

# **[metropolis]**

**Filmelméleti**

**és**

**filmtörténeti**

**folyóirat**

## **A szerkesztőbizottság tagjai:**

Bíró Yvette  
Gelencsér Gábor  
Hirsch Tibor  
Király Jenő  
Kovács András Bálint

## **A szerkesztőség tagjai:**

Margitházi Beja  
Vajdovich Györgyi  
Varga Balázs  
Vincze Teréz

## **A szám szerkesztője:**

Vincze Teréz

## **Szerkesztőségi munkatárs:**

Jordán Helén

## **Szerkesztőség:**

1082 Bp., Horváth Mihály tér 16.  
Tel.: 06-20-483-2523  
(Jordán Helén)

E-mail: metropolis@metropolis.org.hu

## **Felelős szerkesztő:**

Vajdovich Györgyi

ISSN 1416-8154

# [ t a r t a l o m ]

## **Koreai rendezőportrék**

- 6 Bevezető a „Koreai rendezőportrék” összeállításhoz
- 8 *Jurdi Leila*: A lélek sötét oldalán  
Kim Ki-young művészete
- 20 *Sebő Gábor*: Egy rendező, két filmkultúra, egy nemzet  
Shin Sang-ok tündöklése a két Koreában
- 36 *Vincze Teréz*: Mr. Dél-koreai Mozi  
Im Kwon-taek filmtörténete
- 56 *Varró Attila*: A napfény halála  
Lee Chang-dong és a szerzői melodráma
- 72 *Teszár Dávid*: Rejtett valóságok  
Bong Joon-ho filmművészete
- 86 Szerzőink

**Kiadja:**

Kosztolányi Dezső Kávéház  
Kulturális Alapítvány

**Felelős kiadó:**

Varga Balázs

**Terjesztő:**

Holczer Miklós  
emholczer@gmail.com  
36-30-932-8899

**Arculatterv:**

Szász Regina  
és Szabó Hevér András

**Tördelőszerkesztő:**

Macsári Viktória

**Borítóterv és nyomdai előkészítés:**

Atelier Kft.

**Nyomja:**

X-Site.hu Kft.

**Felelős vezető:**

Hekker Gábor

A *Metropolis* megtalálható az interneten az alábbi címen:  
<http://www.metropolis.org.hu>

A *Metropolis* előfizetési díja 4 számra 3000 Ft személyes átvétellel, 5000 Ft postai kézbesítéssel.

Előfizetési szándékát a [metropolis@metropolis.org.hu](mailto:metropolis@metropolis.org.hu) e-mail-címen jelezze!

Korábbi számaink megvásárolhatóak az ELTE BTK Jegyzetboltjában (1088 Bp., Múzeum krt. 6–8.) az Írók Boltjában vagy megrendelhetők a szerkesztőség címén.

Számunk megjelenéséhez segítséget nyújtott a Nemzeti Kulturális Alap.



További támogatóink:



한국문화원  
Koreai Kulturális Központ



Korean Film Archive  
한국영상자료원



문화체육관광부  
Ministry of Culture, Sports and Tourism



외교부  
Ministry of Foreign Affairs

**KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TÉMAI:**

KORTÁRS KÍSÉRLETI FILM

A MAGYAR FILM TÁRSADALOMTÖRTÉNETE 2.

A címlapon az *Élősködők* című film, a hátsó borítón a *Gyűjtogatók* egy képkockája látható.

A FOLYÓIRATBAN SZEREPLŐ ÍRÁSOK JOGAIVAL A SZERZŐK RENDELKEZNEK.

A KÉPEK JOGTULAJDONOSAI:

*ÉLŐSKÖDŐK* (2019): © MOZINET.HU

*GYŰJTOGATÓK* (2018): © MAGYARHANGYA.HU

*A CSELÉD* (1960): © KOREAI FILMARCHÍVUM

*A VÍZ ASSZONYA* (1979): © KOREAI FILMARCHÍVUM

*SEONG CHUNHYANG* (1961): © KOREAI FILMARCHÍVUM

# Korábbi számaink

1997 tavasz	Filmtörténet-elmélet Gothár Péter	2006 no. 4.	80 éves a Metropolis – 10 éves a Metropolis (Jubileumi szám)
1997 nyár	Gilles Deleuze filmelmélete Tarr Béla	2007 no. 1.	Bollywood
1997 ősz	Festészet és film Derek Jarman	2007 no. 2.	Önreflexió a filmművészetben
1997 tél – 1998 tavasz	Futurizmus és film Grunwalsky Ferenc	2007 no. 3.	A thriller
1998 nyár	Narratológia Szóts István	2007 no. 4.	Erdély Miklós
1998 ősz	Szergej Mihajlovics Eisenstein	2008 no. 1.	Film és tér
1998 tél – 1999 tavasz	Kognitív filmelmélet Atom Egoyan	2008 no. 2.	Film és építészet
1999 nyár	Pszichoanalízis és filmelmélet Forgács Péter	2008 no. 3.	A filmmusical
1999 ősz	Műfajelmélet Makk Károly	2008 no. 4.	Kortárs amerikai tévésorozatok
1999 tél	Jean-Luc Godard	2009 no. 1.	Az animációs film
2000 no. 1.	Magyar operatőrök	2009 no. 2.	Robert Altman
2000 no. 2.	Orson Welles	2009 no. 3.	Magyar filmkánon
2000 no. 3.	Dada és film Antonin Artaud és a film	2009 no. 4.	Dokumentumfilm-elmélet
2000 no. 4.	Feminizmus és filmelmélet	2010 no. 1.	Magyar műfaji film
2001 no. 1.	Nemzeti filmtörténetek	2010 no. 2.	Globalizáció és filmkultúra
2001 no. 2.	Új képfajták	2010 no. 3.	Hollywoodi Reneszánsz
2001 no. 3.	Jancsó Miklós I.	2010 no. 4.	Magyar film az 1980-as években
2001 no. 4.	Média és film (A Metropolis és a Média kutató közös száma)	2011 no. 1.	Joel és Ethan Coen
2002 no. 1.	Jancsó Miklós II.	2011 no. 2.	Kortárs dél-koreai film
2002 no. 2.	Stanley Kubrick	2011 no. 3.	Kortárs magyar film – Kulturális értelmezések
2002 no. 3–4.	Kelet-európai film a rendszerváltás után	2011 no. 4.	Michael Haneke
2003 no. 1.	Fotó és film	2012 no. 1.	Narratív komplexitás
2003 no. 2.	Science fiction	2012 no. 2.	Tudat – álom – film
2003 no. 3.	Szabó István	2012 no. 3.	Melodráma
2003 no. 4.	Szerzői elméletek	2012 no. 4.	Kortárs Hollywood
2004 no. 1.	Psycho-analízisek	2013 no. 1.	Japán kapcsolatok
2004 no. 1.	Magyar dokumentumfilm a rendszerváltás után	2013 no. 2.	Magyar film 1939–1945
2004 no. 3.	Film és fenomenológia	2013 no. 3.	Film/test/film
2004 no. 4.	Jeles András	2013 no. 4.	Király Jenő 70
2005 no. 1.	Varratelmélet	2014 no. 1.	Empirikus filmtudomány
2005 no. 2.	Posztkolonizális filmelmélet	2014 no. 2.	A filmbefogadás empirikus vizsgálata
2005 no. 3.	Gaál István	2014 no. 3.	Klasszikus magyar filmvigjáték
2005 no. 4.	Wong Kar-wai	2014 no. 4.	Modern és kortárs magyar filmvigjáték
2006 no. 1.	A horrorfilm	2015 no. 1.	Olasz műfajok
2006 no. 2.	Lars von Trier	2015 no. 2.	Hang a filmben
2006 no. 3.	A kortárs iráni film	2015 no. 3.	Magyar animáció
		2016 no. 1.	Nőfigurák a kortárs populáris filmben
		2016 no. 2.	Kortárs román film
		2016 no. 3.	Filmfesztiválok
		2016 no. 4.	Férfi és női szerepek a magyar filmben
		2017 no. 1.	Film a digitális korban I.
		2017 no. 2.	Film a digitális korban II.
		2017 no. 3.	Film és érzelem
		2017 no. 4.	Transznacionális film
		2018 no. 1.	Trauma, emlékezet, dokumentumfilm
		2018 no. 2.	Trauma és narratív film
		2018 no. 3.	A magyar film társadalomtörténete I.
		2018 no. 4.	Kortárs magyar filmipar

