



Interjú Wéber Katával és Mundruczó Kornéllal

Az interjút Benke Attila és Farkas György készítette

Farkas György: Az a tervünk, hogy a beszélgetés során kicsit patchwork-szerűen álljon össze a kérdések-válaszok alapján egy kép, ami egyfajta impresszióként jelenhetne meg az olvasók számára. Ezért az első kérdésem a *Jég*-gel kapcsolatos. Nemrég azt olvastam, hogy sikerült megszereznetek a regény megfilmesítésének jogait. A tervek szerint lesz valamilyen koncepcionális kapcsolat a készülő film és a már sokat játszott színpadi feldolgozás között?

Mundruczó Kornél: A dolgok jelenlegi állása szerint úgy néz ki, hogy nem csak a *Jég* adaptációjáról beszélünk, hanem Szorokin teljes trilógiájáról és a feldolgozás formája tv-sorozat lenne. Most abban gondolkodunk, hogy egy 6-8 részes sorozatban dolgoznánk fel a trilógiát, ami elsősorban a *Bro útjá*-ra és a *Jég*-re koncentrálna, de a végén a *23000*-hez is kapcsolódna. Alapvetően onnan jött az ötlet, hogy a *Jég* színpadi előadása is önmagában három óra, így ha egy játékfilm idejébe sűríténénk bele a teljes könyvet, az nem működne, vagy nagyon leegyszerűsítő lenne. A regény annyira gazdag, annyira izgalmas, ráadásul, ahogy a most futó *Handmaid's Tale* ez is egy elképzelt science-fiction világban játszódik, amire Szorokin még provokatívabb, még meggyőzőbb választ ad, hogy ez a forma lenne hozzá a legmegfelelőbb. Most ott tartunk, hogy megvan a produceri csapat, és most van fejlesztés alatt az anyag. Még keressük az anyag angol íróját és remélem, hogy Kata is benne marad majd íróként. Nagyon nagy kaland számomra, ha tv-sorozatot készíthetnénk, ezért örülök ennek a produceri döntésnek.

Benke Attila: És melyik tv-csatorna vállalta?

MK: Nagyon hamar eldőlt, hogy nem gondolkozhatunk hazai csatorna produkciójában, mivel annyira globális Szorokin világa, nyelve, hogy egy eleve magyar nyelvű produkció hiteltelen lenne. Ez a színházban nem jön ki ennyire, ráadásul a színházban eleve a közönség is magyar. Egy globális tv-film piacon megjelenni egy orosz alapú magyar anyaggal, az teljesen elképzelhetetlen lenne. Egyelőre még nem tudjuk, hogy melyik csatorna lesz, de ez a tv-filmek esetében úgy működik, hogy először kitalálod az anyag szerkezetét az anyagnak, meg egy pilot-ot és akkor kezded el árulni a potenciális tv-csatornáknak, remélve, hogy megveszik. És reméljük, hogy megveszi majd valaki, mert nagyon olyan, mint amiről azt gondoljuk, hogy majd érdekli a közönséget.

BA: Színdarab csak a *Jég*-ből készült. Tervezed, hogy a másik két kötetet is színpadra állítsd esetleg?

MK: Nem. A *Jég* színpadi feldolgozása az kész. Az egy kerek egész. Nehezebb is lenne a többivel mit kezdeni, hiszen az a nagy történelmi kitekintés, ami a *Bro útjában*-ban megjelenik, amiben a huszadik század elejétől kezdve, mint egy *Forrest Gump*-féle fake történelmi tabló kiteljesedik, az színházban nem működik. Ami pedig a *23000*-ben van, a jövőben játszódó rész, az végképp megoldhatatlan igazán hitelesen.

FGy: A következő kérdésemet már meg is előzte az idő. Mivel éppen azt szerettem volna tudni, hogy miért a *Jég*-ből akarsz filmet készíteni, miért nem inkább a *Bro útjában*-ból, ami sokkal inkább filmre kívánkozik – és igazából nem is értem, hogy miért nem készült még belőle film.

MK: Igen, ez tényleg így van. Ezért is örülök neki, hogy ebbe az irányba mentünk el, ami persze nem volt könnyű, hiszen így mindjárt három regénynek a jogait kell megvenni. Nekem ez egy régi történet, mármint a *Jég* és én, és az a kor, amit leír benne Szorokin, az egyre közelebb kerül a valóságunkhoz. A provokatív része, a kortárs része az csak erősödik benne, ami persze egyszerre félelmetes is. Tulajdonképpen egyre inkább az a kérdés, hogy hogy tudod úgy megcsinálni, amire a közönség reagál. Azt éreztük, hogy a kockázat, ami ebben van, annak a vállalása inkább a tv-kre jellemző.

FGy: Részben kapcsolódik ehhez a kérdés mennyire terveztek azzal, hogy pl. a *Bro útjában* található szibériai történelmi szálát valós helyszínen forgatnátok, vagy ezeket más módon oldanátok meg...

MK: Igen, a történelmi aspektus például egy játékfilm időbe szinte egyáltalán nem férne bele, legfeljebb valami montázs szinten. A tv-s formátumban így effektíve lennének részek, amik abban a történelmi időben játszódnak, a gulágon, a pártházakban, a II. Világháborúban, Németországban, Finnországban. Van például az a csodálatos rész, amikor az egész szervezet Finnországba menekül. Szóval ezeket a részeket, nem is egy flash-back szerű megoldásban, hanem ennél összetettebb jelenetekben nagyon jól be lehet mutatni ebben a tv-sorozat szerkezetben. Igazából ennek az epikus műnek nincs más valódi megfelelője filmen, mint a tv-sorozat. Korábban ennek volt megfeleltethető a film trilógia, de most már annyira nem kockáztatnak a filmiparban, hogy csak olyan atombiztos témáknál vállalják ezt be, mint a mondjuk a *Star Wars*. Ott ezek az új részek, amik inkább nevezhetők *reboot*-nak, igazán jó pénzügyi befektetések. Gyártás szempontjából kiválóak, a filmes részéről meg ne beszéljünk. Nem is tudom, mit lehetne csinálni, mert igazából minden elhülyül.

BA: Egyébként a *Jégben* téged mi fogott meg? Egyáltalán ebben az orosz közegben?

MK: Nekem, ami a legfontosabb volt, hogy a *Jég* kicsit olyan, mint egy prizma. Hogy bármikor megnézed, kicsit mindig mást jelent, mást mutat. Amit most jelent nekem, az sokkal erősebben szól a szektáról, mint az individuumból. Amikor a színdarabot rendeztem, az sokkal erősebben szólt az individuumból, mint a szektáról. Szorokin egy profetikus író valójában, és az a jövőkép, amit ő ír, akár a *Jégben* aztán *Az opricsnyik egy napjában*, az most már itt van, az megérkezett. És ez teljesen abszurd. Amikor a híreket nézem, a nagypolitika játszmáit figyelve gyakran az az érzésem, hogy a testvériség tényleg találkozott. És az a bizonyos 23000 ember mindenki mást kiszorítva fog kört alkotni. De tényleg mindig más oldalát mutatja ez a szöveg. Érdekes, hogy én pont Berlinben olvastam először ezt a regényt, 2001 környékén, és barnaszeműként, barnahajúként olvasni ezt a regényt Berlinben, abban volt valami rettenetesen érdekes. Hiszen a regény elképesztő provokatív és kirekesztő anyag, amikor kijelenti: a testvériség ideálja csak a szőkékre és kékszeműekre vonatkozik. A Szorokin egy igazi nagy rebellis. A nem-megfelelés a lételeme. Igazi nem-megfelelő író. Szerintem kevés olyan író van, aki nem a „leckét” mondja fel. Aki nem egy vélt vagy valós igazság mellett protestáló regényt alkot. De nagyon hiányzik, hogy legyen olyan, aki ennek ellenében azt mondja, hogy egy francokat, én mást mondok. És ezzel tulajdonképpen egy élő helyzetet teremt maga körül. És Szorokin ilyen. De az oroszok ezt mindig is tudták. Ez valahogy egy orosz tradíció.

