

CLAUDIO CUPELLINI

# Nyelvcserék

FEKETE TAMÁS

**CUPELLINI VÉKONY, DE MÉGIS SÚLYOS ÉLETMŰVÉBEN MINDIG MÁSIK MŰFAJBA CSOMAGOLJA AZ IDENTITÁSVÁLTÁSOK MÓDJÁT.**

Az 1973-ban született Claudio Cupellini filmográfiája meglehetősen szűkös: pár rövidfilm, egy szkeccsfilm-epizód és egy tévésorozat mellett idáig mindössze négy játékfilmet rendezett, és legutóbbi munkáját, a tavaly bemutatott *Az utódok földjét* is egy hosszúra nyúlt, hatéves szünet előzte meg. A négy, műfajilag teljesen különböző film mégis képes kirajzolni egy alkotói portrét. Cupellini három kisfilm, majd két szkeccsfilm

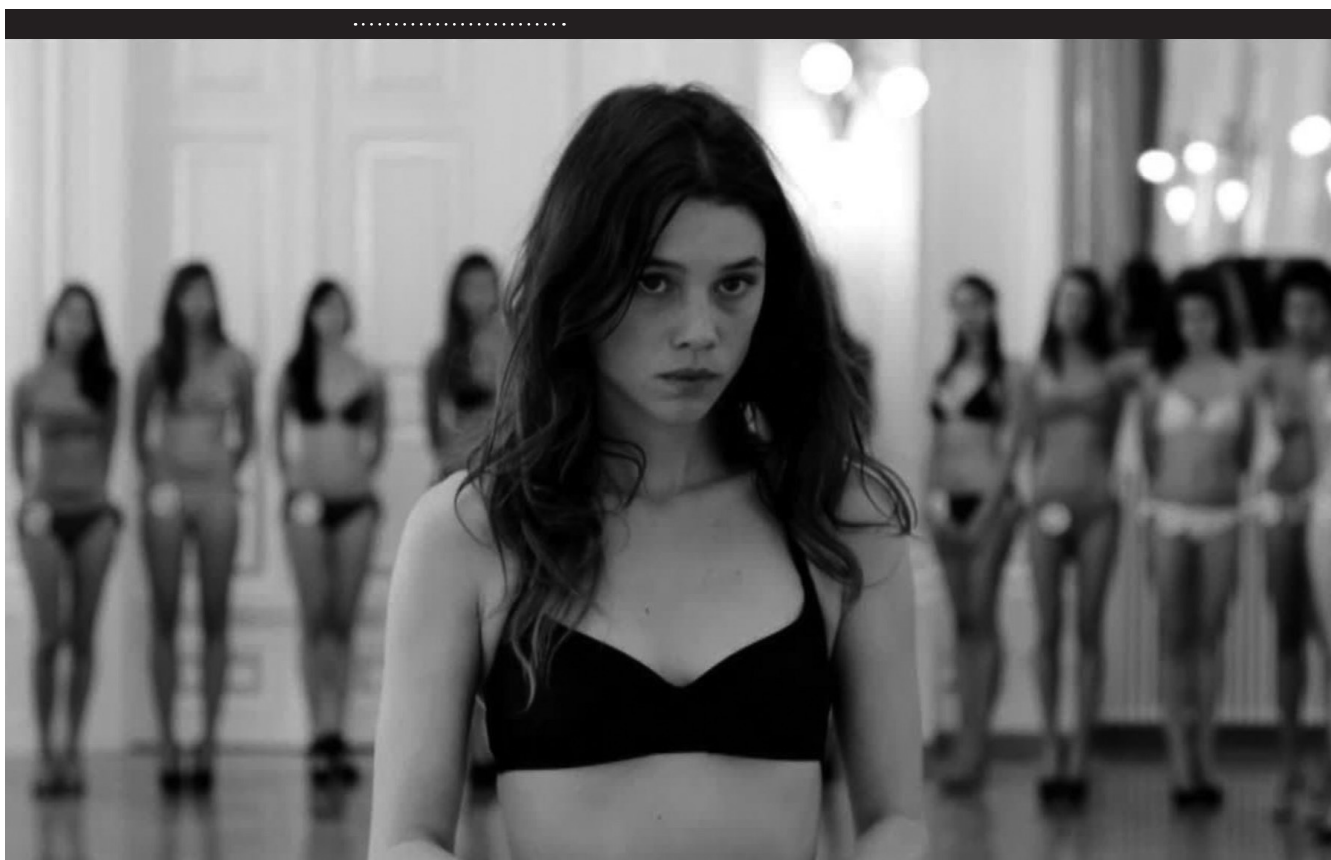
egy-egy epizódja után 2007-ben mutatkozott be első mozifilmjével, a *Csokileckékkel*. A romantikus elemeket is tartalmazó vígjáték éppen anynyira mesterkéltséges és édeskés, mint a címe – mégis, már itt megjelennek bizonyos témák és motívumok, amelyek később a többi, ennél jóval sikerültebb filmjében is felbukkan. A film főhőse Mattia, a harmincas szépfiú, aki kisebb-nagyobb stiklikkel és rafinériákkal próbálja meg továbbvinni

