



FÉRFIAK A PURGATÓRIUMBAN

FRANCIA BÖRTÖNFILMEK // FEKETE TAMÁS

A FRANCIA BÖRTÖNÖKBŐL A GYÖTRELMEK ELSZENVEDÉSE HELYETT AZ EGYMÁS KÖZTI BIZALOM MEGTEREMTÉSÉN ÁT VEZET AZ ÚT A SZABADSÁGHOZ.

A francia bűnfilmek igen népes, sokfelé kalandozó és mai napig töretlenül virágzó sorában külön blokk van fenntartva a börtönfilmeknek. Noha az alműfaj képviselői akár egy szűkebb cellában is békésen megférnek egymással, a francia filmművészet nagymesterei kerülnek itt össze egymással, ha pedig közelebbről is megvizsgáljuk aktáikat, kiderül, hogy bár gondolkodásuk és célorientáltságuk nagyon is hasonló, az ottmaradt ujjlenyomataik minden esetben elárulják elkövetőik személyét.

EGYENLŐSÉG

A rangos szériát indító 1937-es *A nagy ábránd*ban francia hadifoglyok kicsiny csoportja próbál megszökni előbb egy első világháborús német hadi-

fogolytáborból, majd, amikor közvetlenül a cél elérése előtt átszállítják őket, egy erődítményből. A francia lírai realizmus, sőt az egész filmtörténet egyik legnagyobb és legszebb, de szinte megmosolyogtatóan idealista darabja már kijelölte azt a mentalitást, amit később a tematikában megjelent későbbi alkotások is magukban hordoztak. A szökés maga szinte csak ürügyként szolgál a rendező számára, hogy e motívumon keresztül fejtsse ki véleményét

a háborúról, a bajtársiaságról és a pacifizmusról; jellemző, hogy ahány vállalkozó, annyi különböző, ám egyáltalán nem élet és halál sorsát eldöntő ok hangzik el a menekülésre. „Azért akarok mindenáron

„Az égre emeli tekintetét”

(Jacques Becker:
Az odút – Raymond Meunier, Marc Michel, Jean Keraudy és Phillippe Leroy)

megszökni, mert itt nagyon unalmas.” – mondja egyikük, majd érkezik rá a válasz a többiekől: „Én pedig azért, hogy ellentmondjak.” „Én azért, mert mindenki szökik.” „A hadifogolytábor szökésre való.” Olyan cselekedet tehát, ami jócskán túlmutat önmagán és a kaland megjelenítésén: általa elősorban a rabok és az örök világának kellene szembekerülnie – ám ez már itt elmarad.

A látért, illetve a várbörtönt vezető németek, élükön mindenekelőtt von Rauffensteinnel, jóformán tetőtől talpig úriemberek, akik már-már egyenrangú partnernek tekintik a rájuk bízott foglyokat, és akikre csupán a háború természete róta feladatul szomorú kötelezettségüket – pontosan úgy, ahogy hogy a foglyok számára is, hogy a szökéssel kísérletezzenek. A szökés éppen olyan kötelező feladat, mint az ellenséges haderő őrzése, ám ezt szinte elképzelhetetlen emberséggel és szolidaritással végzi mindenki. Ha van is bármilyen ellentét, az a társadalmi és a származási különbségekben mutatkozik meg, semmint a németek és a franciák között – ráadásul ezek is feloldódnak (még ha alkalmanként mégoly tragikusan is) a közös sorsban és helyzetben.

TESTVÉRISÉG

Mintegy 20 évvel később, egymástól mindössze négy év különbséggel mutatták be Robert Bresson *Egy halálraítélt megszökött* című szerzői filmjét (1956) és a kiváló szakiparos, Jacques Becker utolsó munkáját, *Az odút* (1960), akik a megdöbbentően hasonló tervhez egymástól gyökeresen eltérő végrehajtási módot választanak. Mindkettejük filmje valós eseményt dolgoz fel, amire a film elején egyik esetben egy felirat, másik esetben pedig maga az egyik valódi résztvevő hívja fel a néző figyelmét (Bresson története 1943-ban, míg Beckeré 1947-ben zajlott le, a forgatókönyvet jegyző José Giovanni személyes élményeként), mindketten alapos részletességgel mutatják be a szökés előkészületeit, majd magát az akciót, jórészt amatőr szereplőkkel dolgoznak (Bresson ekkor használta először ezt a módszert, Beckernél pedig az egyik hajdani elítélt alakítja saját magát), és mindketten az árulás, a becsület és a bizalom kérdését járják körül. Ám míg Bresson a zárkából az üdvösséget ke-