FGy: Kata, neked mi a viszonyod Szorokinhoz, ha már te, mint író veszel részt ebben a produkcióban?

Wéber Kata: Elég sokat foglalkoztam ezzel az anyaggal, bár a színházi előadásban nem vettem részt, így később kerültem ebbe a világba. Úgy gondolom, hogy miközben nagyon sokrétű történetről van szó, valami olyan provokatív anyagról is, aminek a feldolgozása manapság nem kevés kockázatot rejt. Amikor azzal foglalkoztunk, hogyan lehetne megfilmesíteni egyre csak abba a falba ütköztünk, hogy túl sokrétű a mondanivaló ahhoz, hogy egy fő történetszálba össze lehessen sűríteni. Így jutottunk el oda, hogy ma már a tv-s közeget érezzük a legmegfelelőbbnek. Remélem, így meg tud majd valósulni. Szorokin szabadságfoka egyénként elemi erővel tükröződik az írásaiban. Ezért is van olyan nagy hatással rám is. Meg meri tenni, amit csak kevesek: igazából nem válaszokat ad, hanem kérdéseket tesz föl. Ezért is van szerintem, hogy Szorokinnal kapcsolatban nem tud az ember hideg maradni. Vagy imádja, vagy utálja. Azt is érdekes volt megértenem, hogy az ő könyveit a mi generációnk nagyon érti, de például az eggyel vagy kettővel felettünk lévő generáció eltartja magától...

MK: Olcsónak találja!

WK: ...igen, olcsónak találja, miközben pont az, amit mi élvezünk benne, hogy egyszerre szappanopera, meg sorozat, meg örület, meg horror, meg mindenféle, ponyva is, és mint ilyen távol is marad a klasszikus művészettől.

FGy: Szerintetek nincs ebben olyan réteg, ami szándékosan csak hatásvadász? Hogy csak azért teszi bele Szorokin, mert tudja, hogy az felháborodást kelt majd?

WK: De, persze biztosan, de ezt mi élvezzük...

MK: A Szorokin részéről? Persze, hogy van, de annak a tudása is van, hogy én ezt tudom magamról. Amennyire én megismertem őt – nem azt mondom, hogy mélyen, de azért találkoztunk párszor – ő minden lépésével tökéletesen tisztában van, nem egy artikulálatlan művész, akiről le kell rántani a leplet. Ő teljesen tudatosan építi ezeket a romokat, vagy építi ezeket újjá. És ezekből a romokból építi a saját konstrukcióit. Van az a pillanat, amikor a voyeur állatnak írok, van, amikor a Gorkij rajongónak, és ezek a rétegek egyenlők egymás mellett. És amennyire ezek a rétegek egyenlők és egyenlőségpártiak egymás mellett, abban rejlik a szabadságszintje. Miközben sok esetben, ilyen értelemben nekem van problémám az irodalmi művek bizonyos százalékával, hogy nem tud kiszabadulni a bölcsészettudomány falai közül, és tulajdonképpen azok a nagy művek, amik fennmaradtak, azok mind ki vannak szabadulva.

FGy: Mi a helyzet Pelevinnel?

WK: Én a *Generation P*-t olvastam tőle. Élveztem azt a könyvet is. De a Szorokin-féle reveláció elmaradt...

MK: Mindig ezt éreztem én is! Pelevin is nagyon jó, de Szorokin jobb. Mindazonáltal úgy érzem egy töről fakadnak. Eleve mindig volt az orosz irodalomnak egy fantasztikus ága. Talán Gogolhoz köthető ez, aztán tovább él Bulgakovnál, és elér Pelevinhez, Szorokinhoz is. Ezek a saját realitásukra reflektáló művek, amiknél nem azt mondom, hogy egy az egyben ilyen világ van most Moszkvában, de nem tűnik annyira távolinak, mint amikor innen olvassa az ember. Amikor Nyugat-Európában olvassa, akkor sokkal távolabbinak tűnik. De ugyan ez igaz a Bret Easton Ellis-re. Amikor Bret Easton Ellist olvas az ember, akkor azt gondolja, hogy nem ennyire redukáltan beszél két ember, ahogy nála, de ha kicsit megismered Amerikát belülről, akkor azt érzed, hogy ez realizmus. Én nagyon magas színvonalnak látom a Szorokint és minden alkalommal

azt ünneplem benne, hogy mennyire ritka már az ilyen típusú bátorság.

FGy: Igen, végül is lehet az is egy fokmérője az orosz irodalomnak, hogy ha valakinek már égetik a könyveit, az biztos, hogy csak jó lehet.

BA: Szóba került az orosz irodalom fantasztikus irányzata. Úgy érzem, hogy a filmjeid leginkább a *Fehér isten* óta mindenképpen hordoznak egy ilyen vonulatot.

MK: Igen, sőt, már a *Johannánál* is megtalálható ez. Ez valahogy a lelkem része is, engem nagyon megszólítottak ezek a művek, szóval, ha azt kell mondanom, hogy ki volt rám nagyobb hatással, a Tolsztoj vagy Bulgakov, akkor egyértelműen a Bulgakov. De ugyanez igaz a német irodalomban is: inkább az E.T.A. Hoffmann volt nagyobb hatással és nem a Thomas Mann. Ami nem jelenti azt, hogy Thomas Mann ne lenne rendkívüli író. Szorokin felforgatta az aktuális világot. És a Fehér Istennél, meg a Jupiter holdjánál is foglalkoztatott az, hogy hogyan lehet ilyen műfaji kollázsokat létrehozni, amelyeneket találunk Szorokinnál is, amivel reflektál a minket körülvevő realitásra.

Nekem nagyon gyanús a realizmus, például a moziban is. Amikor nézem több századik mindennapi valóságról szóló filmet, akkor rettentő gyanús, hogy az tényleg így van, vagy nem, vagy ez inkább újságírás. Az én fejemben van egy olyan halmaz, ami filmművészet és ebbe nehéz bekerülnie egy műnek. Mert van előtte egy szűrő, amin fennakadnak az olyan kategóriák, mint pénzgár, reflexió, zsurnalizmus, fontos téma, sok olyan kategória, ami alapvetően nem filmművészet. Aztán van egy pár olyan mű, ami áttör a filmművészetbe, és azoknak nagyon örülök, de ezek a legritkábban realista filmek. Amikor a filmtörténetet végig nézzük, az úgynevezett realizmussal, naturalizmussal leírt alkotóknak a műveit is ma újra nézve nagyon nehéz realizmusnak látni. Egy Mike Leigh filmet nézel, és látod, hogy úristen milyen szép ez a konstrukció, mennyire pontos dráma, ami „A” realizmusként volt a '90-es években titulálva. De nem érzem egyáltalán realizmusnak, ahogy a Dardenne-fivérek filmjeit sem. Inkább nagyon ravasz fikcióknak érzem ezeket.