**„Tele kényszerű vagy szándékos szakítással”**

(Claudio Cupellini: Alaska – Astrid Bergès-Frisbey)

építőipari vállalkozását; megbízásait kerülőutakon igyekszik elnyerni, alkalmazottjait feketén foglalkoztatja, és igyekszik minél kisebb befektetéssel minél nagyobb haszonra szert tenni, és hasonló felszínességgel éli meg párkapcsolatát is. Egyik szakmunkása, az egyiptomi Kamal komoly balesetet szenved, és nem csupán kártérítésre nem számíthat, deréktól felfelé begipszelve egyúttal az is lehetetlenné vált számára, hogy megvalósíthassa régi álmát, és részt vehessen a csokoládé-készítő tanfolyamon. Kamal megszarolja Mattiát: hogy elkerülje a rendőri felelősségrevonást, a fiatalembernek kell részt vennie a kurzuson, magát Kamalnak kiadva, hogy aztán a frissen megszerzett tudást továbbadja a férfinak.

A meglehetősen nyakatekert és erőltetett történet a klasszikus személcserés vígjáték elemeit követi, és sajnos ötleteiben, fordulataiban, poénjaiban és színészi alakításaiban is a legkiszámíthatóbb közhelyeket használja. A turbó szoláriumozással sötétebb bőrűvé váló Mattiának a teljesen más módon habitusú és kultúrájú Kamal személyazonosságát és gondol-



kodását is át kell vennie, miközben természetesen semmit nem tud róla, és mivel most ő került kiszolgáltatott és alárendelt helyzetbe, teljesítenie kell egykori alkalmazottja minden egyes kívánságát. Miközben pedig Matteo Kamalnak adja ki magát, megbízójáról, a tehetős orvosról, Ugoliniról gondolják azt, hogy ő a munkásaival zsarnokoskodó építészeti vállalkozó. Cupellini első filmjének forgatókönyvét még nem ő maga, hanem Fabio Bonifacci írta; ő jellemzően rom-komokra specializálódott, és igen foglalkoztatott beszállító – akadt olyan év, hogy őt könyvéből is készült film, a *Csokileckék*hez pedig négy évvel később egy jóval kevésbé sikeres folytatás is született. Cupellini ezek után minden további filmjében részt vesz más pozícióban is, vagy a forgatókönyv, vagy csupán a történet írójaként, így bemutatkozó munkája egyértelműen életművének legkevesbé szerzői (és egyben leggyengébb) munkája, ám egyes pillanatai később visszaköszönnek nála, mint például az új személyiséget felvevő főhős, ahogy az új identitáshoz egyúttal beszédmódot is váltó szereplő figurája is. Miért nem lehetek te? – ezzel a *The Cure*-számmal kezdődik a film, és a cím nem csupán a vígjáték, hanem szinte a teljes életmű legfontosabb kérdéseként is értelmezhető.

Három évvel később, 2010-ben mutatták be Cupellini második rendezését, az *Egy csendes életet*. A filmben két bérgyilkos, Diego és Edoardo Németországba utazik, hogy ott hajtsanak végre egy megbízatást, és egy fontos megállapodásra készülő üzletembert eltegyenek láb alól. Egy váratlan helyzet következtében új szállást kell keresniük, és Diego javaslatára egy csendes, útmenti panzióban szállnak meg, melyet állítása szerint egy távoli rokona, Rosario vezet. Hamarosan kiderül, hogy Rosario valójában jóval közelebbi rokon, a fiatalember saját apja, aki több mint 30 embert ölt meg, ám 15 évvel korábban felszívódott, és senki nem tudja, hova tűnt. A férfi egyszerre próbálja megakadályozni a merényletet, megtartani új családja előtt új személyazonosságát, biztonságba helyezni elsőszülött fiát, és egyben megértetni vele, miért kellett eltűnnie, őt is hátrahagyva.