A Metropolis előfizethető a szerkesztőség címén átutalással vagy postai csekken a Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány javára a következő OTP-számlaszámon: 11742001-20034845. Négy szám ára személyes átvétellel: 3000 Ft, postai kézbesítéssel: 5000 Ft. Szerkesztőség: 1082 Budapest, Horváth Mihály tér 16., tel.: +36 20 483-2523 (Jordán Helén), e-mail: metropolis@metropolis.org.hu

A Metropolis kapható a nagyobb könyvesboltokban.

Egyes korábbi számaink megrendelhetők a szerkesztőség címén, a még kapható számok listája megtekinthető a folyóirat honlapján: <http://www.metropolis.org.hu>

# **[Koreai rendezőportrék]**

## Bevezető a „Koreai rendezőportrék” összeállításához

**2**019-ben ünnepeljük a koreai film születésének 100. évfordulóját. Az első koreai gyártású filmprodukciónak az *Igazságos bosszú (Uilijeog guto)* című művet tekintjük, mely valójában egy vetített mozgóképes háttérrel kombinált színházi előadás volt. A produkció premierjére 1919. október 27-én, Szöulban került sor, ami így a koreai film szimbolikus születésnapja lett.

A 100. évfordulót számos esemény és kiadvány ünnepeli idén világszerte, ehhez szeretnénk kapcsolódni mi is kiadványunkkal.

A dél-koreai film az 1990-es évek végén került a nemzetközi figyelem középpontjába, amikor az ország a katonai rezsimeket követő demokratizációs folyamatot lezárva új kulturális szakaszba lépett: a koreai hullám (*Hallyu*) megjelenésével főként populáris kulturális termékein (K-pop, K-drama, mozifilmek) keresztül Ázsián kívül a világ más tájait is kezdte meghódítani a koreai kultúra. A jelentős filmfesztiválokon visszatérő vendégek lettek a kortárs dél-koreai film jelentős szerzői, miközben a műfaji filmek gigantikus sikereket arattak a koreai jegypénztáraknál, illetve remake-eket és amerikai megbízásokat hoztak a populáris filmeket készítő koreai rendezőknek.

A 21. század elejének e jelentős tendenciájával a *Metropolis* is foglalkozott már – 2011/2-es, a kortárs dél-koreai filmet tárgyaló számunkban a *hallyu*-korszak filmgyártásának kulturális és pénzügyi környezetéről, valamint az időszak meghatározó alkotóiról, filmjeiről közöltünk szövegeket. A mostani, ünnepi számban arra törekedtünk, hogy helyet kapjanak benne olyan alkotók is, akik jóval ezen időszak előtt alkottak jelentős életművet, viszont nem, vagy csak alig kerültek eddig reflektorfénybe a Koreán kívüli közönség számára. Ennek egyik oka természetesen az volt, hogy e klasszikus alkotók filmjei nehezebben hozzáférhetőek. Mára azonban ez a nehézség részben elhárult a Koreai Filmarchívum nagyszerű tevékenységének köszönhetően. Jelenleg több

mint 200 klasszikus koreai filmalkotást tekinthetünk meg angol felirattal a Filmarchívum youtube-csatornáján – az összeállításunkban szereplő klasszikus alkotók sok műve is elérhető itt. Természetesen azonban nem tudtuk és nem is akartuk mellőzni az ünnepéskor azokat az alkotókat sem, akik a dél-koreai film jelenkori legnagyobb sikereit jegyzik, és meghatározó alakjai a kortárs filmművészetnek. Az ő filmjeikkel szerencsére rendszerint már a magyar nézőknek is van alkalma találkozni a mozikban.

Válogatásunk első szereplője Kim Ki-young, aki valószínűleg megkerülhetetlen figurája a koreai filmtörténetnek – 1960-as, *A cseléd (Hanyeo)* című filmjét a koreai film szakértői rendre a valaha készült három legfontosabb koreai filmalkotás közé sorolják. Kim az 1950-es évektől az 1990-es évekig volt aktív filmkészítő, több mint 30 filmet rendezett, s egyik specialitása a felkavaró és emlékezetes nőfigurák teremtése. Életművét és démoni nőfiguráit Jurdi Leila írása tekinti át.

A következő rendező, a kalandos életű Shin Sang-ok, aki rendkívül népszerű és nagyszabású filmeket rendezett az 1960-as években Dél-Koreában, olyannyira, hogy Kim Jong-il észak-koreai diktátornak is ő lett a kedvenc filmrendezője, s Kim az 1970-es évek végén elraboltatta a rendezőt és (híres színésznő) feleségét, hogy az észak-koreai filmművészet dicsőségére készítsenek filmeket. Sebő Gábor tanulmánya elsősorban az életműnek erre az észak-koreai szakaszára koncentrált, és arra, hogy Shin néhány éves észak-keleti tevékenysége milyen hatást gyakorolt a kommunista filmgyártásra.

A harmadik rendező, aki előtt portréval tisztelgünk, a dél-koreai filmtörténet monumentális figurája: Im Kwon-taek. 1962-ben kezdett filmeket rendezni, s máig összesen 103 alkotás fűződik a nevéhez. Végigélte és alkotta a koreai háborút követő déli filmtörténet minden szakaszát, azok minden fényével és árnyával. Az utóbbi hat évtized dél-koreai filmtörténetéről lényegében átte-

kintést kaphatunk az ő művein keresztül. Vincze Teréz írásában ezt a gigantikus, a koreai háborút követő koreai történelmet és kultúrát sajátosan átfogó életművet kísérli meg bemutatni.

A kortárs alkotók közül pedig két olyan rendezőt választottunk, akik az utóbbi időben ékes bizonyítékát adták annak, milyen meghatározó szereplője a koreai film a nemzetközi filmvilágnak. Lee Chang-dong olyan kortárs klasszikus – karrierjének indulása már a koreai film jelenkori virágkorához kötődik, első filmjét az 1990-es évek végén készítette, amikor a koreai film betört a nemzetközi érdeklődés középpontjába. Legutóbbi filmje, a *Gyűjtögetők* (*Beo-ning*) pedig 2018-ban szinte felrobantotta a filmkritikusi toplistát a Cannes-i Filmfesztiválon – sosem látott pontszámmal nyerte a fesztiválon jelenlévő kritikusok szavazását. Eddigi életművét a melodráma műfajának tükrében tárgyalja Varró Attila tanulmánya.

Végül, de nem utolsó sorban, összeállításunkat Bong Joon-ho-val zárjuk, aki jelenleg éppen üstökösként ragyog a koreai film égboltján. 2019-ben – a koreai filmtörténetben első alkalommal – elnyerte a Cannes-i Filmfesztivál nagydíját *Élősködők* (*Gi-saeng-chung*) című filmjével, ami igazán stílszerű és megérdemelt születésnapi ajándék Korea nemzeti filmgyártásának. Bong filmjeinek sajátos motívumairól, szerzői vonásairól Teszár Dávid tanulmányából kapunk átfogó képet.

