

DUNKIRK

# Isten gyorsan őrlő malmai

ANDORKA GYÖRGY

**CHRISTOPHER NOLAN EZÚTTAL MEGTÖRTÉNT ESEMÉNYEKET BESZÉL EL, DE FILMNYELVÉVEL ISMÉT JÁRATLAN UTAKRA MERÉSZKEDIK.**

„**N**e mondja vissza a stúdiónak, de ez lesz az eddigi legkísérletesebb filmem. Utcahosszal.” – incselkedett Nolan a francia Première magazinnak adott tavaszi interjújában. A sztárrendező, aki nagyjából *A sötét lovag*-trilógia után elérte a pontot, hogy saját nyaralását is lefilmezhetné, ha kedve tartja, ezúttal beváltotta jószerevével hibátlan életművével kiérdemelt biankó csekkjét. Láthatatlanban sokan fogadtak volna rá, hogy a dunkerki evakuációról – az 1940. május 26. és június 4. közötti napok a brit nemzet tudat számára meghatározó, a globális történelmi emlékezetbe mégis talán kevésbé beleivódott, „csodába” fordult katonai katasztrófájáról – nagyeposz készül a műhelyben (nem titok, mennyire rajong David Leanért); amivel azonban Nolan tromfolt minderre, az egyfelől Miller új *Mad Max*-ével rokonítható adrenalinfutam, más részről Bressonból és némafilmekből inspirálódott, minimális dialógokkal ellátott, gyakorlatilag hagyományos filmes karakterek nélküli mozi. A stúdiónak szánt *pitch*-ben a rendező a projektet a „virtuális valóság-film” hívószóval adta el, amelynek manapság extrémén jó csengése van – az utóbbi években a testi „belemerülés” paradigmáját hirdető alkotások diadalmenetének lehetünk szemtanúi a hatalmas kritikái és/vagy anyagi sikert bezsebelő *Avatartól* a *Gravitáción* át a *Visszatérőig*. Ne feledjük, a Grauman’s Chinese Theater deszkáiig még Nemes László is „szelfi” Holocaust-filmjével katapultálta magát.

Külön esszé tárgya lehetne a fenti hullám és viszonya a korszellellemmel, és Nolan e tekintetben nem is találta fel a spanyolviaszt: bravúros nyitószekvenciája flottul hozzá a *third person*

*shooter* esztétikát – a karakterre tapadó kamera megágyaz a frontvonalak mögé *in medias res* ledobott néző elvárásainak, aki lélekben felkészül a további másfél óras karfamarkolásra. A *Dunkirk* azonban sokkal érdekesebb abból a szempontból, amit a későbbiekben felülír mindebből. Nolan számtalan filmhez fordult inspirációért, *A félelem bérétől* a *nyolcadik utas: a halál*-on át a *Féltelenül*ig, a tökéletes feszültségézet titkát keresve – saját dolgozatában azonban, nem éppen triviális húzással, a szigorú linearitást és a téridő viszonylagos egységét megtartó iratlan műfaji szabályokat a felvezetés után laza kézmozdulattal félresöpri, és mondanivalóját egy három szalon futó, tablószerű elbeszélésbe tágitja ki. Mindezt szerfelett merész időkezeléssel kombinálja, ahol az egymást átfedő szálak különböző időtartamokat fognak át – egy hét, egy nap és egy óra, a majdani csúcsponttól visszafelé számolva. A furcsa, spirális narratívájú filmszörny behúzza nézőjét az örvénybe, hogy a legvégén kivesse magából, és mindaddig előre-hátra dobálja, meglehetősen kognitív diszsonanciát indukálva – hiába fuldoklunk egyik pillanatban még hőseinkkel együtt, az óramutatóba belenyúló isteni ujjak folytonosan visszarántanak, hogy egyszerre (metaforikusan is) madárperspektívából tekintsünk az előttünk/alattunk elterülő káoszra.