Cupellini igyekszik eltávolodni a hagyományos thrillertől: a német gyártu-

lajdonos meggyilkolása csak apropó a találkozáshoz, szinte elhanyagolható mellékszál; az elkövetőknek nem csupán alapos előkészítésre nincs szükségük, de szinte nem is érzik szükségét, hogy meneküljenek a hatóságok elől, a rendőrség csak a film elején, egy másik ügy kapcsán jelenik meg. Csaknem ugyanilyen mellékes a maffia bosszúja is az eltűnt likvidátor után, hiába tűnik fel végül a küldöttségük, sőt, még lövések is dördülnek. A rendező számára sokkal izgalmasabb az identitás váltása: ahogy a *Csokileckék*ben a link Matteo-nak az alázatos, családcentrikus Kamallá kellett válnia, úgy a kíméletlen Antonióból is kedves, és figyelmes Rosario lett, sok évvel korábban. Átalakulásuk pedig nyelvükben is végbemegy: ahogy Matteo egy szándékosan rossz olaszt kezd használni, úgy Rosariónak is új nyelvet kell találnia, a németet, új feleségéhez és fiához. A férfi viszont most szembekerül azazal, hogy ez az új személyazonosság mennyire fenntartható, vagy hogy összeegyeztethető-e a régivel. Az igazi küzdelem így végig a főszereplő belsőjében zajlik le, Toni Servillo pedig nem csupán arcjátékában, de begyakorolt, profi mozdulatai bizonytalan-ná válásában is éreztetni tudja ezt a viaskodást, Pohárnok Gergely kamerája pedig mindvégig képes Rosario lelkiállapotát képileg is megjeleníteni – akár a környezet kiválasztásával, akár Servillo finom arcjátékának követésével. A főhősnek saját maga mellett két gyermeke sorsáról is gondoskodnia kell, ám a részsiker ellenére végül mindkettejükéről le kell mondania. A műszerfalra halottan boruló egyik gyerek és az autó hátsó ülésén szintén csukott szemmel fekvő, ám csupán békésen szunyokáló másik fiú közül egyikük túléli a történetet. Rosario azonban ezzel együtt mindkettejüket hátrahagyni kényszerül.

Harmadik mozifilmje, a 2015-ös *Alaska* romantikus dráma, tele kényszerű vagy szándékos szakítással és újbóli egymásra találással. Az olasz Fausto egy párizsi luxusszálloda pincére, és arról álmodik, hogy egyszer saját éttermet üzemeltet majd. A francia, húszéves Nadine modell szeretne lenni, és sorsdöntő válogatóját épp abban a hotelben tartják, ahol a férfi is dolgozik. Megismerkedésük után Fausto szeretné lenyűgözni a lányt, és be-

szöknek egy lakosztályba, de miután váratlanul megjelenik a szoba bérlője, a két férfi egymásnak esik, és Fausto testi sértésért börtönbe kerül. Bár két év alatt Nadine egyszer sem látogatja meg, a szabadulás után mégis ő várja a kapunál, hogy aztán nem sokkal később összevesszenek, majd kibéküljenek. Kapcsolatukra pedig ugyanez a viharos, se-veled-se-nélküled viselkedés jellemzi egész végig. Az apa-fiú(k) viszony után Cupellini fókuszába egy hullámhegyekben és -völgyekben bővelkedő szerelmi viszony került. A romantikus témához ezen felül rögtön két karriertörténetet is kapcsol, két eltérő ívvel. Míg előző két filmje – ahogy majd a következő, *Az utódok földje* is – mindössze pár napot használ a cselekmény időtartamának, addig az *Alaska* több éven át ível, méghozzá úgy, hogy látványosan nem jelzi az idő múlását, a jelenetek pontos elhelyezésére legtöbbször csak a környezet és a szövegek környezet utal. Bár a rendező ihletként François Truffaut-t és *A nagy Gatsby*-t nevezte meg, a szerelem, erőszak és karrier témája és a perifériáról induló hősök alakja egyaránt a kortárs francia bűnfilm legnagyobb alakját, Jacques Audiard-t idézi.