Összeállításunkban a koreai rendezők nevének írásánál a nemzetközileg elfogadott (és az imdb.com filmadatbázisban is használatos) formát alkalmaztuk. A koreai filmek eredeti címének romanizált átírásában a Koreai Filmarchívum online filmadatbázisának (kmdb.or.kr) írásmódját tekintettük irányadónak.

Ezután pedig nincs is más hátra, minthogy azt kívánjuk: boldog 100. születésnapot koreai mozi!

A szerkesztők

Ezúton értesítjük kedves olvasóinkat és támogatóinkat, hogy a **Metropolist** kiadó Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány számlájára



az adózók által felajánlott 1%-okból 2019-ben 74 501 Ft folyt be.

Ezt az összeget lapunk működési költségeire fordítottuk. Felajánlásait – melyek nélkülözhetetlen segítséget jelentenek folyóiratunk számára – hálásan köszönjük!

Kérjük, 2019. évi adóbevallásukkor is gondoljanak ránk, és támogassák munkánkat!

**METROPOLIS**  
FILMÉLETI ÉS FILMTÖRTÉNELMI FOLYÓIRAT

**A Kosztolányi Dezső Kávéház  
Kulturális Alapítvány adószáma:**

**18083787-1-42**

**Köszönjük!**

Jurdi Leila

## A lélek sötét oldalán

### Kim Ki-young művészete

#### Mr. Monster

Kim Ki-young, gúnynevén Mr. Monster<sup>1</sup>, akit leginkább az egyik legjobb koreai filmként emlegetett *A cseléd* (*Hanyeo, The Housemaid*, 1960) című film rendezőjeként ismerhetünk, egy nagyobb kitérő után kerülhetett csak a filmezés közelébe. Szöulban született, de Pjongjang-ban nevelkedett (a mai Észak-Korea fővárosa). Hosszú pályafutása során összetéveszthetetlen stílust alakított ki, ami a filmek vizualitásában és dramaturgiájában is megnyilvánul. Szeretett kísérletezni a műfajokkal, egy filmen belül gyakran keverte is őket, készített több történelmi melodramát, pszichológiai horrort, és a science fiction-től sem riadt vissza.

A művészcsaládból származó fiú már korán tanúbizonyosságot tett kreatív tehetségéről, ám a családi tradíciókkal szembefordulva mégis egy másik úton indult el. Kezdetben jobban érdekelte a tudomány világa, így az orvosi egyetemre felvételizett, sikertelenül. Az elhibázott felvételi után három évet töltött Japánban, ahol szakácsként dolgozott, mellette pedig elkezdett színházba és moziba járni. Több olyan filmet látott ebben az időszakban, melyek később jelentős szerepet játszottak egyéni, sokszor excentrikusnak tartott stílusának kialakulásában.

Kiotóban még egy színházi csoportnak is a tagja lett, mely tevékenységet később, Koreába való visszatérése után is folytatatta. Végül 1946-ban vették fel a Szöuli Orvosi Egyetemre, ahol fogorvosként végzett 1950-ben.

Tanulmányai alatt színházat alapított az egyetemen, ahol nyugati darabokat játszottak, de Kim ekkor már saját drámákat is írt. Az orvoslástól a színház, majd a Koreai háború kitörése után, a színházról a film felé fordult. Csatlakozott az U.S.I.S.<sup>2</sup> filmes csapatához, ahol híryanagokat, dokumentumfilmeket, és kommunizmus ellenes propagandafilmeket készített. Ebben az időszakban sajátította el a forgatókönyvírást, és emellett a gyártási, operatőri, valamint a vágói feladatokba is beletanult. Az U.S.I.S. stúdiójában 1955-ben rendezte utolsó filmjét, ami egyben az első nagyjátékfilmje volt.<sup>3</sup> A film sajnos nem maradt fenn az utókor számára, de annyit tudni lehet róla, hogy egy kommunizmus ellenes thriller, ami a *Jugeom-ui sangja* (*A halál rejtekhelyén, The Boxes of Death*, 1955) címet viselte. Azt talán már itt érdemes megjegyezni, hogy Kim repertoárjában a thriller műfaji elemei folyton visszatérnek, és a későbbiekben is a filmes műfaji skála e sötétebb tónusú spektrumán szeretett mozogni.

E film után kezdett saját, önálló filmes karrierjére fókuszálni, aminek nyitódarabja a *Yongsando* (*Jangszan megye, Yang-san Province/The Sunlit Path*, 1955) című történelmi melodráma volt. Kim közel 40 éves pályafutása alatt több mint 30 filmet rendezett, ám ennek csak töredéke maradt fent, illetve vált elérhetővé a nézők számára. Ezekben így is kirajzolódni látszik érdeklődésének fókuszja: leginkább a pszichológia, a horror, és az emberi természet sötét oldala iránt érzett kíváncsiság vezérelte. Filmjeiben újra és újra körüljárja ezeket a témákat, így visszatérő motívumként

1 Berry, Chris: Introducing “Mr. Monster”: Kim Ki-young and the Critical Economy of the Globalized Art-House Cinema. In: Kim, Hong-joon (ed.): *Kim Ki-young*. Szöul: Seoul Selection, 2006. p. 41.

2 *United States Information Agency* (más néven: United States Information Service) – 1953-tól 1999-ig működő amerikai diplomáciai szervezet. Wilson P.–Jr, Dizard: *Inventing public diplomacy: the story of the U.S. Information Agency*. London: Lynne Rienner Publishers, 2004.

3 Lee, Youn-yi: Before The Housemaid (1960) <https://web.archive.org/web/20040505192939/http://www.asianfilms.org/korea/kky/KKY/Cabinet/Bio1.htm> (Utolsó letöltés dátuma: 2019. 09. 25.)



jelenik meg a házasság, a házasságon belüli hatalmi dinamika, a férj és feleség közötti kapcsolat pszichológiája, a házastársak közti szexualitás lehetetlensége, és az ezzel járó elfojtások okozta szorongások, illetve a házasságtörés.

Kim Ki-young életművének egésze nem elérhető, így filmjei vizsgálatok nehéz lenne valódi korszakolást felállítani. Ugyanakkor a fentebb említett kiemelkedő darab, *A cseléd* jó kiindulópontként szolgálhat a rendező életművének vizsgálatához, hiszen ez az a film, amiben először egyesülnek a rá jellemző stilisztikai és műfaji elemek. Ezen elemek már korai filmjeiben is jelen vannak, ám ezekre még inkább jellemző az útkeresés, és a műfaji normák kisebb kihágásokkal való követése. A hiányosan hozzáférhető rendezői életmű korszakokra való felosztását elhagyva, Kim filmjeit érdemesebb tehát tematikai és műfaji csoportokba szedve vizsgálni.