Az első blikkre esztétikai öngyilkosságnak tűnő stratégiára a magyarázatot *A tökéletes trükk*ben és *A sötét lovagban* is alkalmazott Shepard-skála (vagy pontosabban Shepard-Risset glissandó) rejti, amelyet a végletesen formatudatos Nolan ezúttal az egész filmritmus és montázs szerkesztés refe-

renciájaként állított maga elé. Az ábráról pofonegyszerűen megérthető, kissé nehézkesen leírható hangillúzió alapja, hogy egymástól oktávnyira eltolt, emelkedő (vagy süllyedő) skálatörédek úgy halkulnak/hangosodnak egymáshoz képest, hogy egymásra rétegzésük folytonosan, látszólag a végtelenségig emelkedő (vagy süllyedő) hangmagasság érzetét keltse. Ennek az ötletnek a filmbe transzponálása lebegett Nolan szeme előtt, amikor a tervezőasztalhoz ült, hogy létrehozza a „kettyegő óras” suspense-narratívák *par excellence* darabját, amilyen kubricki ambíció mentén; a hollywoodi és nolani szférákban különösen rövid, 105 perces játékidő is precíz, a célnak alárendelten kikalkulált, mondván, ezt érezte a végső határnak, ameddig képes fenntartani nézőjében a folyamatos feszültséget. (Itt óhatatlanul eszünkbe ötlük *A műalkotás filozófiája*, amint Poe – talán némi iróniával – leírja, hogyan állapítja meg a publikum szemhatárának és a magaskritika látókörének megfelelő „a tervezett költemény célszerű hosszúságát, mintegy százsornyi terjedelemben”). A metafora ismerete megvilágítja az olyan, furcsának tűnő döntéseket, mint amikor a film elején Nolan egy feszültségcsúcson lévő szálat (a bajtársukat hordágyon cipelő szereplők egy hajóra igyekeznek feljutni a tűz alatt tartott mólón keresztül) a másik két szál laposabb expozíciójával vág párhuzamosan, crescendósan építkező zeneszönyeg mellett; és érthetővé teszi a rendszer működését a továbbiakban, amikor a föld-levegő-víz epizódok hasonló módon dobálják egymásnak a labdát, miközben Zimmer kíséretére hárul a feladat, hogy fenntartsa a folyamatosságot, és blokkokat szervezzen az időben ide-oda ugráló masszából. Mindez nem gyökeres újdonság a rendező formanyelvében, hanem a korábban már próbálgatott megoldások kiélezése: a *Csillagok között* e tekintetben a *Dunkirk* közvetlen formai előképe, amennyiben Nolan – *A tökéletes trükk*, majd az *Eredet* egymásba ágyazott szálaiban elért mennyiségi komplexitáslimit után – a filmidő jelentős részét kitöltő, nagyon erősen zeneileg strukturált montázsszekvenciákkal kezdett kísérletezni, és egyúttal óvatosan fellazítani a közvetlen kauzális kapcsolatokat, a tiszta audiovizuális hatást helyezve előtérbe. Azonban míg



LADY MACBETH

# A fekete özvegy

BARKÓCZI JANKA

**AZ ELMARADOTT OROSZ VIDÉKRŐL A VIKTORIÁNUS ANGLIÁBA ÁTÜLTETETT LESZKOV-KISREGÉNY ÉPPOLY KEGYETLEN, MINT AZ EREDETI.**

Katyerina Lvovna általában hihetetlenül egykedvű volt: nem törődött azzal, hogy világos van-e vagy sötét, nem különböztette meg a jót a rossztól, semminek sem örült, sohasem unatkozott. Senkit sem szeretett, még saját magát sem.” – jellemzi hősnőjét Nyikolaj Szemjonovics Leszkov, akinek szikár kisregénye az unalomba süppedt orosz vidéken kibontakozó sorozatgyilkosság története. A *Kisvárosi Lady Macbeth*, mely 1865-ös első megjelenése óta számtalan feldolgozást ért meg, most a viktoriánus Angliába helyezve éled újjá, William Oldroyd rendezésében. Az elsőfilmes Oldroyd verziója éppoly kíméletlen, mint az eredeti, de a személyes tragédiák helyett itt a gender-szempontra kap kitüntetett figyelmet.