Fausto és Nadine egyaránt magányos és egyedülálló alak: még akkor is, amikor látszólag sikerben fürdenek, tömegek veszik őket körül, sőt, esetleg csodálják is őket. Érzelmi benuktásukból nehezen tudnak kitörni és egymáshoz sem tudnak igazán közel kerülni. A rendező ezúttal is Pohárnok Gergellyel dolgozott, aki a távolságtartást a plánozásokban is érzékelteti. Bár a műfaj elemi összetevője lenne a közelség és az intimitás érzése, Pohárnok szinte alig használ premier plánt, helyette az eggyel tágabb szekondokat részesíti előnyben: nem csupán cselekedeteiket és érzelmeiket illetően, de vizuálisan sem tudunk igazán közel kerülni a két főhőshöz. A férfi és a nő sorsa egy mágnes két pólusához hasonlít, nem csupán a folyamatos vonzás-taszítás szempontjából, hanem azért is, mert sokszor nagyon hasonlóan viselkednek, csak éppen eltérő időben és hullámzással. Fausto a börtönt elhagyva lesz sikeres üzletember, Nadine sorsa pont ellentétes irányú, ő a csillogásból zuhan a mélybe. Hasonló elentétek zajlanak belül is: Nadine azt állítja a frissen szabaduló



férfinak, hogy minden egyes nap gondolt rá, ám a bent töltött évek alatt egyetlen alkalommal sem megy hozzá beszélőre. Cupellini sorrendben harmadszor „kényszeríti” szereplőit arra, hogy változassanak megszólalásuk módján, vagy nyelvükön. Az olasz Fausto franciául, a francia Nadine pedig a Milánóban töltött hónapoknak köszönhetően már olaszul tud beszélni szerelmével – igaz, ezúttal mindketten az érvényesülés miatt választanak új nyelvet.

Az *Alaska* után Cupellini beszállt az összesen öt évadig jutó *Gomorra* rendezői közé, többek között emiatt kellett következő filmjére hat évet várni. A rendező ekkor használt először irodalmi forrást filmje alapjául, *Az utódok földje* az olasz Gipi (Gianni Pacinotti) 2016-ban megjelent keménykötetes képregénye alapján készült. A disztópia egy háború, illetve a vele összefüggő mérgezés után körülbelül 15 évvel játszódik, egy közelebből meg

**„Miért nem lehetek te?”**

(Claudio Cupellini: *Az utódok földje* – Leon de la Vallée és Valeria Golino)

burjánzó növényzetével már-már idilli, akár a mi *Tuskevárunk* is játszódhatna itt. Emberek viszont alig maradtak, apró, pár fős csoportokban küzdenek a túlélésükért, minden egyes falatért keményen harcolniuk kell. Apja halála után a Fiú csónakba ülve elhagyja egykori közös otthonukat; nem csupán a világra kíváncsi, de az apja által éveken át vezetett és féltve őrzött notesz tartalma is izgatja, ehhez azonban szüksége van valakire, aki tud olvasni.

A szerelmi kapcsolat után a rendező visszatért az apa és fiú közti kötelék bemutatásához, még úgy is, hogy az apa a film harmadától már nincs ott közvetlenül a vásznon. Az általa írt napló révén viszont nagyon is jelen van, a vándorlás végén megismert sorai ré-

nem nevezett helyen és időben. A tájon még nem észrevehető a változás – a *Mad Max* száraz, sárga világa helyett ez a környezet a maga vadregényességével, nagy vízfelületeivel és

vén meg tudja szólítani gyermekét; bár maga a nyelv most nem változott meg és nem formálódott át, a megszólalási forma igen. Régen papírra rótt sorok szólnak meg, ugyan más valaki hangján, de az apa áll mögöttük, akinek alakja szintén átértékelődik, és ezzel szinte belőle is egy új személy válik. Noha a rendező filmjei közül egyértelműen ez a legbarátságatlanabb és legfenyegetőbb, a biblikus, több alkalommal is Cuarón látomásával, *Az ember gyermekével* rokon mű mégis képes rá, hogy valamiféle reményt sugározzon és szabadulást mutasson, konkrét és metafizikai módon egyaránt.

**AZ UTÓDOK FÖLDJE** (*La terra dei figli*) – olasz, 2021. Rendezte: **Claudio Cupellini**. Írta: **Gianni Pacinotti** képregényéből **Guido Iuculano** és **Filippo Gravino**. Kép: Pohárnok **Gergely**. Szereplők: **Leon de la Vallée** (Fiú), **Paolo Pierobon** (Apa), **Maria Roveran** (Maria), **Valeria Golino** (Banya), **Alessandro Tedeschi** (Főnök). Gyártó: **Indigo Film / RAI Cinema**. Forgalmazó: **HBO Go**. Szinkronizált. 120 perc.