## Történelmi melodramák, természetfeletti csavarral

Kim az 1960-ban készült *A cseléd* előtt nyolc filmet is rendezett, ám ezekből egyedül a *Yongsando* maradt fenn. Későbbi filmjeire szinte egyáltalán nem jellemző a klasszikus értelemben vett szerelmi szál, inkább dolgozik a férj és feleség közötti rivalizálással, és a társadalmi nyomás okozta szexuális szorongásokból fakadó viselkedésmintákkal. A *Yongsando* című történelmi melodramájában mégis a szerelem az elsődleges mozgatóerő, ha később ez át is változik egy féltékenységtől és fájdalomtól átítatott függő viszonyra. A film története egy népszerű mesén alapul, amit Kim észak-koreai szülővárosában halott először. A legenda egy szerelmi tragédiáról szól, amit a társadalmi nyomás hiúsít meg. A legendák, mítoszok és a koreai sámánista hit keveredése, ütközése a háború utáni modernitással szintén visszatérő elem Kim filmjeiben. Mindez, ha nyomokban is, de már megtalálható a *Yongsando*-ban.<sup>4</sup>

A filmben adott a szegény, ám tiszta szívű fiú karaktere, aki beleszeret a falu legszebb lányába, aki szintén szegény családban nevelkedik, ám van egy fő különbség

köztük. A lányt apja és anyja egyszerre neveli, a fiú apja viszont meghalt, így őt anyja teljesen egyedül látja el, minden idejét és vagyonát rááldozva. A fiatal szerelmesek nászát egy rituálé is megerősíti, sorsszerűen kötődnek egymáshoz, ami viszonylag hamar kiderül még a film elején. Az egyensúly akkor borul fel, amikor hazaérkezik a falu vezetőjének tékozló, nőcsábász fia s szemet vet a megszerезhetetlennek tűnő lányra, aki szívét már másnak ígérte. A tékozló nemesi családból származó fiú jelenléte a melodramai csavaron felül, behozza a társadalmi normák kritikáját is, még hozzá a lány nagyravágyó anyjának a karakterén keresztül. Az anya kapva kap az alkalmon, és a lány akarata ellenére a gazdag fiúhoz adja őt feleségül. A szegény fiú és a lány szökésre készülnek, ebben pedig a lány apja, és a fiú önfeláldozó, már-már mártír szerepet játszó anyja segíti őket. Titokban összedadják őket, majd elindul a menekülő szerelmesek szála. A szegény fiút fűti a szenvedély és a szerelem, ám amikor a hatalom minden próbálkozását megghiúsítja, és a titokban megszarolt lány által is megcsalva érzi magát, öngyilkos lesz.

A *femme fatale* karakter iránt érzett megmagyarázhatatlan vágy miatt elbukott férfi karaktere Kim filmjeinek egyik legfontosabb összekötő eleme. A *Yongsando* női főszereplője viszont még nem a szó szoros értelmében vett végzet asszonya, ő tiszta és ártatlan, ami abban nyilvánul meg, hogy nem saját boldogságát helyezi előtérbe. A filmben mégis elhangzik a Kim filmjeire talán legjellemzőbb tételmondat: „*Ha egy férfi viszonyt kezd egy nővel, akkor a nő előbb vagy utóbb tönkreteszi a férfi életét.*”

Kim előszeretettel keveri a műfajokat, több olyan filmet készített, amelyben egyszerre van jelen a melodráma, a pszicho-thriller és a horror. A *Yongsando* még ilyen szempontból is kezdetleges, mert melodráma ugyan, ám nem törekszik következetesen a realista ábrázolásmódra, ami a film befejezésében nyilvánul meg, itt ugyanis átveszi az irányítást a fantasztikum. Amikor a halott fiú anyja megöli a lányt, a halott fiú szelleme visszatér érte, hogy magával vigye szerelmét a túlvilágra.<sup>5</sup> A film végén mindhárom szereplő meghal, és ezzel nyernek feloldozást az élet kegyetlensége alól. A halál, mint feloldozó elem, Kim szinte minden filmjére jellemző, visszatérő dramaturgiai

<sup>4</sup> Lee, Yong-kwan: The Sunlit Path: Another Side of Kim Ki-young and Mapping the Korean Cinema of the 1950. <https://web.archive.org/web/20040505193105/http://www.asianfilms.org/korea/kky/KKY/Window/LYK.htm> (Utolsó letöltés dátuma: 2019. 08. 15.)

<sup>5</sup> Berry, Chris: Genrebender: Kim Ki-young Mixes It Up <https://web.archive.org/web/20031209001837/http://www.asianfilms.org>

megoldás a karakterek számára megoldhatatlannak tűnő problémák elől való elmenekülésre.

A *Hyeonhaetaneun algo itda* (A tenger tudja, *The Sea Knows*, 1961) rendkívül pontosan mutatja be a traumát, amit a japán kolonizáció és nacionalizmus okozott az évtizedekig elnyomott és külső hatalom által irányított Koreának. A történet koreai diákok nézőpontjából bontakozik ki, akik 1944-ben kénytelenek csatlakozni a japán hadsereghez, ahol egymás után érik őket a megaláztatások a katonai vezetők részéről.

A film főszereplője Aro-un, aki kitűnik társai közül önféjűségével, tanultságával és tekintélyt parancsoló jelenlétével. A fiú különlegessége azonban csak olaj a tűzre a japánok szemében, akik szadista módon nézik le és alázzák meg a koreaiakat, és a hadseregben alkalmazott lovakhoz és kutyákhoz sorolják be őket rangban. A fiút egymás után érik a sérelmek, ám az egyik megpróbáltatás mégis kiemelkedik a többi közül, brutalitása és a fiú szellemes megjegyzése miatt, amivel az incidenst leírja. Az egyik vezető azzal kényszeríti behódolásra, hogy ha nem nyalja le az ürüléket a cipőjéről, akkor a többi koreai társát fogja megbüntetni. Aro-un kénytelen végrehajtani a parancsot, ám a filmben később a következő mondat hangzik el a szájából: „*Tanult ember vagyok, mégis az első íz, ami Japánról eszembe jut, nem más, mint az ürülék.*”

A film nem elégszik meg a katonák sérelmeinek ábrázolásával, hiszen kibontakozik egy szerelmi szál is, ami utat enged Kim nacionalizmusellenességének érvényre juttatására. Aro-un beleszeret egy japán lányba, Hidekoba, akit kezdetben szintén a Korea-ellenes sztereotípiák irányítanak – még azon is meglepődik, hogy a fiú szeret olvasni. A lányt a kíváncsiság viszi a fiú közelébe, de amikor Aro-un a katonaság idején elszenvedett megaláztatásairól kezd el neki beszélni, őszintén elszörnyed és együtt érez vele. A fiú kezdetben ellenzi a lány közeledését, de kedvességével és az egyenlőségről vallott nézeteivel végül elnyeri a fiú bizalmát. A két szerelmes természetesen nem lehet egymásé, hiszen nem csupán Hideko nacionalista nézeteket valló anyja áll közük, hanem egy egész korszak hagyománya és kegyetlensége.

A *Yongsando*-hoz hasonlóan ez a film is természetfeletti csavarral zárul. Aro-un, aki már kezdettől rend-

kívül erős öntudattal rendelkező, kitartó karakterként ábrázoltatik, a film végére legyőzhetetlen, a halált is túlélő entitássá válik, reprezentálva a minden szenvedést és rombolást túlélő Koreát.

A *Goryeojang* (*Goryeojang*, 1963) kiindulópontja egy ősi hagyomány, amely szerint az időseknek, amint betöltötték 70. életévüket, el kell vonulniuk a faluból, fel egy hegy tetejére, hogy ott éhen haljanak. A tradíció lényege a közösség fiatal tagjai számára biztosítani a túlélési lehetőségeket, hiszen az idősek már haszontalanná váltak, nem termelnek, csak elvesznek. Egészen pontos metaforája ez a modernizáció gazdasági fejlődés orientáltságára, ami Koreára az 1960-as évektől kezdődően a mai napig rendkívül nyomasztó terheket ró. A modern, hasznalapú gondolkodásmóddal áll szemben a konfucianus nézet, mely szerint tisztelettel és hálával tartozunk szüleinknek.<sup>6</sup> A film feltevése szerint a ma modernnek hitt eszme már létezett az ősi időkben, a társadalom le is győzte azt, ám ennek egy variánsa most újra a köztudatba szivárgott. A film félárva főszereplője, akit édesanyja egyedül nevelt fel, ennek a hagyománynak szegül ellen anyja iránt érzett hálájától vezérelve.