Lady Macbeth, azaz Katherine, a férje és apósa rabságából kitörni vágyó fiatal nő, igazi Shakespeare-i karakter, akinek kilátástalan helyzetéből csak szenvedély és önzés sarjad. Mindenkit pusztulásba dönt a környezetében, miközben szem elől veszi az eredeti célt, és eggyé válik önmaga legsötétebb árnyékával. Míg Leszkov szövege sokat merít az orosz népi vallásosságból, és mágiikus elemekkel átszőtt pszichológiai drámát épít az emberi lélek megjósolhatatlansága köré, a brit filmváltozat azért marad higgadt és tényszerű, mert egy egész rendszert vádol. A hősnő ebben az esetben elsősorban a körülmények áldozata, emiatt pedig mások válnak az ő áldozatává. Balszerencséje, hogy olyan korba és olyan társadalomba született, amelynek műveltsége kifinomultan európai, de a nőt még vagyon- és fétistárgyként kezeli, majd gyereklányként férjhez ment egy tisztességes házba, ahol szigorú rendszabályok sok mindent lepleznek, többek között

a családfő impotenciáját. A szabadulni vágyó fiatalasszony előbb-utóbb belebolondul az uradalom egyik sármos munkásába, és az unalomból, dacból és kíváncsiságból induló kapcsolat kezdetlenül vonzalommal fejlődik. A lány és szeretője így mindent egy lapra tesznek fel, és sorra likvidálják az összes arra járó, alkalmatlankodó személyt.

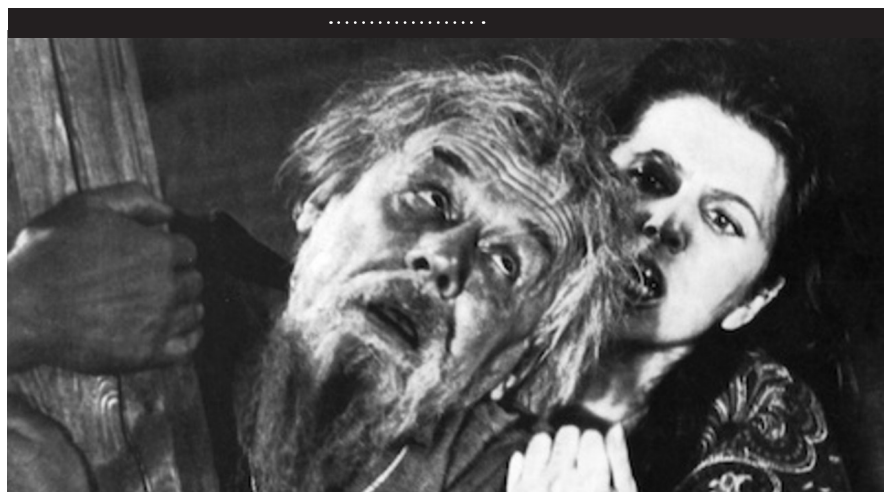
A történet önmagában is hihetetlenül tág asszociációs teret nyit meg. A Shakespeare-nél megbújó nőalakok előtérbe lépnek, kulisszaként a gótikus rémmesék világa és az *Üvöltő szelek* drámai tájai tárulnak ki, és az is érthetővé válik, miért tartják Leszkovot sokan a keleti James M. Cain-nek. Mára már az eredeti sztorira épülő adaptációk során is külön legendáriuma van, melyek kétségtelenül hatnak minden újabb feldolgozásra. A legismertebb talán a cenzúratörténet egyik klasszikus példájaként emlegetett Lady Macbeth-affér, amely a regény alapján népsze-

## „A félreisiklott lázadás filmje”

(Andrzej Wajda: *Kisvárosi Lady Macbeth* – Olivera Markovic)

rű operát komponáló Sosztakovics és Sztálin között esett meg. Az ambiciózus zeneszerző ugyanis szerette volna megalkotni a szovjet Niebelung gyűrűjét egy-egy nőfigurával a tetralógia operáinak középpontjában, melynek ez lett volna az első része. 1934-ben mutatták be a művet, amit hamarosan az egész világon nagy sikerrel játszottak, míg 1936-ban egyszer csak maga Sztálin el nem látogatott az előadásra. A tekintélyes Pravda két nap múlva cikket közölt egy névtelen szerző tollából, mely mélyen elítélte a darab primitív és vulgáris stílusát, és azt, hogy az elbeszélés módja óhatatlanul is szimpátiát kelt a bűnös hősnő iránt. Míg a közönség rajongott a zenéért, a korabeli kritikai fogadtatás nehezen kezelte a dallamok lüktető, füledt erotikáját, egyes tengerentúli lapok pedig egyenesen „pornofóniát” emlegettek. A Pravda értékelése után természetesen betiltották az operát, Sosztakovics pedig mellőzötté vált és a következő három évtizedben nem is vehette elő a szerzeményét újra. A fojtott szexualitás feszültsége ezzel együtt olyan erős védjegyévé lett a sztorinak, hogy az Oldroyd-féle mozgóképes olvasatot is főleg ez mozgatja. Itt azonban a zene helyett a képek viselik a terhet, különösen a feszülő és leomló textilek, a súlyos bársony mély ragyogása, a fehér vásznak vibrálása, az ódon szobák és a természet burjánzó vadsága.

