen az apró (kicsiny gyerekklábak, az otthon bensőséges tárgyai) és a monumentális (embertömeg, óriási lépcsősor, magas házak) közötti állandó feszülés és a két véglet között bejárható fejlődési út látható, azaz a kezdet (gyerekkor ártatlan versenye) és a félbeszakadt felnőtt kor (csata életre-halálra). Ennek rendelődik alá az esztétikai megjelenítés a szuperplánok és totálók, a le- és földaruzások egymásnak eresztése a kontrapoztos jelenetömbökben. Ezek az érzékeny is erős, gyorsan pergő vagy szétterülő képsorozatok egy egységes üzenetet készítenek elő: a fiúk halála áldozati, ártatlan halál, a lány, az öregember és kisfiú (3 életkor, két nem) magára maradása pedig végzetszerű, mert a gyilkos történelem mindig „testvéreket” állít egymással szembe, s a végeredmény mindig ugyanaz. A fiúk angyalok lesznek, hisz utolsó futásuk már képzeletbeli asztráltesteké, az itt maradt három tanú némasága pedig a tiszta emlékezés és a bátor cselekvés záloga.



A játék szelleme

(olaj, vászon, 2016)