A film olyan korban játszódik, amikor a közösség és az egyén életét és döntéseit egy természetfeletti közvetítő, a sámán alakja befolyásolta. A sámán jóslat, a csoport tagjai pedig szót fogadtak neki, és a jóslat szerint cselekedtek. A film a főszereplő lázadó természetén keresztül kérdőjelezi ezt meg, ugyanakkor felveti az elkerülhetetlen sors, és az önbeteljesítő jóslat kettőségét is.

A sámán a film elején megjósolja, hogy Goryang, a félárva fiú, meg fogja ölni mind a tíz féltestvérét. Amint ez az információ a féltestvérek tudomására jut, elkezdik kiközösíteni a fiút, sőt kígyók elé vezetik, hogy meghaljon. A fiú nem hal meg, de fél lábára lebénul, ez pedig örökre megbélyegzi életét. A jóslat elkerülése érdekében anyjával elköltöznek a mostohatestvérektől, ám ahogy ez lenni szokott, Goryang nem kerülheti el sorsát, a sámán jóslata valóra válik. Goryang nem csupán ennek a jóslatnak próbál ellenállni – amikor anyja betölti 70. életévét nem engedi őt felmenni a hegytetőre meghalni, ezzel viszont magára haragítja az egész falut, akik ebben látják a falut sújtó éhínség okát.

org/korea/kky/KKY/Stairway/CB2.htm (Utolsó letöltés dátuma: 2019. 08. 16.)

6 Lee, Yeon-ho: Introduction. In: Kim, Hong-joon (ed.): *Kim Ki-young*. Szöul: Seoul Selection, 2006. p. 7.



A cseléd

(Lee Eun-sim, Eom Aeng-ran,  
Kim Jin-gyu)

A film egy radikális tettel zárul. Goryang – miután a sámán minden kérését és jóslatát beteljesítette és nincs már veszteni valója – mintha félig őrjöngő szellemmé változna, a sámán fáját, ami a legfontosabb összekötő elem a természetfeletti és a világi között, kivágja, a sámánt pedig megöli. Ezzel leszámol az évezredek tradícióival, nem törődve azzal, hogy milyen istenségeket haragít magára.

Kim Ki-Young az 1960-as évektől kezdődően alapvetően hátra hagyja a történelmi filmek készítését, és a modern Korea ábrázolása felé fordul. Ebben a korszakában több filmjét inspirálták megtörtént esetek, melyekről az újságban olvasott.

## Pszichohorror és melodráma, avagy a cseléd-trilógia

Kim egy egész trilógiát, és több, ehhez lazán kapcsolódó darabot készített, amely a modernizálódó Korea társadalmában a patriarchátus krízisére, és a burzsoá család válságára fókuszál. Ezek a filmek visszatérő karakterekkel dolgoznak, melyek nem annyira individuumok, mint in-

kább egy csoporton vagy a társadalmi hierarchián belül létező férfi és nőtípusok, melyek lehetőséget teremtenek a témában rejlő ezernyi variáció kiaknázására.<sup>7</sup> A történetek szinte megegyeznek, minden filmben a főhős öngyilkosságával végződő bukásdramaturgiával szembesülünk, ami jól illusztrálja a modern társadalom egyszerre csábító és veszélyes oldalát.<sup>8</sup> A filmek minden esetben egy átlagosnak tűnő családot mutatnak be, melynek életébe egy külső, fenyegető erő férközik be egy fiatal, érzéki, de nem sok öntudattal rendelkező lány személyében. A férj megcsalja a feleségét, a lány terhes lesz tőle, és innentől kezdve mindenki az örület határára kerül, s próbálja menteni, ami menthető. A megcsalt feleség, a bűneit bánó férj melodramai motívumoknak tűnnek, a film mégis inkább operál a pszichológiai horror műfaji elemeivel. A fiatal csábító lány legyőzhetetlen szexuális hatalma rémisztő, főleg azért, mert erről ő sem tud, ő is kiszolgáltatottja csupán az elemeknek, mégis ez a hatalom okozza az összes szereplő tragédiáját. Amikor a lány öntudatra ébred, bosszút akar állni elnyomóin. A filmekben a feloldást minden esetben a halál jelenti, ám ez leginkább a tetteivel szembenézni képtelen férfi főszereplő jelleméből fakad, aki először inkább végezze a fenyegetést okozó fi-

7 ibid. p. 4.

8 ibid. p. 6.

atal lánnyal, de mivel ez nem sikerül neki, hagyja magát öngyilkosságba hajszolni.

A *cseléd*, a cseléd-trilógia nyitódarabja 1960-ban, az első remake 1972-ben, a második pedig 1982-ben készült el. Ehhez a filmsoporthoz kapcsolódik a *Chungnyeou* (*Insect Woman, Rovar asszony*, 1972) és ennek remakeje, a *Yugsigdongmul* (*Ragadozó állat, Carnivorous Animal*, 1984), bár ezek a filmek annyiban eltérnek, hogy itt a feleség karaktere válik rémisztővé, és ő válik a férfi szellemi és fizikai egészségét egyaránt veszélyeztető karakterré.

Az 1960-as évek koreai társadalmá számos, kényszerű változáson esett át, miközben az ország sem gazdaságilag, sem politikailag nem volt stabilnak mondható. Ahogy egyre magasabb fokozatba kapcsolt a modernizáció gépezete, jelentős munkaerő áramlott a városokba vidékről, komoly krízist okozva a társadalmi osztályok keveredésével. A középosztálybeli családokban egyaránt dolgozott a férfi és a nő is, így a házvezetés általában egy vidékről érkezett cselédlányra maradt. Erre a kényszerhelyzetre figyelt fel Kim, amikor egy házaspár és a cselédjük tragédiájáról olvasott az újságban, és végül ez a cikk szolgált *A cseléd* alapjául. A filmben a cseléd külső, fenyegető erőként jelenik meg, mely veszélybe sodorja a középosztálybeli család egységét.<sup>9</sup> *A cseléd* világában talán az az egyik legérdekesebb aspektus, hogy hogyan válik egy megtörtént eseten alapuló, elsősre realiztikusnak tűnő történet transzcendenssé, fantasztikussá. Ez a fajta elvonatkoztatás, a dolgok pszichológiai mélységének kutatása jellemző leginkább Kim filmjeire, amit az általa használt expresszionista stíluson keresztül tudott leginkább érvényre juttatni. A történet önmagában is megállná a helyét, ám Kim ezzel nem elégszik meg, szinte tudományos módon közelít a témához. A film keretes szerkezetű, egy tévés műsorvezető beszél a kamerába nézve, ami által távolság keletkezik a néző és a történet között, sőt olyanná válik, mintha egy orvosi kísérletet néznénk a mikroszkóp alatt.

A film története egy középosztálybeli család bukását meséli el, anélkül, hogy igazán bármiféle ítéletet mondana a résztvevőkről. A film végén el is hangzik a mondat: „*Ez bárkivel előfordulhat.*” A férj tisztességes munkával keresi kenyerét, zenét tanít egy gyárban, ahol, csak női

munkaerőt alkalmaznak. A felesége otthon dolgozik, megrendelésre varr, ezzel egészítve ki a család jövedelmét. Két gyerekük van, ám a majdnem átlagos idillt beárnyékolja, hogy a kislány mozgássérült, csak mankóval tud közlekedni gyenge lábai miatt.