resve az égre emeli tekintetét, addig Becker inkább a földre szegezi azt – ahogy ennek megfelelően a nációk által bebörtönzött ellenálló a falakon és a tetőn átmászva próbálna menekülni, az öttagú csoport inkább a cella padlóját töri fel, hogy aztán alagutat ásson és a csatornából jusson a felszínre.

Bresson filmjének halálraítélte ugyanazzal a problémával kénytelen szembesülni, mint *Az odú* lakói: mennyire lehet megbízni valakiben, akit nem ismerünk, akiről semmit nem tudunk, és aki éppúgy segíthet a menekülésben, mint ahogy az örök kezére is adhat. A pozíció azonban éppen a felállás miatt teljesen ellentétes: előbbi filmben a főhőssel együtt szorong a néző is, utóbbiban pedig épp a cella új lakójának jellemét és valódi szándékát kellene felderíteni, különösen az igazgatóval folytatott beszélgetésének tartalmát illetően. Míg Bressonnál a felfelé törő hős jutalma végül a szabadság és a megváltás, addig *Az odú* lényegében bukástörténet, melyben a négy régi bajtársra a földi szenvedés vár, míg a jövőnyire a lelki kárhozat.

A dramaturgia mellett az ábrázolásmód is élesen eltér: Bresson Mozart klasszikus kompozícióit használja, Becker azonban mindenféle zenéről lemond, és kizárólag diegetikus hangszávot, zajokat és zörejeket hallunk. A

„Az igazi nehézség szabadságban maradni”

(Michael Noer:

Pillangó – Charlie

Hunnam)

szakadozott, töredékes forma szöges ellentéte annak a gyakran valós idejű ábrázolásnak, amelyben csaknem négy percen át nézzük egy betonpadló megbontását, és még az amatőr szereplők alkalmazása is éppen ellentétes célzatú: míg Bresson elidegeníteni akar vele, addig Becker pontosan a leginkább valószínű hatást szeretné vele elérni.

SZABADSÁG

Az utóbbi egy évtizedben két jelentős börtönfilm készült Frankhonban: Fred Cavayé 2008-as, *Büntelenül* című rendezéséből már két évvel később amerikai remake készült, míg Jacques Audiard *A próféta* című munkája 2009-ben a cannes-i zsűri nagydíját nyerte el, és ott volt az Oscar-díjra jelölt öt idegen nyelvű film között is. Mindkettőjük munkája posztmodern módon áll a szubzsánerhez: Cavayé rendhagyó módon a markánsan férfiközegben játszódó darabokkal ellentétben egy ártatlanul megvádolt nőt küld a börtön falai közé (lásd a 2015-ös *Rabságban* megrendező Sophie Marceau börtöndrámáját), ezzel egy időben pedig a cselekményt az intézményen kívülre helyezi – sőt a végül megvalósuló szökésre egy kórházból kerül sor. Főhőse a tisztos, kispolgári életet élő tanárember, aki kívülről intézi felesége megmentését, aki nemhogy nem tud férje akciójáról, de

nem is szándékozik abban részt venni. Audiard valódi gengsztermozit helyez a rácsok mögé, ahol a fiatalon bekerült, írástudatlan Malik végül büntetése leltöltése után igazi kiskirályként, a szervezett bűnözés egyik vezéréként lép ki a kapun, miközben nem csupán soha el nem játszott a szökés gondolatával, de többek között épp a teljesen jogosan, jutalmul kapott kimenőit használta fel pozíciójának megteremtésére, hogy aztán a 24 órás eltávozások végén újra és újra ott csöngessen a fegyintézet bejáratánál. Ráadásul mindketten a megszokottnál is nyitottabbra komponálják filmjük befejezését: a *Büntelenül* végén a sikeresen elmenekült és külföldre szökött család feje fölött ott lebeg a kérdés, mennyire lehetnek biztonságban – a számos sikeres szökést megvalósító segítő szavai visszhangoznak a film végén egzisztencialista tanulságként: „Mészöknö könnyű, az igazi nehézség szabadságban maradni.” A komoly bűnözővé lett Maliknak pedig döntenie kellene a két család között: a gondjaira bízott, férfi nélkül maradt nővel és gyerekekkel tartson-e a buszmegállóba, vagy inkább szálljon be a szintén erőskezű *pater familias*-t igénylő maffia konvojának valamelyik autójába.