Nagyjából azzal egy időben, hogy újra terítékre került az opera feldolgozása, egy másik kelet-európai alkotó szintén elővette a témát. Andrzej Wajda *A kisvárosi Lady Macbeth*-je jugoszláv produkcióban készült 1962-ben,







mivel a lengyel rendezők otthon akkoriban nem nyúlhattak szovjet-orosz szerzők műveire. A főszerepeket Olivera Marković és Ljuba Tadić alakította, az erős kontrasztokkal játszó, expresszív felvételek Aleksandar Sekulović operatőrt dicsérik. Az izgalmas látványú film végül azonban magának Wajdának is csalódást okozott, későbbi nyilatkozataiban mindig úgy emlegette, mint amiből minden jószándék és az anyag iránti lelkesedés ellenére sem sikerült kihozni a maximumot. Az eredeti elbeszélés két nagyobb egysége, az elkövetett bűnök és a szibériai fogság felé vezető vándorút valóban erősen leválik egymásról, mintha kétféle drámaiságot két mesét kényszerítene egyetlen szűk keretbe. A 2017-es verzió, talán elődje hibájából tanulva, drasztikus módon kezeli ezt a problémát. A bűnt meghagyja, de a bűnhődést elengedi, így nemes egyszerűséggel csírájában elmetszi az egész szibériai sztorit, hogy a tragikus lezárás helyett a történet feloldatlansága legyen fontos.

A *Lady Macbeth* a félresiklott lázadás filmje, és ahogy a szereplők feszegetik a határokat, úgy szabadul el benne bizonyos formai játék. A nagy színházi múlttal bíró rendező a mereven és teátrálisan megkomponált, nyomasztóan szimmetrikus beállításokat lassan lajzít-

**„Nem a nő létezés sötét oldalát kutatja”**

(William Oldroyd: *Lady Macbeth* – Florence Pugh)

és dinamikussá, mert a kötött vizuális keretek egyben a fogság határai is. Hasonló érzéseket kelt a vágás ritmikaija, mely a nemrég bemutatott Stefan Zweig-filmben már látott trendet követi. Nick Emerson vágó olyan érzést akart kelteni, mintha mindig kicsit később érkezniék a jelenetbe, és mindig túl korán hagynánk el azt. Így a kisebb szekvenciák is zaklatottá, lezáratlaná válnak, ami minden statikusság ellenére, a nagyobb egész mozgalmasságát érzékelteti. Az okos formai megoldásokat finom színészi játék kíséri, különösen a lady-t alakító Florence Pugh és a fekete bőrű szolgálólányt játszó Naomi Ackie kettőse lenyűgöző. Mindkét nő inkább ösztönlény, mint racionális polgár, de az ösztönök egészen más irányba hajtják őket. Míg az úrnő ismeri, de nem ismeri el a társadalmi lét morális törvényeit, az alkalmazott nem tudatosítja, mégis érzi azokat. A kettőjük között kialakuló néma játszma talán a film legizgalmasabb vetülete, amely szinte megfoghatatlan, mégis nagyon ismerősen embersé.

ja fel, azzal párhuzamosan, ahogy a szenvedély kikényszeríti magának a szabadságot. Ari Wegner operatőr statikus képei csak a szabad akarat ritka pillanataiban válnak imbolygóvá