FGy: A következő produkció, amire készültök a Bradley Cooperrel tervezett film. Mennyire jelent neked újdonságot, hogy egy kívülről érkező anyagon dolgozz? Értem ezalatt, hogy alapvetően mindig úgy dolgoztál, hogy az ötlet és a forgatókönyv is tőled, vagy a munkatársaidal közös körből jött, most viszont egy teljesen tőled független anyagból fogsz filmet rendezni.

MK: Ez a produkció végül nem fog létrejönni, különböző dolgok miatt esett kútba a forgatása és ez egyik sem én voltam. Ami nem jelenti azt, hogy ne gondolkodnék abban is, hogy egyszer más nyelven is forgassak.

De visszamegyek a gyökereihez: mind én, mind a Petrányi Viki, akivel együtt dolgozom régóta, azt éreztük, hogy ezekkel a magyar filmekkel, amiket csináltunk az elmúlt 20 évben, hogy helyre-közzel ennyit lehet velük csinálni. Ennyi helyre lehet eladni, ennyi és ezekre a fesztiválokra lehet eljutni. Ennek a fenntartása is kihívás, de azt éreztük, hogy kell új kihívás is. Ráadásul én egy kalandor típus vagyok. Bizonyos értelemben nagyon unalmas vagyok, de más értelemben pedig egy kalandor vagyok. Műfajok, formák között például könnyedén átkelek, és minden ilyenben új kihívásokat találok, ami engem borzolt, hogy Ja! megint egy helyzet, amiben teljesen amatőr vagyok. Megint egy helyzet, amiről nem tudok semmit. És ez megtörténik, amikor először rendez az ember operában, vagy készít egy video installációt. És egy picit ugyanez a filmnél ez a nyitás az angol nyelvre és a nem saját anyagra, hogy azzal mit lehet kezdeni, azzal mire tudok jutni. Természetesen olvasok számos forgatókönyvet és keresem, ami egyáltalán megszólít. Mivel Katával rendszeresen dolgozunk színházban és operában is, megszoktuk, hogy saját műveket is bemutatunk, de más műveket is feldolgozunk, így nekem nem okoz problémát a gondolat, hogy valaki más anyagán dolgozzak. Persze otthonosabb a saját anyag, de egy klasszikus operánál például tudni kell, hogy ott aztán semmihez nem lehet hozzányúlni, egy hanghoz sem, egy mondathoz sem, így a fejemben ez a dolog valahogy az operával került egy helyre. Tulajdonképpen a nagy hollywood-i stúdiók, olyanok, mint a nagy operaházak, amiben vannak a szent és sérthetetlen nagy művek, de hogy azt te hogyan interpretáld, vagy mi a te verziód, abban azért mégis csak meg van a te szabadságod. De miután ezt még nem próbáltam, ez teljesen fiktív, egyelőre csak feltevés.

BA: Ez a kísérletező attitűdöd eredményezte azt a nagy váltást – amit én legalábbis filmelméleti megközelítésben érzek a *Fehér isten* körül? Gyakorlatilag a korábbi művek főleg a magyar társadalmi jelenségekhez köthetők, illetve realista indíttatású művek voltak, leginkább a melodráma műfajában, ahogy ezt te is mondtad a filmjeidről egy korábbi interjúban. Míg a *Fehér isten* vagy a *Jupiter holdja* műfaji darabok, hiszen az előző egy akció- vagy katasztrófa-film, aminek az előképe lehet a *Majmok bolygója*, a másik pedig egy szuperhős film. Mi az oka ennek az éles váltásnak? A kísérletező kedv?

MK: Alapvetően igen, de voltak lelki okai is. Azt éreztem, hogy kész, elmondtam mindent. Az én fejemben a *Nincsen nekem vágyam semmitől a Frankenstein-tervig* az nagyjából egy film. Nagyon sok hasonlóság is van a történetekben. A *Johanna* valamennyire kilóg ezek közül, mert az már előre mutat. Nem vagyok én egy nagyon ragaszkodós típus sem. Hogy húú találtam egy formát, akkor életem végéig ezt fogom kalapálni, de közben meg nagyon becsülöm, hogy ha valaki mániákusan azt az egyet kalapálja. De én nem ilyen vagyok. Az teljesen egyértelmű volt a *Frankenstein* közben(!) már, hogy ez,

mint egy ábécé összefoglal valamit, és azt is gondolom, hogy ennek a kor-
szaknak az a legjobb filmje, de hogy a néző mit gondol róla, az egy másik ügy,
de nekem egy csomó olyan választ hozott, kameramozgásban, történetkeze-
lésben, szűkösségben, nyitottságban, finomságban, hogy azt mondtam, hogy
én ezt kerestem ebben és eddig tudtam eljutni. És aztán belülről, akkor is,
ha utána valami gyengébb következik, tovább kell menni. A *Fehér isten* után
inkább színház, mint film. A színháznak a bátorsága, játékossága, színész-
központúsága, radikalizmusa egyszerűen izgalmasabb lett, és akkor abba az
irányba kerestünk. De ehhez történeteket kell találni, és azt a Kata látja
a legjobban, hogy ötven történetből egy marad, vagy százból egy, amire azt
mondjuk, hogy ez jó, ez tetszik. Eljutni ezekre a pontokra, hogy egy kutya
legyen a főszereplő, vagy repüljön a menekült, az nehéz.

WK: De ez valami vágyból is fakad, hogy másképp fogalmazzunk.

MK: Igen, mert nem lehet tovább így csinálni. Nem tudok erről többet mon-
dani.

WK: Ezeknél a történeteknél provokatívnak tartottuk azt, hogy máshonnan
nézzünk rá egy történetre. Ugyanazt a történetet – a kutya/kislányt például
– el lehet képzelni szép történetben, realizmusban, de akkor épp nem az tűnt
érdekesnek. És ugyanez igaz a színházi munkáinkra is, vagy épp legutóbb az
opera librettóra, amin dolgoztunk. Máshonnan ránézni, más perspektívát adni
alapvető kérdés.

FGy: Ahogy említetted ezt a nem lehet tovább csinálni témát, párhuzamot
érezek a filmed (*Frankenstein-terv*) és Tarnak a *Torinói ló* c. darabja között.

MK: Én még nem hagytam abba!

FGy: Igen, a filmezést semmiképp.

MK: Nagy kockázat van abban, hogy valaki abba hagyja, amiben sikeres,
ami bejön neki. Igazából az a helyzet, hogy dolgozunk színházban, operában
rengeteget, így nincs egy művön, egy filmen akkora súly. Rettentően értem
azokat a rendezőket, akik megbolondulnak azért a műért, és nagyon kínlód-
nak, hogy összejöjjen, de amikor ez egy sorban van, akkor az más. Akkor az
alkotás áthelyeződik egy másik területre és most már az sokkal fontosabb.