A FILMTEST BÖRTÖNE

Bár filmnyelvről és gondolkodásában nagyon más, a francia börtönfilmek mindegyikében közös, ahogy magát a közeget ábrázolja: szinte egyáltalán nyoma sincs benne a főhőst ért céltalan erőszaknak, a testi-lelki megaláztatásoknak, a beavatási rítusoknak, a „csicskáztatásnak”, nem csak a rabok, de a felettesek részéről sem – a legmesszebbre ebben *A próféta* merészkedik, amelyben Malikot megverik, miután önszántából nem adja oda lehasznált és lyukas sportcipőjét. A fegyőrök szinte mindig visszafogott, munkájukat végző emberek, akik bármit tesznek, abban csakis a szabályokat és felette-seik utasításait követik, *A Nagy ábrándban* pedig még ennél is megengedőbb az ábrázolásuk, Renoirnál szinte teljesen egyenrangú félként kezelik a rájuk bízottakat. A börtön minden esetben társadalmi, sőt filmnyelvi értelemben is magában áll, lezárt területként jelenik meg: szinte nem létezik a külvilág, vagy ha igen, az ismeretlen és láthatatlan (lásd *Az odú* esetét), vagy maga is a börtön kiterjesztése, csak magabb

eszközökkel (mint *A nagy ábrándban* az erdei házikó, ahol bármikor lecsaphatnak a járőrök, vagy *A prófétában*, ahol nem csupán ugyanazok a bűnözői csoportok jelentik az egyetlen kapcsolatot, akik bent is működtek, de még a repülőtéren átvilágítást is ugyanolyan eljárás mentén értelmezi hősünk, mint amivel bent találkozott). A cselekmény szinte kizárólag erre a börtönhelyszínre korlátozódik: a szereplőkkel szinte egyáltalán nem találkozunk civilként, a bűncselekmény elkövetésekor, letartóztatásukkor, majd elítélésükkor – belépésük a rácsok közé és a film kezdete szinte teljességgel egybeesik, ahogy sikeres kijutásuk után is rögtön magukra hagyjuk őket a szabadságban megtett első lépéseik után.

PILLANGÓSZÁRNYAKON

A francia Henri Charrière *Pillangó* című regénye valószínűleg a legjobb és legélvezetesebb olvasmány a büntetőintézmények világról. A Franklin J. Schaffner által rendezett 1973-as, Steve McQueen és Dustin Hoffman főszereplésével készült adaptáció után mintegy 45 évvel készült új verzió pont a fenti finom megközelítések hiányától szenved. A dán Michael Noer immár kezesen alkalmazkodik a Hollywood által megkövetelt ábrázolás szabályaihoz és nem akar sokkal többet, mint a jó magaviseletű előd nyomába lépni. Hiába a hihetetlen kaland és a könyv fordulata, a főhős ismétlődő kísérletei immár alig jelentenek többet újabb és újabb próbálkozásnál a lehetetlennel. A meneküléshez minden esetben a szenvedés, az eleve meglévő bizalmatlanság és árulás kapcsolódik – hiába *Pillangó* és a piti pénzhamisító Dega kapcsolatának megnevesedése (és az utóbbit alakító Rami Malek játéka), az ideai pillangó csak fáradtan csapkod szárnyaival. Noer kalandfilmje pontosan azt mutatja meg, mi a legfontosabb különbség a börtönfilmek amerikai és francia képviselői között. Míg az előbbiben a helyszín tényleg maga a Pokol („Ördögziget”), ahol hősünkre a testi-lelki szenvedés, folyamatos kínzás és árulás vár, ahonnan csakis magányosan szabadulhat (és ahol legfeljebb emlékéllítás jut egy igazi társnak); addig utóbbiaknál a fegyintézet inkább a Purgatóriumot idézi – ahonnan a bizalom, a barátság és a szolidaritás révén végül együtt lehet elmenekülni. •