Bár a klasszikus tragédiához ennek a történetnek ténylegesen elég kevés köze van, Leszkov azért emlegeti *Lady Macbeth*-et kisregénye címében, mert úgy véli, hogy egy nő saját magától nem, csak Shakespeare fikatív hőseként lehet képes a leírtakhoz hasonló gonoszságokat elkövetni. A *Lady Macbeth*, összhangban az eredeti ars poeiticával, nem a női létezés sötét oldalát kutatja, hanem a férfiuralom, a zárt és érzéketlen közösség számlájára írja a gyilkosságokat, melyben évszázadok óta mozgástér nélkül léteznek a jobb sorsra érdemesek. A ház elbutításra szánt, bezárt asszonya, az esélytelen szolgáló és a különböző rasszba tartozók ugyanolyan eséllyel válhatnak bűnözővé, és szinte csak a véletlen műve, hogy közülük éppen ki lép erre az útra. Oldroyd bravúrja, hogy moderált és kiszámított módon, mégis intenzív élményként teszi vizuális költészetté kritikáját, szerencsére úgy, hogy a sorozatgyilkos ettől még nem lesz szimpatikus.

**LADY MACBETH (Lady M)** – brit, 2016. Rendezte: William Oldroyd. Írta: Nyikolaj Leszkov kisregényéből Alicia Birch. Kép: Ari Wegner. Zene: Dan Jones. Szereplők: Florence Pugh (Katherine), Cosmo Jarvis (Sebastian), Christopher Fairbank (Boris). Gyártó: BBC Films / BFI. Forgalmazó: magyarhangya. Feliratos. 89 perc.

/// **A SETÉT TORONY**

# Varázstalanság

/// **HUBER ZOLTÁN**

**HA FELDOLGOZÁSNAK NEM IS JÓ, KÓRKÉPKÉNT PONTOS AZ ÚJ KING-ADAPTÁCIÓ.**

**A**hollywoodi producerek manapság nem zseniális koncepciókról vagy csillogó sztárokról álmodnak, hanem olyan romlatlan alapanyagok után sóvárognak, melyekből az örökkévalóságig táguló fikciós univerzumok növeszthetők. Túlélésük biztos zálogát és az anyagi biztonságot a stúdiók a büszkén birtokolt franchise-opciók számában és becsült potenciáljában vélik megtalálni, ami alapjában véve erősen tudathasadásos állapot. A filmes döntéshozók egyszerre szeretnének soha nem látott új világokat építeni és nullára redukálni az ezzel járó alkotói és pénzügyi kockázatokat, ám e két szék között igen gyakran a padlón végzik. Miközben a megfilmesítési jogokat hímesztójásként dédelgetik, a forrásműveket addig lúgozzák, míg a jól bevált paneleket vissza nem kapják. A teremtő kreativitás helyett a lehető legkisebb ellenállás a cél, az eredeti víziókból és témákból így a legtöbbször csak néhány előzetes-kom-

**„Csökkentett merészséggel kell számolnunk”**  
(Tom Taylor)

patibilis szókapcsolat, marketingre optimalizált tulajdonnév marad.

A műanyagosítás elméletben azt szolgálná, hogy a produktum minél szélesebb közönséget érjen el, a clevelandi nagypapától a pekingi kiskamaszig. A nagy erőbedobással beharangozott adaptációk így körülbelül olyanok, mint a kézműves egyediség ígéretével hirdett gyártósori termékek: az üzembiztos minőség egyre nyomasztóbb unalmát az ikonikus figurák, kedvelt alkotók vagy régi nagy kedvencek csillogó márkánévként való megidézése hivatott elfedni. Gyakorlatilag mindegy, hogy épp a szellemirtók térnek vissza, egyiptomi múmiák támadnak fel vagy jobb sorsra érdemes írók műveit fosztogatják. Ha a produkcióval kapcsolatban a „franchise”, a „brand” és az „esetleges folytatások” címszavai bukkannak fel, fékezett habzású fantáziával és csökkentett merészséggel kell számolnunk.

Stephen King látomásos fantasy-folyamának uniformizált, kínosan kidekázott adaptációja gyakorlatilag csak azért érdemelhet némi figyelmet, mert hibátlanul példázza a fenti módszer törvénytörő csődjét. Nem véletlen, hogy a projekt már jó tíz éve fejlesztési fázisban aszalódott, hisz az elsősorban thriller-szerzőként ismert író csodálatosan szerteágazó (más vélemények szerint szörnyen dagályos) regénysorozatának fő erejét épp a szabálytalansága jelenti. King elsősorban a saját maga szórakoztatására keveri fel a számára kedves motívumokat és műfajokat, végigzongorázva számos külön ötletet, ami a tökéletes ellentéte az adaptációval kapcsolatos gyártói elvárásoknak.