FGy: A *Frankenstein-terv*nek van egy alcíme, a *Szelíd teremtés*.

MK: Igen, ez azért volt, mert nem kaptuk meg a jogot.

FGy: De honnan jött?

WK: Egy orosz regénynek a címe.

FGy: Erre akartam célozni, mert Dosztojevszkijnek van egy ilyen kisregénye, a *Szelíd teremtés*.

MK: A szelíd teremtés a filmben az apa-fiú viszonyra reflektál, ami aztán belesüllyed a horrorba. Egyébként a filmem angol címe a *Tender Son*, aminek a magyar fordítása lett a szelíd teremtés, mivel az angol cím volt meg előbb, és itt ez a fiúra vonatkozik. Tulajdonképpen mindkét esetben a cím magyar fordítása az, ami egyező.

FGy: Megjelent tavaly egy könyv, Deák-Sárosi Lászlónak a *Szimbolikus-retorikus film*, ami viszonylag sokat foglalkozik a te filmjeiddel is (*Frankenstein-terv*, *Fehér isten*), ami azt mondja, hogy ezek a filmek alapvetően egy szimbolikus rendszerben gondolkoznak, működnek, mit gondolsz erről?

MK: Nincsen ellenemre, hogy azt mondjam, ezek szimbolikus filmek. Eleve a film befogadása egy fura dolog. Egyfelől mi vagyunk a nagy történetmesélők, és még mindig itt van az a tradíció, hogy nekünk a történetmesélés a felelősségünk. Szerintem ez nagyon kicsit van így. A történet csak egy dolog. Sokféle történet típus létezik, de egyre inkább azt érzem, hogy a tökéletes történet, a nagyon megszerkesztett történet el kezd kiüresedni, és egyre kevésbé érzem közel ahhoz, ahogy az élet történik. Legalábbis velem, vagy körülöttem. Nem filmekben élünk és nem filmszerűen élünk. Sokszor kirabolva érzem magam nézőként a jól megszerkesztett történetet nézve. És ebben az értelemben egyre inkább közelítem egy esemény logikájához a dolgokat, egy olyan esemény, mint egy heppening, vagy, ahogy a mítoszok működnek, vagy, ahogy a bacchanália működhetett. Ezek rítusok is, hogy egy film micsonda, és hogy ha megnézel egy filmet, mi marad utána, mit élsz át. Mint egy álomban: kikerülsz abból a valóságból, és ezáltal könnyebben jutsz el újra ahhoz a valósághoz, amiben élsz, és ezáltal egy lehetőséget kapsz a képtől, zenétől, filmtől. Ebben az értelemben a másik története a filmnek, ami nem a primer története, az izgalmasabb számomra. Izgalmasabb, hogy van-e benne az a három olyan kép, vagy mi az a forma, mi az a ritmus, mi az a zakatolás, amit egy film ad. Mi történik veled? Ez izgalmasabb, mint az, hogy mi történik a filmben. Mert tulajdonképpen valamit legyilkol. Még akkor is, ha olyan perfekt. A filmnek pont ebből a bizonyos meta részéből kigyilkol valamit. És amennyiben ez fontos, akkor ez nagyon károsan hat. Hiszen van egyfajta tradíció, egy hosszú és érdekes tradíció a filmművészetben, amit most így kukába dobtunk, az elmúlt x évben, és az nem igaz, hogy azok a kísérletek,

amik történtek a hatvanas-hetvenes években ennek az irányába, nagy életművek, azok feleslegesek lettek volna. Ezek a számomra egy nagyon fontos legalizációt is jelentenek. Hogy azért az, nem hülyeség, hogy a film az nem a történet. Mert a film igazából a te történeted! És hogy ezt hogy éred el. Hogy igenis van egy absztrakt felülete, és az az absztrakció legalább annyira fontos, mint hogy az a történet mennyire logikus, tökéletes. Sőt, manapság egyre inkább ünnepezzük, hogy ha a moziban egy történet nem annyira tökéletes, ha nem az az unalomig ismert.

BA: A könyv is foglalkozik vele, de amit mondasz, az alapján mindenképpen idekívánkozik a kérdés, hogy mi a viszonyod a Jancsó-életműhöz?

MK: Élő. Egyrészt Jancsó Dáviddal vágok a *Delta* óta. De Miklóssal is nagyon jóban voltam. Az attitűd, ahonnan ő gondolkozott, dolgozott, amit megtapasztaltam vele, vagy rajta keresztül, meg a Bíró Yvette-l, az egy olyan komplex gondolkodás a filmről, ami minden csak nem up-to-date. Minden csak nem kortárs, és nem mai, és nem szexi. De nagyon fontos. Eleve az az álláspont ahonnan ő ezt csinálta, annak a szabadságfoka, bátorsága, közösségisége nem mindennapi. Abban az értelemben nincs közvetlen viszonyom vele, hogy nincs bennem az, hogy hú, ha egyszer csinálhatnék egy olyan filmet, mint például a *Szegénylegények*, stb. De ahogy gondolkodik, ahogy dolgozik, az nekem szuper szabad és előremutató, és nagyon nem „product-elvű”. Ez viszont nagyon mai kérdés, hiszen a magyar film is éppen rákanyarodik a „product-elvűsésre”. Ami egyébként bizonyos értelemben jó is, hiszen a szakmaiság, illetve az, hogy a szakmának vannak bizonyos sztenderdjei, amik sokszor hiányoztak magyar filmgyártásból, ez fontos. De azért ott van a fenyegetettség is, hogy ez a termék-központúság igazából a nézői agyat durván legyalulja.

BA: Ha már szóba került a magyar filmgyártás, akkor szeretném mindkettőtől kérdezni, hogy egyébként mi a véleményetek a mai filmfinanszírozási rendszerről, hiszen ti is pályáztatok a filmalaphoz.

MK: Szerintem egész normálisan működik, ami nem jelenti azt, hogy ne lehetne kritizálni.

WK: Mondjuk úgy, hogy nekünk nem volt negatív tapasztalatunk. Úgy gondolom annak, aki nem annyira ismert név, mint Kornél, lehet problémája. Az, hogy ez egy állami intézmény, az teljesen logikus, ebbe nem lehet belekötni. Minden, ami azzal kapcsolatos, hogy hogyan jött létre, vagy hogyan dönt, azt már nyilván lehet kritizálni és ezt sokan meg is teszik.

MK: Filmgyártás szempontjából pozitív, filmművészet szempontjából természetesen negatív. Persze az is lehet, hogy ez nem a magyar filmalap hibája, hanem ez a kor. Egy ilyen korban élünk. Lassan oda érünk el, hogy egy mai fiatalnak lövése nem lesz, hogy miről szól egy hetvenes évekbeli film. Nem lesz hozzá kapcsolódási képessége. Ahogy kikerül az oktatásból a film, arról sem lesz tudása, hogy ilyen egyáltalán van. Olyan lesz, mint a kortárs zene. És olyan helyeken fog megjelenni, mint a kortárs zene. A hetvenes-nyolcvanas években – amit én nem éltem át – szexi volt a filmművészet, de a kilencvenes években szexi volt radikálisnak lenni, olvasói, nézői szempontból. Hogy veszed a magazinokat, olvasod a kortárs írásokat, nézet a Triert, a Wong Kar-wai-t, stb.