VIDOCQ VISSZATÉR

PÁRIZS CSÁSZÁRA // VARRÓ ATTILA

A BŰNÖZŐBŐL LETT RENDŐRNYSZERES KALANDOS TÖRTÉNETE A FRANCIA PITAVAL ÖRÖKZÖLD LEGENDÁJA.

Tekintve, hogy Eugène-François Vidocq (1775-1857) legendás alakja egyfajta mitokondriális ősatyának tekinthető a bűnügyi műfajok evolúciójában, mivel egyaránt ihlető alakja volt a Jean Valjean reformált gengszterének, Poe Dupin felügyelőjének és Sherlock Holmes-nak, nem meglepő, hogy a francia film szinte születése óta szívesen nyúl alakjához. A hamisítóból, fegyencből, gályarabból rendőrségi besúgóvá, magádetektívvé, majd a *Sûreté National* első vezetőjévé vált kalandor minden filmes korszaknak megadta, amit követelt tőle – legutóbb egy kínos digitális látványparádékban, agyonvágott *savate*-akrobatikában és irracionális elemekben bővelkedő akció-krimittel az ezredfordulón Depardieuvé. Jean-François Richet eddigi karrierje megelőlegezte, hogy idén inkább a klasszikus bűnfilm-hagyományok kerüljenek majd előtérbe, ahogy ez a *Halálos közellenségben* történt, ugyanakkor az erőszakjelenetek sem nélkülözik majd a kortárs kalandfilmtől várt karcos hitelességet (lásd *Az utolsó emberig*).

A *Párizs császára* Vidocq-ját akár a középkorú Alain Delon is játszhatná két Melville-opusz között, a *Pat Garrett és Billy a kölyök* gall gengszter-remake-jében: Richet művében a hosszú snittes és precízen koreografált akció-szekvenciák között viharos sorsdráma bontakozik ki, a főhős életének azon kis

szakaszára fókuszálva, amikor rablóból pandúrrá lett, átélve a határhelyzet minden testi-lelki terhét. Hiába a szép szerelmi szál, a felbukkanó kurtizán *femme fatale*, a politikai háttérrel Fouché rendőrminiszterrel, a kicsiny bűnvadász-kommandó válogatott hőstettei, a történet újra és újra visszatér a konszolidáció drámai alapkérdéshez – a főhős legkomolyabb ellenfele saját sötét múltja, amely könyörtelenül szedi áldozatait közvetlen környezetéből, elsősorban egy feltörekvő hajdani barát és elszánt bandita jelképes fiatalkori alteregójának köszönhetően. Ráadásul, akárcsak Peckinpah, Richet sem hagyja ki a kínáló ziccet, hogy hőse keserves párfordulatát párhuzamba állítsa nemzete történelmének talán legnagyobb fordulópontjával – Napóleon császári uralkodásával, amely a nagy forradalom véres kamaszévei után átvezette Franciaországot a demokrácia keserű felnőttkorába.

PÁRIZS CSÁSZÁRA (L'empereur de Paris) – francia, 2018. Rendezte: **Jean-François Richet**. Írta: **Éric Besnard** és **Jean-François Richet**. Kép: **Manuel Dacosse**. Zene: **Marco Beltrami** és **Marcus Trumpp**. Szereplők: **Vincent Cassel** (Vidocq), **Olga Kurylenko** (Bárónő), **Freya Mavor** (Annette), **August Diehl** (Nathanael), **Denis Ménochet** (Dubillard), **Denis Lavant** (Maillard), **Fabrice Luchini** (Fouché). Gyártó: **Mandarin Films**. Forgalmazó: **Vertigo Média Kft.** Szinkronizált. 110 perc.

„Rablóból pandúr lett” (Vincent Cassel és August Diehl)