A fiatal férjnek nagy sikere van a gyárban, többen is szerelmesek belé, az egyik lány még vallomást is tesz, aminek az lesz a vége, hogy elhagyja az iskolát a botrány elkerülése végett, majd öngyilkosságot követ el. Az érzelmes nő és a logika által vezérelt férfi klasszikus oppozíciója jelenik itt meg. Modern és klasszikus társadalmi normák ütköznek, ahol a fiatal lány testesíti meg a modern individualista társadalmat, amiben nincsenek a szegénykezésre a szerelem miatt. A férj képviseli a tradicionális társadalmi normákat, mely szerint elítélendő és megvetendő viselkedés beleszeretni egy házas férjbe. A férj a lány szerelmes levelét teljes hidegvérrel olvassa, nem mutat együttérzést még akkor sem, amikor a lányt eltanácsolják. A férj nem képes szembe nézni a valósággal és felelősséget vállalni a tetteiért, és ez a fajta viselkedésmód a film második felében visszafordíthatatlan tragédiákhoz vezet majd. A problémák akkor kezdődnek, amikor több pénz reményében a férj otthon kezd el zongoraleckéket adni a lányoknak, ezen felül pedig felfogadnak még egy cselédet is, aki a házmunkát végzi majd a fáradt feleség helyett, aki eddig egyszerre vitte a háztartást és az otthoni varrodáját. Több fronton is beszivárog a külvilág az életükbe, méghozzá vonzó fiatal lányok képében.

A film konfliktusa lassan bontakozik ki, olyannyira, hogy a fő antagonista, a kezelhetetlen és vad *femme fatale* csak a 19. percnél lép be a képbe. A lány első ránézésre maga a romlottság, dohányzik, csúnyán beszél, nem fél megfogni a patkányokat, ám mégis körül lengi valami megmagyarázhatatlan, már-már természetfeletti ártatlanság. Teljes mértékben hiányzik belőle a „férfias” értelem és logika, és inkább hasonlít az ösztönei, félelmei és vágyai által vezérelt kártevő állatkára, tehát nagyjából pont olyan, mint a házba beköltözött patkányok, melyektől undorodik az egész család. Az alsóbb társadalmi rétegből származó nő, aki a megmagyarázhatatlan, irracionális erőt testesíti meg, ütközik a modern, nyugati társadalmi normák szerint élni igyekvő,

<sup>9</sup> Ahn, Minh-Wa: Representing the Anxious Middle Class: Camera Movement, Sound, and Color in The Housemaid and Woman of Fire. <https://web.archive.org/web/20040506062157/http://www.asianfilms.org/korea/kky/KKY/Stairway/AMH.htm> (Utolsó letöltés dátuma: 2019. 08. 16.)

törtető, ambiciózus férfival. A csábító női karakter borítja fel a látszólagos rendet, és kelt zavart a család életében.<sup>10</sup>

A modernitás és a tradíció ütközése a ház elrendezésében szimbolikusan is érzékelhető. A feleség, aki a tradicionális értékeket képviseli az alsó szinten varrja a ruhákat, a modernitás által sanyargatott férj az emeleten ad zongoraleckéket a fiatal lányoknak. A két szintet egy horrorisztikusan ábrázolt lépcsősor köti össze, mely végig fenyegetően jelenik meg, és a film egyik legtragikusabb pillanatában is központi szerepet játszik. A lépcsősor jelenti a felemelkedést az alsóbb társadalmi rétegből érkező nők számára, ám ugyanakkor megtestesíti a bukást is, ami ennek a sorsnak elkerülhetetlen velejárója<sup>11</sup> Ironicus csavar a film végén: az öngyilkosságba hajszolt férj utolsó pillanataiban ezen a lépcsősoron kénytelen lemászni felesége lábához, aki az alsó szinten varr.

Kim, előző filmjeivel összehasonlítva itt sokkal inkább fókuszál karaktereinek pszichológiájára, arra, milyen hatást gyakorol a kialakult veszélyhelyzet a viselkedésükre. Ez a fajta figyelem a film vizualitásában is tükröződik. A fekete-fehér képek részletesen kidolgozottak, sokszor látjuk a karaktereket rácsok mögött, ezzel jelezve bezártságukat, kiszolgáltatottságukat. A kamera szinte állandóan mozog, egyik szobából a másikba, illetve visszatérő kép a házon kívülről felvett, az erkélyen át a megfigyelő pozícióját imitáló beállítás, ami erősíti az érzést, hogy egy mikroszkópon keresztül figyeljük a karakterek viselkedését, szenvedéseit. Az egész ház inkább hasonlít börtönre, mint otthonra. Rácsok, a lépcső, a falak, mind olyan elemek, melyek a karakterek bezártságát és egymástól való elszigeteltségét hivatottak érzékelteni. Egyetlen dolog hatol át mindezekben: a hang. A férfi zongorájából származó hang kezdetben kellemesen, majd a diáklány keze alatt diszharmonikusan, később pedig, amikor a cseléd kezd el zongorázni, egyre aggasztóbban és agresszívebben szól. E hang elől viszont nincs az a fal, ami menedéket nyújtana. Hiába szeretnék a modern világ után áhító karakterek nem meghallani az elnyomott, kiszákmányolt vidéki kisember segélykiáltását, az túl hangosan és erőteljesen követeli a jogait.

A modernizációtól a vidékről származó fiatal nők duplán is szenvednek. Egyszerre voltak kiszolgáltatva a kapitalizmusnak és a falusi élet férfi központúságának.<sup>12</sup> Ha sikerült is elhagyniuk a falut, a városi munkájukban ugyanúgy kiszákmányolták őket, és nem volt joguk dönteni semmiről. A két *A cseléd*-remake (*Hwa-nyeo* [A tűz asszonya, *Woman of Fire*, 1972 és 1982]) ebbe az irányba fordul: többet tudunk meg a fiatal *femme fatale*-ok társadalmi és pszichológiai hátteréről. Mindkét verzióban a férj elnyomott szexuális energiája okozza a problémát, ami részben a modern, dolgozó feleség történetészlábjából fakad. A feleség magára hagyja a férjet, míg elutazik a szüleihez látogatóba. Ez idő alatt a fiatal cselédet bízza meg, felügyelje zeneszerző férjét, nehogy összegabalyodjon az egyik tanítványával. A lány önfeláldozó módon védelmezi a férjet, aki a tanítvánnyal meghiúsult aktus után egyszerűen megerőszkolja a cselédlányt. A lány számára a szüzesség elvesztése a jövőjével kapcsolatos bármiféle remény elvesztését is jelenti, hiszen a patriarchális társadalomban értéktelenné válik a nem szűz hajadon. Ezekben a filmekben nagyobb figyelmet kap a férfi gyenge jelleme, amit a szexualitás irányít és a felelősségvállalás terhe zúd darabokra. A középosztálybeli család szeretne tovább élni a saját maga által teremtett illúzióban, ám a cseléd teherbeesése ezt megakadályozza. A káosz akkor szabadul el, amikor a lányt még ettől is megfosztják, és arra kényszerítik, hogy vetesse el gyermekét. Érdekes részlet, hogy míg az 1960-as *A cseléd*-ben a lépcsőn kellett leesnie a lánynak a vetéléshez, ezekben a filmekben már nőgyógyászatra mehet az abortuszért, aminek díját természetesen munkáltatója, a feleség állja.

A két film képi stilizációja figyelemre méltó, Kim és operatőre itt már színesben dolgoznak, és ki is használják a színekben és formákban rejlő dramaturgiai lehetőségeket. Többször látjuk az eseményeket valamilyen felületesen, üvegen keresztül, ami torzítja a valóságot és kiemeli a karakterek felfűtött érzelmi állapotát, a jelenetek drámaiságát.

A *Chungnyeo* (*Rovar asszony*, *Insect Woman*, 1972) egy elmebetegintézetben játszódik, ahol férfiak diskurál-

10 Kim, So-young: *Modernity in Suspense: The Logic of Fetishism in Korean Cinema*. In: Kim, Hong-joon (ed.): *Kim Ki-young*. Szöul: Seoul Selection, 2006. p. 30.