WK: A mi hőseink azok rebellisek voltak. Számunkra a művészet azt jelenti, hogy odamondani, provokálni, másnak lenni. Rengeteg olyan érték, ami a művészetet mostanság kevésbé jellemzi.

MK: Ezt a változást legjobban a queer filmekben lehet lemérni. Ha megnézed Fassbinder *Querelle*-jét és aztán a *120 szívdobbanás* c. filmet, akkor látod, hogy honnan hova jutottunk.

WK: Megváltozott, hogy a világ mit tart a művészetről, mit vár a művésztől. Talán most inkább a megnyugtatást várja. Hogy minden rendben lesz. Nem provokációra vágyik.

FGy: Visszatérve Jancsóhoz: Az *Ede megevé ebédem*-ben van az a jelenet, ahol te Jancsót „el teszed az útból” mint az idős császárt kivégző Brutus. A szimbolikánál maradván, ez számodra mennyire jelenti a staféta erőszakos átvételét, vagy trónkövetelést, stb. egyáltalán mit jelentett neked?

MK: Sokat jelentett nekem, de a Miklósnál igazából az jelentette a legtöbbet, ahonnan ő dolgozott. Ezt nem tudom másképp mondani. Azt fenntartani, hogy az ember ne kiszolgáló legyen, magához legyen őszinte, közösséget próbáljon teremteni a gondolataival, vállalja a kockázatot, ez a jancsói-tradíció. És ennek az elfeledése nem feltétlen jó irányba viszi a tradíciót. Amik ma megjelennek filmek, azok a magyar filmnek a tv-filmes tradícióját követik, ami a Várkonyi-féle szép filmekre épül. Számomra egyértelműen a jancsói-tradíció a fontos. Ő – mint Gogol is – valamit nagyon jól összegzett, előremutatóan, az akkori új hullám részeként, ahogy elindult, aztán a sikereiben is, az újításai-ban. Aztán ahol abbahagyta, ami tulajdonképpen arra a silányságra reflektál, amiben ezek létrejöttek, abban is azt az attitűdöt próbálta továbbörökíteni, ami kellene, hogy jellemezze a magyar filmet. És ha arra vonatkozik a kérdés, hogy ebben van-e felelőssége az embernek, akkor igen, egyértelműen van.

FGy: Az említett kötetben van egy felmérés, ami azt mutatja, hogy ezeket a Jancsó filmeket, mennyire értik a mai középiskolások, és az eredmény gyakorlatilag nulla.

MK: Nulla, igen, ebben a Miklós-nak is van része, nagyon áttételesen. Egyrészt reflektál a történelmi korra is, meg egy idő után tényleg befelé forduló is, ami nem baj, addig, amíg van mögötte nagy közösség. Az egyébként nem igaz, hogy az első 8-10 filmjét ne lehetne megérteni ma is. Az, hogy az *Allegro Barbaróval* mit kezd valaki, az nagy kérdés. De az nem csak a középiskolásoknak kemény dolog, nekünk is. Lehet, hogy nem érted, de mégis van benne valami vonzerő, valami erő. De egyébként az is egy jó kérdés, hogy honnan értené ezeket egy fiatal? Hogy tanulna meg írni, ha nem adsz a kezébe ceruzát, nem? Honnan értené a filmeket, ha az ehhez való képességet nincs hol elsajátítania? Ezek a dolgok egyre inkább vissza szorulnak a család körébe. Egyre inkább ott fognak ezek kialakulni. Ha ez nem biztosított társadalmi szinten. Ezért családi szinten kell megvalósulnia. Ez egy korábbi forma. Nagyon elitista és burzsuj forma. Ez olyan, hogy a palotákban tudták, hogy mi a művészet, azon kívül nem. Azon kívül le voltak hülyítve. Pont, mint ma. Ugyan ma nem kell földet túrni, vagy nem úgy. De remélhetőleg megmarad az a néhány „palota”, ahol még tudni fogják, hogy mi a művészet, hogy ki az a Jancsó, vagy Sosztakovics.

FGy: Jancsóról még egy kérdés. Szerinted lehet párhuzamot vonni a Jancsó utolsó filmjeiben megjelenő provokáció és Szorokin művei között?

MK: Szerintem igen. Nagyon fontos, hogy a Miklós rettenetesen tisztában volt azzal, hogy hol él, hogy miben él. Szorokinnál nincs ez a silányság, Oroszországra jellemző módon a szemét mértéke is grandiózus, ahogy az ország is, meg a szépsége is. Itt tényleg van ez a silányság, amihez a Miklós az utolsó filmjeiben egy nagyon vicces formát talált. Az egész olyan, mintha az anekdotának, az operettnek, meg a bugyutaságnak valami keveréke. Kicsit olyan, mint a Pintér Béla darabjai, hogy a szappanopera, mint forma adja vissza a társadalmi működést. Németország például nem leírható ilyen formában.

FGy: A *Jupiter holdjával* kapcsolatban nekem fontos téma a film konstruált tere. Ha budapestiként nézek egy olyan filmet, amit Budapesten forgattak, az egészen más, mintha egy olyan filmet nézek, amit Amerikában forgattak, olyan helyszíneken, amiket nem ismerek. Viszont itt nekem kérdés, hogy mennyire konstruált térben játszódik ez a film? Mennyire egy konstruált Budapest ez?

MK: Ez egy belső Budapest, ami a legjobban szolgálja a filmet. A *Fehér istenben* egy sokkal turistásabb, sokkal naivabb Budapest kép jelenik meg. Ez, ami a *Jupiterben* látható, egy olyan Budapest, ami nem Budapest. Ez egy olyan Budapest, ami ezt az érzést, ezt a nyomást, ami maga a válság, vagy ez a kor, ez a hisztéria, ez a káosz, vagy ez a polifón világ a legjobban szolgálja.

FGy: A *Jupiter holdjában* érdekes kontrasztként jelenik meg a Cserhalmi nyomozó figurája és az összes többi nyomozó karaktere között. Ez egy szándékos leszámolás valójában a magyar krimi tradicionális nyomozó figurájával?

MK: Nem tudom. Eleve van a Gyuriban egy huszáros érzés. De az, amit ő hordoz, az inkább egy egzisztencializmus.

FGy: Arra gondolok, hogy Cserhalmi figurája, mint ha itt maradt volna egy húsz évvel ezelőtti milióból.

MK: Igen, persze! De hát ez is a része, hiszen ő is egy ilyen nem idevaló karakter. Aki kilóg a sorból.

WK: Az volt a szándékunk, hogy két világlátás találkozzon az orvos meg az ő karaktere révén, de a kontraszt mégse legyen sarkos, fekete-fehér. Ne politikai irányvonalak mentén működjenek. A nyomozó kirekesztésében épp annyi hidegség van, mint az orvos liberalizmusában. Sokkal komplexebb mindkét figura, mint ahogy az várható lenne. Amennyire elvtelen az iszákos orvos, annyira elvhű a kirekesztő nyomozó. Nincsenek annyira messze egymástól.