A *setét torony* filmverziójával korábban J.J. Abrams és Ron Howard dolgozott és e két név mindennél árulkodóbban szemlélteti a kítűzött irányvonalat. Az, hogy a feladatot végül a dán Nikolaj Arcel végezte el és a forgatókönyvbe még a honfitárs Anders Thomas Jensen is bedolgozott, senkit ne tévesszen meg. A bérmunkát a skandinávok az áhított hollywoodi kreditekért tiszteséggel elvégezték, azaz King szertelen meséjéből a létező legközhelyesebb „young adult” sztorit vették ki, klisék közé erőltetve, erősen lebutítva és túlmagyarázva néhány önkényesen kiragadott motívumot és figurát. Az igazán meglepő mégsem a történet sematikus unalma, hanem a párhuzamos valóságok rendkívül energváltó vizuális ábrázolása. King hallucinogén szövegei (és a belőlük készült képregények) bőven nyújthattak volna inspirációt, a végeredmény képileg mégis a kilencvenes évek hasonló tematikájú tévéfilmjeit idézi. A *setét torony* egyetlen említhető erénye a valóban izgalmas színészválasztás, ami néhol még a figurák zavarosságát is ellensúlyozni tudja. Idris Elba eszményi pisztolyforgató lehetne, ha nem degradálnák javarészt passzívan viselkedő mellékszereplővé. Az egész vállalkozásból végül Matthew McConaughey jön ki a legjobban, az antagonistája még úgy is szórakoztató, hogy egészen röhejes módszerekkel kell gonoszkodnia.

A dolog igazi pikantériája mégis az, hogy végül mintha már maga a finanszírozó stúdió sem hitt volna a saját filmjében. A hivatalosan 60 millió dollárban meghatározott költségvetés ebben a műfajban kimondottan alacsonynak számít és nyilvánvalóan a tisztességes profit bebiztosítását hivatott szolgálni. A pusztaság közepén álló torony éppen ezért nem Stephen King univerzumát őrzi, hanem kinyújtott középső ujjként jelzi, miként vételekednek a képzelet szabad áramlásáról a mai hollywoodi üzletemberek.

**A SETÉT TORONY (The Dark Tower)** – amerikai, 2017. Rendezte: **Nikolaj Arcel**. Írta: **Stephen King** műve alapján **Alvina Goldsman** és **Anders Thomas Jensen**. Kép: **Rasmus Videbaek**. Zene: **Junkie XL**. Szereplők: **Idris Elba** (Roland), **Tom Taylor** (Jake), **Matthew McConaughey** (Walter), **Katheryn Winnick** (Laurie). Gyártó: **Sony Pictures / Imagine Entertainment / Weed Road Pictures**. Forgalmazó: **InterCom**. Szinkronizált: 95 perc.



PAPPA PIA

# Átkattan valami az agyban

VARGA DÉNES

## A MUSICAL RENESZÁNSZÁT ÉLI, DE MEGÚJÍTÁSÁHOZ MINŐSÉGI MUNKA KELL.

A western mellett a musicalt is szokás temetni, avíttnak és kínosnak mondván a zenés-táncos műfajt. Aztán persze mindig jön egy jól sikerült darab, amely rácaffol a vádakra: a *Kaliforniai álmom* fülbemászó dalokkal, fantáziadús és szívhez szóló módon mesélt a hollywoodi karrier hajszolásáról, magyar részről pedig legutóbb a *Made in Hungaria* (2009) bizonyította, hogy van még erő a zsánerben. Fenyő Miklós szerzeményei remekül illettek a lázadó ifjúság időtlen témájához. A *Pappa Pia* megálmodói a közönségsikert úgy próbálták beziztosítani, hogy hazahívták Amerikából a Hollywoodban nagy karriert befutott Csupó Gábort, főszereplőnek pedig a *Made in Hungáriában* remeklő Szabó Kimmel Tamást tették meg. Nagy kár, hogy értékelhető forgatókönyvre már nem futotta, és azt a komoly hibát is elkövették, hogy az elmúlt évtizedek magyar slágereit világos koncepció nélkül dobálták egymás után. Egy vidám musicalnél elengedhetetlen a lazaság, a *Pappa Pia* azonban megdöbben-