11 Lee, Yeon-ho: *Introduction*. In: Kim, Hong-joon (ed.): *Kim Ki-young*. Szöul: Seoul Selection, 2006. p. 14.

12 Kim: *Modernity in Suspense*: p. 31.



nak arról, hogy ők mind a nők hatalmának áldozatai. A gyenge nőké, az erős nőké, vagy épp az anyjuké – mindez lefordítható a modern társadalomtól való rettegésre, melyben a tradicionális hierarchia férfi és nő között el kezdett átalakulni. Kim ebben a filmben már kimondottan a horror műfaji elemeit használja. Rémálmok, vámpírgyerekek, patkányok – halál és borzalom fogad minket minden jelenetben.

A film ismét a kiszolgáltatott, féltárvává vált fiatal lány archetipusával indul, akinek el kell hagynia az iskolát, hogy dolgozni menjen, ezzel finanszírozva fiútestvére tanulmányait, akiről egyébként ki is derül, hogy valójában alkalmatlan a tanulásra. A lány ráadásul törvénytelen gyerek, az anyja csak szeretője volt az apjának. A lány egy bárban kap munkát, ahol összehozza a sors egy impotens férfivel. Vele veszíti el a szüzességét, minden védekezése ellenére, mivel az impotens férfi éppen egy ilyen vergődő, gyenge nőtől lesz képes újból visszanyerni férfiasságát. Miután szerelmi viszonyt kezdenek, kiderül, hogy a férfinak családja van. A feleség rendkívül erős és önálló nő, egyértelműen ő a domináns a házasságukban, és anyagilag ő a családfenntartó. Viszonylag hamar egyértelművé válik, a feleség az oka a férfi impotenciájának. Talán ez a film mutatja leginkább Kim érdeklődését Freud nézetei iránt, és itt bontakozik ki legösszettebben a pszichológiai motiváció. Álomképeket látunk, melyek leginkább elfojtásokból fakadó rémálmok, valamint egy komoly vallomás is elhangzik a férfitől. A beismerés, ami egyszerre szemrehányás és segélykiáltás, azt fogalmazza meg, hogyan teszik az anyák szüntelen elvárásaikkal életképtelenné fiaikat. A férfi tragédiája a bukástól való félelem, ez bénítja meg az élet minden területén, ezen a félelmen pedig az erős, sikeres nők nem segítenek. A filmben a férfi képtelen férfiként létezni domináns felesége oldalán, ezért egy fiatal, kiszolgáltatott lányra van szüksége, viszont a fiatal lány sem gyenge, ő szexuális hatalommal bír a gyermektegy férfi felett. A két nő háborút vív egymás ellen a férfiert, bár inkább szól mindez a saját boldogságukért folytatott küzdelemről, mint a férjről, aki kezdetben még élvezte is a külön neki szentelt figyelmet. Ebben a filmben az antagonist (a *rovamő*) kivételes módon a feleség, és nem pedig a cseléd. A feleséghez hasonló nőket az elmeógyógyintézetben kezelt férfiak egy pókhoz hasonlítják, aki lassan, de biztosan felemészti, elfogyasztja a partnerét. A férjnek a fiatal lánnyal talán még esélye

is lenne a boldogságra, de a feleség ezt megakadályozza, mivel ő csak saját családjának fennmaradását tartja szem előtt. A nő fél, hogy férjének gyereke lesz a szeretőtől, ezért egy este orvosra segítségét kéri, hogy anatómiai beavatkozással tegye megtermékenyítésre képtelenné az altatóval elkábított férfit, annak tudta nélkül. A modern feleségnek tehát nincs szüksége a gyenge férfi férfiasságára, hiszen ő csak a példamutató családi élet látszatának fenntartásához kell.

A filmben ezen a ponton eluralkodik a természetfeletti és a horror, mivel a fiatal lány képzelegni kezd arról, hogy gyereke született. Ez a gyerek viszont nem teljesen normális, patkányok vérével issza, úgy viselkedik, mint egy vámpír. Később látjuk, hogy patkányok ragadják el a kisgyereket, később pedig, megfagyva talál rá a feleség a hűtőben, mintha véletlen ott felejtette volna. Igazából valószínűleg nem is létezik a gyermek, a fiatal lány egyszerűen beleőrült a helyzetbe, és az ő látomásai peregnek a vásznon.

## Tudományos fantasztikum, horror

Kim fennmaradt filmjei közt két olyan alkotás is van, melyek a sci-fi műfajába sorolhatók, horror és melodramai elemekkel kiegészülve. Ezekben a filmekben újból előtérbe kerül a sámán alakja, valamint a szellemek és a természetfeletti világa, ám ez a modernizáció képviselte tudományos megközelítéssel kerül szembe, általában két egymásnak feszülő karakter formájában.

Az egyik film egy irodalmi adaptáció, mely egy képzeletbeli szigetről kapta a címét. Az *Ieodo* (*Io sziget, Iodo*, 1977), azon felül, hogy adaptáció, több ok miatt is kitűnik Kim életművéből. A filmben ismét visszatér az impotens férfi és a modern, erős nő oppozíciója, most azonban távol vagyunk az urbanizáció világától, és a történet sem egy középosztálybeli család viszontagságaira koncentrál. Abban csatlakozik korábbi filmjeihez, hogy a történet mögött megbúvó társadalmi konfliktus forrása itt is a modernizálódó, illetve a tradíciókat fenntartani próbáló, hagyományos Korea összeütközése.

A film helyszíneként a képzeletbeli sziget, Parangdo szolgál, ahol nők irányítanak, és amiből turisztikai köz-

pontot szeretnének csinálni a városi pénzemberek. Parangdo-tól nem messze létezik Ieodo, melynek szellemei a legenda szerint elragadják a Parangdo-ról származó férfiakat. A turisztikai beavatkozás fenyegetése indítja el a problémákat – itt egyébként ismét összefüggés fedezhető fel a vidéki lány városba költözése okozta zavarral, aminek itt az inverzét figyelhetjük meg. A film főhőse, Cheon, még a film elején meghal, az ő halála pedig elindít egy nyomozást. A városi nyomozó megérkezik a szigetre, hogy utána járjon a rejtélynek. Tényleg létezik a szigetlakó férfiakat sújtó átok, és mi történhetett vajon a hajóúton vízbefulladt Cheon-nal?

A film rendkívül összetett és bonyolult flashback szerkezetet épít fel, amit a hullámzó tenger visszatérő képei tagolnak, ezek jelzik csupán, hogy egy újabb visszaemlékezést lát a néző. A flashbackek segítenek Cheon életének feltárásában, ám az egész mégis mozaikos és egészében megfejthetetlen marad.<sup>13</sup>

A főszereplő nyomozó impotenciája a következők miatt válik fontossá: a nők lakta szigeten központi probléma a reprodukció és az élet fenntartása, hiszen, ha születik is fiúgyermek, ő az átok miatt előbb utóbb köddé válik, elragadják Ieodo szellemei. Az ellentét mégis a probléma kétféle megközelítéséből fakad. A városi nyomozó és Cheon képviselik a tudományt, a mesterséges megtermékenyítést, amit Cheon a sziget kiháló félben lévő kagylóállományán is alkalmazni igyekszik. A másik oldalon állnak a nők, a természetfeletti és a sámán világa. A film végkifejlete a természetfeletti oldalt hangsúlyozza. A halott Cheon holttestét a sámán előkeríti a tenger mélyéről, hogy beteljesítse sorsát, ami elől egész életében menekült. A film női főszereplője, Minja kezét még gyerekkorukban neki ígérték, de Cheon ezt a náaszt megtagadta, és a városba menekült. Minja a sámán segítségével Cheon holttestével folytat szexuális aktust, amiből meg is fogan egy gyermek, vagyis létrejön a reprodukció, amire az impotens városi nyomozó képtelen.