MK: Igen, szerettünk volna ellentmondásos figurákat csinálni, és ez nagyon magyar. Én nem látok itt tiszta karaktereket. Rettentő ellentmondásos karakterek vannak, és a hőseink csak az ellentmondásban igazak. Ezt nem könnyű olvasni, de én nagyon naivnak látom a tiszta, magyar hőst.

BA: Se a filmjeidben, se a színpadi művekben nincsenek klasszikus hősök. Inkább a negatív karakterek jönnek fel főszerepbe is. Sőt, te is, amikor színészként megjelenysz a saját filmjeidben, akkor azok negatív figurák. Miért vonzódsz, vonzódtok ezekhez a negatív karakterekhez?

MK: A hősökre kicsit válaszol az, hogy csak ellentmondásokat látok. Ez a magyar hős, ez egy nehéz ügy. A magyar attitűdben a történelemhamisítás egy nagyon erős vonal. Egyáltalán a valósághamisítás egy nagyon erős jellemvonás. Ahogy a szabadságvágy is. Egy tisztán pozitív hőshöz sosem jutottam el. De igazából ezek a hősök a maguk módján, animális igazságaikban nagyon pozitívak. Például a *Fehér istenben* a kislány figurája a szenvedély szintjén teljesen

pozitív. De a felnőtteknél az a kérdés, hogy az ellentmondásaikat hogy tudod megmutatni. A *Jupiterben* az orvos figurájának komplexitása, amiben lehet, hogy igazán senki nem ismer magára, de egy kicsit mindenki bántva érzi magát benne, de még mindig ezt látom igaznak, hogy ilyen az életünk, ilyenek vagyunk, ezek a meggyőződéseink.

BA: És ha Hollywoodba mennétek, és ezt mégis meg kellene változtatni, az működne?

MK: Azért mindig izgalmas anyagokat keresünk, és amire most utaltál, amin dolgozunk, dolgoztunk – meglátjuk, hogy mi lesz a sorsa – az egy rettentően komplex karakter. Rettentő mennyiségű bűnnel a saját múltjában, szóval azért az nem egyszerű. De igen, már Németországban, ahol dolgozom színházban, nem ennyire komplexek a hősök. Nincs ennyi rétege.

WK: Nekem van erre egy nagyon jó példám. Svájcban dolgoztunk és volt egy fordítói kérdés. Az egyik monológban, amit leadtunk, volt az a mondat, hogy ritka, mint a fehér holló. És azt mondta a fordító, hogy ezt nem lehet lefordítani, hogy fehér holló, mert a holló az fekete. Azt hiszem, hogy ez sok mindent elmond arról, hogy van nyugati művészet, meg keleti művészet meg nemzeti művészet is. Hogy a kultúránkban és a nyelvünkben élünk és nem minden átváltható. Nekünk van sok nem jó, jó emberünk. Ezek az igazságaink. Mint az is, hogy sírva vigadni. Azt nem lehet mondani németül, mert azt gondolják, hogy vagy vigadsz, vagy sírsz. A magyar ember azt gondolja, hogy valaminek az a *non plus ultrája*, hogy valami ilyen sok egyszerre, ilyen komplex.

MK: Igen, ezt teljesen így van. Ezért is a nagyon valós magyar művészetet nagyon nehezen kódolják kint. Amerikára visszatérve, az egy nagyon új és naiv társadalom. Bizonyos értelemben megvannak ezek a hőseik. Kívülről viszont te azt kérdezed, hogy úristen, te ezt tényleg elhiszed? De ezek létező karakterek, tehát nem feltétlenül kezdesz el hazudni. Itthon azt érzem, hogy hazudsz azzal, hogy nagyon naiv vagy.

WK: Sok esetben kiderül, ha egy angol dialógust lefordítanánk magyarra és megcsinálnánk két színésszel, akkor az röhejes lenne. Úgy röhejes, mint egy komikus rajzfilm.

MK: Igen, egy magyar sorozat inkább a külföldi mintának az átvétele. Azokhoz képest a finn vagy román sorozatok sokkal közelebb vannak az ő valóságukhoz. Ha nézed a magyar sorozatot, tudod, hogy nincs ilyen.

WK: De szerintem pont azért is nézed.

FGy: Ha már a jó-jó emberről, a pozitív hősről beszélünk. Nem tudsz elképzelni például egy olyan történetet, ahol egy ilyen teljesen jó ember lehetne a főszereplő? Például egy katolikus pap Auschwitzban, aki rengeteg embert megment, miközben magát feláldozza. Hogy az ő teljes jóságát megmutatni? Persze itt is lehet a fantáziával egy olyan előtörténetet felépíteni, ahol ezek a rétegek, amiről beszéltél megjelennek.

MK: Vannak ilyen nagy gesztusok persze. Nem tudom, hogy én szeretnék-e ilyet csinálni. Vagy, hogy ezt nekem kellene. Annyi ember csinálja ezt. Nem tudom egyébként, hogy ezek a nagy történelmi hősök, hogy történelmi. Nagyon gyanakvó vagyok, főleg a saját történelmünkkel szemben. Elképzelem, hogy a mai kornak is lesz majd valami „történelmi hőse” mondjuk százötven év múlva, akit te most ismersz, látsz. Elképzelem, hogy én azt látom, hogy százötven év múlva ez, hogy jelenik meg. Ennek a leszüremkedése. A magyar történelem egyébként is felvet sok kérdést, hiszen nem annyira vagyunk konzekvensek a saját történelmünkkel szemben, vagy az igazság felé. Ha egyáltalán beszélhetünk olyanról, hogy történelmi igazság. Ez a következő nagy kérdés, hogy van-e olyan egyáltalán. De amennyiben van ilyen, mi még akkor is inkább az mellé megyünk. De egyáltalán, nagyon nehéz igazán történelmi filmet csinálni. Egy második világháborús történetben sokkal izgalmasabb Szorokin *fake* történelmi meséje, mint a „valóság”. Amit jól megmutatnak az amerikai, vagy kortárs orosz történelmi filmek, vagy a szovjet filmek, a szocialista realizmus termékei, amelyekben jó pozitív hősök és gonosz negatív ellenfelek vannak. Amit nem feltétlenül gondolom, hogy így lenne, vagy ha így is lett volna, a művészetnek nem az a dolga, hogy ezt elismételje. De egyébként nem is érzek magamban készletet erre.

BA: Korábban már szóba került, hogy több filmetek is kapcsolódik egy-egy műfajhoz, zsánerhez. Milyen műfajban próbálnátok ki magatokat még szívesen?

MK: Igazából abban, amiben valami megfog. Amennyiben csinálnék olyat, ami teljesen zsáner film lenne, az nem magyar lenne. Nem tudom elképzelni a magyar zsáner filmet. Egyébként szívesen csinálnék tisztán zsáner filmet, ha a zsánerek kialakulásának az az ősi helyzete fennállna, hogy amit el akarunk mondani, arra a zsáner, mint keret a legmegfelelőbb. A műfaj önmagában egy félreértés, de az a félreértés, ami megtart egy filmet. Az igazság az, hogy 100-ból 99-szer üres, de van az az egy, amiért megérted a műfajt. De őszintén nem ezek a gyökereim.