tően hanyag munka: mintha arrogáns módon úgy gondoltak volna, hogy a slágerek megvételével és újrahangszerelésével el is végezték a feladatot, a táncosokkal felpimpelt *Induljon a banzájra* meg a még erotikusabbá tett *Miu-Miújságra* úgyis tódulni fog a nép. A koreográfia néhol valóban tetszetős, a számok átírásával viszont csak azt érték el, hogy beleszürkítették őket a kereskedelmi rádiók jellegtelen, masszaszerű zenefolyamába.

Szabó Kimmel (aki a rémes körítés ellenére természetes és megnyerő tudott maradni, és arcvesztés nélkül úszta meg a filmet) egy nyughatatlan és vagány zenészt játszik, aki három év távollét után az öregek otthonában élő nagyapja hívó szavára tér vissza Magyarországra. Tomi a Papi roszakatag Duna-parti csónakházából próbál romkocsmát csinálni, így akarja megakadályozni, hogy a családi tulajdon a szomszéd diszkót üzemeltető nagymenő gengszter-vállalkozó, Wizy kezére kerüljön. Ez a későbbiekben egyre logikátlanabb és idiótább fordulatokat tartalmazó történet utalhatott volna a Római-part árterének tönkretételére, az élénk fantáziájú nézők akár még az Auróra bezárását is beleláthatják. Ám sajnos az egész nem több másfél órányi, jobbára az X-Faktor színpadáról ellesett műanyag bohóckodásnál. Stohl András eltűzött gesztusokkal, magából ördögi kacagásokat kiprélve játssza el a szórakoztatóan az éjszakai életet uraló maffiózót, Reviczky Gábor a színpadra újból és újból felkéredzkedő, ügyefogyott vécés bácsiként csinál magából hülyét, a korlátozott énektudással bíró Nagy Feró pedig talán a világ végét is előidézte volna, ha nemcsak pár sort énekel el a *Mizuból*, hanem az egészet. A 2012-es X-Faktorból ismert Kováts Veráról kiderült, hogy színészként is elbűvölő jelenség, de a borzasztó forgatókönyv vele is elbánt: kénytelen volt egy bugyuta fruskát eljátszani, aki azért örül, mert végre szóba állt vele egy pesti srác. A legrosszabbul a női főszereplőt megformáló Ostorházi Bernadett járt: előnytelen ruhákba öltöztették és karót nyelt, karrierista nőként, csöpögős slágerek eléneklésével küzdött a nézők szimpátiájáért.

A színészeket mégsem érdemes bántani, mindannyian otromba karikatúrákat voltak kénytelenek eljátszani, az pedig tovább rontotta a helyzetüket, hogy az egész filmet bántó szexizmus lengi be. Az még érthető, hogy Stohl András olyanokat mond, hogy a pulthoz nem referencia, hanem csöcs kell, ez a stílus passzol a bunkó karakteréhez, de arra például már nincs mentség, hogy az egyik női mellékszereplőnek arra korlátozódik a szerepe, hogy minden alkalommal, amikor meglátja Szabó Kimmel, megcsókolja őt. Akár nézhetetlennek is lehetne nevezni a *Pappa Piát*, de olyan töménységben követik egymást benne a kínos és hüledezést kiváltó részletek, hogy bizarr módon mégiscsak élvezhető filmélmény kerekedik ki belőle. Ez a musical van olyan rossz, hogy átkattan tőle valami az agyban, és utána már mulatni lehet azon, hogy mennyire elfuserálták az egészet.

PAPPA PIA – magyar, 2017. Rendezte: Csupó Gábor. Írta: Divinyi Réka. Kép: Tóth Zsolt. Zene: Rakonczai Viktor és Kozma Katalin. Vágó: Csillag Manó. Producer: Tózsér Attila és Kálomista Gábor. Szereplők: Szabó Kimmel Tamás (Tomi), Nagy Feró (Papi), Ostorházi Bernadett (Mara), Stohl András (Wizy), Mózes András (Tibó), Kováts Vera (Zita). Forgalmazó: InterCom. 105 perc.