BA: Szerinted a magyaroknak egyébként milyen műfajokban lenne érdemes próbálkozniuk? A vígjátékon kívül... Mert ma van egy nagyon erős tendencia...

MK: Ez egy forszírozott tendencia. Be is visz embert a moziba! De én szerintem leginkább arra kellene, hogy megmaradjon a magyar film, hogy kockázatot vállal, és auteur-cinema marad. Valójában az a tradíciója. Az a valós tradíciója! Mind a sikereit, mind a valós értékeit ebben határozta meg.

FGy: Ugorjunk vissza egy kicsit az időben. A *Nincsen nékem vágyam* semmi-nél volt olyan filmes hatás, előkép, ami ott nagyon dominált?

MK: Igen, Wong Kar-Wai és Fassbinder.

FGy: Igen én is Fassbinderre meg még Warholra gondoltam.

MK: Persze az is, ami akkoriban nem nagyon volt trendi.

FGy: Illetve, ha azt nézzük, hogy annak a filmnek a férfi szereplői a későbbiekben tipikusan milyen szerepeket kapnak, az egy másik véglete a történetnek.

MK: Egyébként az annyira egy amatőr film, egy nem-film, amin akkoriban kezdtem megtanulni a szakmát. Amiben leginkább az hajtott, hogy csinálhassam. Hogy mit, az kevésbé volt fontos, mint hogy egyáltalán csinálhassam. Ma a mit kérdése legalább annyira fontos, ha nem fontosabb, mint az, hogy csinálhassam.

FGy: A ti közös munkálmódásokat az az *Aftával* kezdődött?

MK: Még megelőzte egy tv-s vizsgafilm, de egyébként igen, a Katával az *Afta* óta dolgozunk, aztán a *Szép napokban*, majd színházban dolgoztunk sokat, és utána jött, hogy elkezdett a színházban írni, és így jött, hogy filmet is írt. És most itt tartunk. Egy nagy utat járt be ez a történet. És van az a dolog, hogy én éppen kinek a történetét csinálom meg. Először a Zsótér történeteit csináltam. A Petrányi Viki, az mindig egy nagyon állandó dolog. Én és a Petrányi Viki, az egy nagy barátság és világnézeti dolog is. Ketten határozunk mindig, mindenről. Szóval a Zsótérral írtam a *Nincsen nékem vágyam*.. meg a *Szép napokat*, aztán a Térey volt a *Johannánál* egy nagy inspiráció, aztán a Bíró Yvette, akivel a *Deltát* meg a *Frankensteint* csináltuk, és aztán a *Fehér istentől* meg a Katával. Persze színházba sokkal többet dolgoztunk együtt, már 2007 óta minden darabon. Itthon a *Szégyentől* kezdve, de külföldön előtte is sokat dolgoztunk együtt, olyanokon, ami itt nem volt látható.

WK: Igen, valójában a külföldi színházi és opera-produkciók nagyobb részt is tesznek ki a közös munkából. Darabszámra és évek számára nézve is.

És az is igaz, hogy régebben dramaturg szerepben voltam, most pedig sok helyre már íróként hívnak.

BA: És milyen volt az, amikor Kata te színészként dolgoztál és Kornél rendezte téged? Milyen volt ez a színész-rendező „szereposztás”?

WK: Nehéz erre válaszolni. 20 éve ismerjük egymást, tehát nagyon sok formációban dolgoztunk együtt. Mindketten olyan alkatúak vagyunk, hogy ezeknek nincsenek olyan nagyon erős határai. Ráadásul a Kornállal a színészek eleve úgy dolgoznak, hogy hoznak is magukkal szövegeket, illetve improvizálunk, tehát mindenki íróvá is válik tulajdonképpen. Az elejétől kezdve közösek az alkotások. Belülről nézve ez a két szerep nem annyira más. A közös szellemiség a meghatározó, a közös gondolkodás. Kívülről nézve persze sokszor kaptam meg a kérdést, hogy akkor én most igazából ki vagyok.

BA: Ez a szabadság akkor jellemző volt a többi darabra és filmre is?

MK: Igen alapvetően, bár a *Látszatélet* az egy sokkal konstruáltabb dolog, mint a *Nehéz istennek lenni*, aminél az volt, hogy négy hétig azt se tudtuk, hogy mi lesz, aztán beindult és kialakult. Néha hiányzik, őszintén szólva, ez a nagyon elengedős működés, de filmen ezt ma már lehetetlen is megcsinálni. Akkora pénzek vannak benne, hogy lehetetlen ezt a szabadsággal dolgozni.

WK: És még így is nagyon nagy különbség van az európai és a hollywood-i filmkészítés között. Az amerikai filmeknél még annyi mozgástered nincs.

FGy: Szeretném, ha mondanál olyan 2000 utáni nem magyar filmeket, amik számodra nagyon meghatározók voltak, vagy csak nagyon tetszettek!

MK: Elég sokféle dolgot szeretek, de például Johnathan Glazer *Under the skin*-je nagyon tetszett, elég eszelősen volt megcsinálva. Egyáltalán ahogyan a képről gondolkodik, az nagyon közel áll hozzám. Ulrich Seidl-t szeretem, a mániáját szeretem, amennyire mániákusan csinálja. Sokkal közelebb áll hozzám, mint például Haneke. Humánusabb, mint Haneke. Őt inkább érzem egy ilyen presbiternek, aki elmondja az igazságot nekünk. Persze jó minőségű a Haneke, ez nem kérdés, tőle a *Szerellem* című filmet szeretem nagyon. Távol-keleti filmeket szeretem, Naomi Kawase-t, Brillante Mendozát, Apichatpong-ot, Johnnie To-t. Ritka, hogy annak is örülhet az ember, hogy valami másmilyen logikájú, másmilyen ritmusú, effektíve máshogy gondolkodik, máshogy épül fel egy távol-keleti film. A 2000-es évek filmjeit kérdezed, de nekem nyilvánvalóan a kilencvenes évek filmjei a meghatározóbbak. A korai Trier filmek, korai Wong Kar-wai. Persze minden évben voltak nagyon jó filmek.

FGy: Carlos Reygadas?

MK: Reygadastól a *Japón*-t szeretem nagyon. Mi együtt indultunk tulajdonképpen, és ugyanabban a francia cégben volt, inkább a barátomnak gondolom, mint hogy felnéznék rá. Szeretem őt, bár van benne valami „nagyzó”. De az Amat Escalante filmjei közelebb állnak hozzám, ő többet jelent. De egyáltalán a dél-amerikai filmnek ez az időszak nagyon érdekes. Lucretia Martel is, vagy Lisandro Alonso-nak a *Jauja* című filmje a Viggo Mortensennel, az is egy nagyon szép film. Meg korábban még a *La libertad*-ja is. Egyáltalán a mexikói film... Érdekes, hogy például a *Fehér isten* a legnagyobb sikert Mexikóban és Törökországban érte el. Amiből arra következtettem, hogy valami kapcsolat lehet ebben. Aztán Justin Kurzelnek a *Snowtown*-ja, egyébként az öccsével dolgoztam a *Jupiter holdjában*, ő volt a zeneszerzőnk! Steve McQueen első filmje tetszett nagyon, a *Hunger*, a többit nem szerettem, de ez nagyon jó volt. A *Shame* nagyon nem jött be, akkor már inkább a *12 év rabszolgaság*. Az sem érzem jónak, de Amerikának egy nagyon fontos film.

WK: Én Paul Thomas Andersont nagyon szeretem, tőle mindent. Azt hiszem, hogy hozzám ő áll a legközelebb Amerikából. Az új filmjét is szeretem, de a *There will be blood* az zseniális. Ahogy például az történelmet láttat, csinál, reflektál, abban egyszerre van egy nagyon privát történetmesélés, másrészt meg azt mondod, hogy erre épült fel Amerika, erre az óriás manipulációra. És ebben a kettőségben is van valami szép és igaz. De Kathryn Bigelow, az is nagyon jó, főleg a *Zero dark thirty*.

MK: Az új filmjét a *Detroit*-ot még nem láttam, de a korábbi két filmjét nagyon szerettem, a *Zero Dark thirty*-t meg a *The Hurt Locker*-t. Azt néztem, hogy az nagyon okos, éles és közben ketyeg, hűz valami olyan, amit szeretek a moziban, amikor nem tudom, hogy mi történik velem. Megfog valami és megforgat. Vagy a Cristi Puiu! A *Sierranevada* is nagyon jó, de a *Lazarescu* az egy óriás film. Igazi óriás film! Az egész román új hullámban nekem ő a filozófus. Az *Aurorát* is szerettem, az is nagyon rendben van, de a *Lazarescu* a csúcs.

FGy: Az előbb mondtad ezt a kifejezést, hogy „privát történelem”. Erről jutott eszembe, hogy mi a viszonyod Bódy Gáborhoz?

MK: Nem eléggé szeretem. Nem tudom, valahogy fura. Nem tudom, hogy miért, egyszerűen azt érzem, hogy annyira agresszív, ráadásul annyira fölülről agresszív, hogy nagyon taszít. Nagyon nehezen is nézem, de a korai filmjei közül a *Hat bagatell*ben lévő darabja az nagyon jól leírja azt a kettőséget, amiben ő volt. De a késői filmjeit egyáltalán nem tudom nézni.

De egyébként sokan szeretik. Például Tarnak igazi hőse Bódy.

BA: Bódyról szólva, azt mindenképpen mondhatjuk, hogy a formai radikalizmus rá egyértelműen jellemző. A színdarabok esetén nálad is megjelenik egy ilyen formákkal való kísérletezés. Több darabba is behozod a kamerát, a filmvásznat. Mi ennek az oka?

MK: Eleve, hogy kollázsszerű legyen, hogy ne csak egy történetet nézzél, másrészt, hogy a színházban is eljussál addig az intimitásig, közelségig, ami az emberi arc, amit a közelik jelentenek. Hogy egy olyan kevercs legyen, ami már nem a színdarabnak a menete, hanem olyan, mint egy „objekt”. Ami összeáll a színész, a kamera, a narratíva, a díszlet révén és mind ugyanazt a cél szolgálja, hogy legyen egy élmény. Például, mint a *Winterreise*-ben, ami már nagyon más, mint egy hagyományos színpadi előadás.

FGy: Bruno Dumont?

MK: A *La vie Jesus* az tetszett. A *Humanité*-ben tetszett a női főszereplő. Van benn valami jegecesen hideg. Ami nagyon nehezen vehető. Ami például az *Amat Escalanté*-ban nincs meg. A *Reygadas*ban pedig annyira nincs, hogy ő már sweet néha, hogy ő már popzene. Harmony Korine az tetszik. Még azok a nagyon őrült filmjei is. Az a *Herzognak* a továbbvitele, meg a *Watersnek* és nagyon amerikai, de közben indie is.

BA: Yorgos Lanthimos?

MK: Nincs nagy belső viszonyom vele. Szellemesek a filmjei. De nem rajongok érte. Az *Alpok* az nem volt rossz. De például a *Sorrentinót* nagyon nem szeretem. Olyan, mint egy divat olasz étterem.

FGy: És az oroszok?

MK: Alekszej Germant imádom. A *Barátom Ivan Lapsin* az egy fantasztikus film. De a fiától is szeretem a *Paper soldier*-t, az egy nagyon szép film. Az idősebb German viszont ahová effektíve eljut, az apokalipszisig, az nagyon kemény. Az úgy következetes, hogy mi mind elbújhatunk. Már a *Hrusztaljov*-ban is, de a *Nehéz istennek lenni*-ben végképp. Valami nagyon kiderül ezekben, hogy mit jelent orosznak lenni. Nagyon nagy hatással volt rám. Még azt is mondanám, hogy számomra igazabb orosz, mint a Tarkovszkij. Tarkovszkij inkább olyan „nyugati” orosz. Zvjagincev is jó, de annyira realizmus, ami engem kevésbé érint meg. Ilya Khrzhanovskij-nak van a 4 című filmje. Azt ismered? Az nagyon érdekes volt.

FGy: Talán pont azért, mert annak a forgatókönyvét Szorokin írta!

MK: Igen, az nagyon tetszett! Meg a Loznicának a *My joy*-ja. A *Ködben* az már nem annyira.

BA: Visszatérve egy kicsit a te történetedhez. A pályatársaid, akikkel indultál, velük milyen kapcsolatban vagy?

MK: Jó, de nincs. Jóban vagyok mindenkivel, de alapvetően nincs napi kapcsolatom senkivel. Művészi értelemben nincsenek filmes kapcsolatok, inkább emberi kapcsolataim vannak, de az is főleg színházi körökben.

BA: A fiatalabb generáció filmjeit mennyire nézed?

MK: A Protonban nagyon sok első-második filmet készítünk. Reisz Gábor filmjei, a *Van valami*, a *Rossz versek* Proton produkcióban jöttek létre, ahogy a Császi Ádámnak a *Viharsarok* c. filmje is, de csináljuk a Kárpáti Gyuri új filmjét is.

BA: Bodzsár Márk?

MK: Tehetséges alkotó. Mondjuk az *Isteni műszak*ban nagyon nehéz elhinni a Zsótért, mint maffiózót. De lehet, hogy túl közelről ismerem.

BA: Zomborácza Virág?

MK: Nem ismerem még eléggé. Kíváncsi vagyok rá.

BA: Antal Nimród?

MK: Hát ő a haverom valamennyire, de hát ő amerikai. Magyar, de nyilván nem az, hiszen Amerikában nőtt fel. Ilyen tekintetben tehát ő nagyon más módon. A *Kontroll* örök kedvenc.

WK: Amikor a *Viszkist* néztük, felmerült bennem, hogy ő tulajdonképpen amerikai fejjel csinál hőst. És ebből a szempontból, amiről beszéltünk is, ez nagyon érdekes. Hogy létrejönnek fúziók, aminek a létjogosultságát a nézők igazolhatják.

BA&FGy: Köszönjük az interjút!