A *Ieodo* összetett flashback szerkezetével ellentétben a *Sal-innabileul jjochneun yeoja* (*Halálos pillangót kergető nő, A Woman After a Killer Butterfly*, 1978) olyannyira epizodikus, mintha három különálló rövidfilm lenne egybegyúrva, amit pusztán az köt össze, hogy ugyanaz

bennük a főszereplő. Mindezt persze úgy is fel lehet fogni, hogy a fiú életének három különböző szakaszát figyeljük meg. A film központi témája a halál és az élni akarás kérdése, különböző szemszögeken és élethelyzeteken keresztül.<sup>14</sup> A történet egyszerre groteszk és abszurd, a halál-tematika miatt pedig több horrorra jellemző műfaji elem is megtalálható benne. Ide sorolható a meghalni nem akaró, de már rothadó és sérült emberi test, amit csak az elme tart életben, a ráktól szenvedő fiatal lány elgyengülő teste, valamint az életre kelt csontváz, mely végül mégis elporlad.

A film egy öngyilkossággal indul – ezt azért is érdemes kiemelni, mert Kim más filmjeiben az öngyilkosság a zárás és feloldás, ebben a filmben ez a bonyodalom kezdete. A fiatal főszereplő fiú beszélgetésbe kezd egy lánnyal, aki pár perc elteltével öngyilkos lesz, és rántaná magával a fiút is, de ő megmenekül a szerencsének köszönhetően. A fiú ezután az incidens után teljesen elveszti az életkedvét, ő is öngyilkossággal próbálkozik. A film dramaturgiai szerkezete rendkívül laza, több véletlen, meg nem magyarázott történés is előfordul benne, melyek aztán valahogy előre viszik a cselekményt. A fiú öngyilkosságát is egy mágikus, mesei elem akadályozza meg: egy férfi látogatja meg őt, aki könyveket árul, és állandóan Nietzsche-ről és *Az akarat diadaláról* beszél. Arról próbálja meggyőzni a fiút, hogy ő még a halállal is képes szembe szállni az akarat erejének köszönhetően. A fiú megöli az öregembert, aki valóban visszatér hozzá, mégpedig háromszor. A fiúnak háromszor is el kell őt pusztítania ahhoz, hogy végleg feladja az életet.

A fiú évekkal később egy régésznel kezd el dolgozni, ahol egy kétezere éves csontváz a szeme láttára elevedik meg, és változik gyönyörű nővé. A nőnek tíz napon belül emberi májat kell ennie, különben visszaváltozik csontvázvá. A nő szimbolizálja az esélyt az életre, amivel minden ember egyformán rendelkezik születésekor. A nő kezdetben szeretne is élni az új lehetőséggel, melytől 2000 éve megfosztották, ám életének az önfeláldozás vet véget, ami miatt nem teszi meg a kellő lépéseket, hogy életben maradjon, nem cselekszik, hanem saját döntéséből megvárja, hogy másodjára is utolérje halál.

13 Paquet, Darcy: Iodo. <http://www.koreanfilm.org/kfilm70s.html#iodo> (Utolsó letöltés: 2019. 08. 30.)

14 Choi, Eun-Suk: Forbidden Desire and The Fantastic: Killer Butterfly. <https://web.archive.org/web/20031210010512/http://www.asianfilms.org/korea/kky/KKY/Window/CES.htm> (Utolsó letöltés: 2019. 09. 01.)

A film harmadik epizódjában a fiú kalandját követhetjük egy fiatal, rákos lánnyal, akinek nincs választása, mindenképpen meg fog halni.

A három epizódot tehát a halál köti össze tematikusan – három különálló esetet és sorsot látunk, mindezt a fiú szemén keresztül, aki képtelen eldönteni, hogyan viszonyuljon az élethez. A film a fiú halálával zárul, ám nem beszélhetünk egyszerű halálról, hiszen egy levágott fej alakjában, akaratának köszönhetően a fiú mégis tovább él. Ez a film világába illeszkedő lezárás lenne, ám van még egy utolsó, teljesen realista jelenet is, mely idézőjelbe teszi a film egészét: a fiút látjuk egy barátjával, amint álmukból ébredve előkeverednek egy raktárhelyiségből, vagyis amit eddig láttunk, meg sem történt valójában.

A film leginkább talán groteszk felnövés történetként értelmezhető, melyben a főhősnek többször is szembesülnie kell a halállal ahhoz, hogy öntudatra ébredjen és kezébe vegye életének irányítását. Érdekes részlet ugyanakkor, hogy mindhárom történetben egy nőhöz kötődik a halál gondolata: az első történetben a lány öngyilkos lesz, a másodikban már 2000 éve halott, a harmadikban pedig meg fog halni. Vagyis a fiatal férfi szexuális vágyai a halállal azonosítódnak, ami értelmezhető a férfi félelmeként a szexuális hatalommal bíró nőtől.<sup>15</sup>

## Melodramák

Kim életműve kapcsán még két olyan filmről muszáj szót ejteni, melyek nem igazán sorolhatók egyik fenti csoportba sem. Ezekből hiányzik a természetfeletti, vagy a horror, inkább tisztán a női lélek pszichológiájára fókuszálnak, és leginkább melodramai elemekkel dolgoznak.

A *Yugche-ui yagsog* (*Ígéreték, Promises*, 1975) történetét a női főszereplő narrációja kíséri végig, amint három év távlatából meséli a történetet. Ő magában a filmben nem szólal meg, a karakterekkel verbális interakcióba nem kerül. Minden gondolata a narrációból derül ki, illetve abból, amit róla a többi karakter gondol, elárul. Egy típus, a korábbi filmekből már jól ismert háttértörténettel rendelkező karakter ő, ám most teljesen új közegben figyelhetjük meg. Hányatott sorsa volt

miután el kellett hagynia a főiskolát, egymás után érték a szexuális és verbális megaláztatások, amiket a férfiaktól volt kénytelen elszenvedni, öngyilkossággal is próbálkozott, sikertelenül.

A film nagyobb része egy vonaton játszódik, s megtudjuk, hogy főszereplőnk kimenőn van a börtönből – egy férfit próbált megölni, sikertelenül. Vele van kísérője, szintén egy nő, aki erejéhez mérten próbál gondoskodni a főhősről. E két nő találkozik össze egy – szintén a vonaton utazó – férfival. A film bizonyos értelemben egy esszé, melyben egy nő és egy férfi beszélget egymásról, a bizalomról, gyűlöletről, megbocsátásról. Kim rendkívül jól használja az ellentétekben lakozó erőt, hiszen ebben a filmben is egy oppozíció kidolgozását látjuk. Adott egy nő, aki sérelmeiből adódóan utálja a férfiakat, és számára minden szexuális közeledés csak olaj a tűzre, a másik oldalon pedig ott egy férfi, aki olyannyira ártatlan, hogy még szexuális kapcsolata sem volt soha nővel.

A film a szó szoros értelmében melodráma, hiszen amikor a nőben megfogalmazódik a megbocsátás és szeretni akarás gondolata, addigra vissza kell mennie a börtönbe, és kénytelen elszakadni szerelmétől. A film végén sírnak és tombolnak, de a közük állított börtönfalon képtelenek áttörni. Mindez mégis reményt ad a nőnek, aki többet már nem akar öngyilkos lenni, helyette inkább várja a rá kirótt büntetés végét.

Ahogy ez a fenti filmekből is látható, Kim Ki-youngot mindennél jobban izgatták a női és férfi természetben rejlő ellentétek, és a modern társadalom nyomása alatt felszínre törő viselkedésminták. A *Sunyeo* (*A víz asszonya, Woman of Water*, 1978) szinte vászonra írt tanulmányoknak hat: egy hátrányos helyzetből induló nő és férfi fejlődés-, illetve bukástörténete elevenedik meg.

A női főszereplő dadog, ezért kevésbé kívánatos feleségjelölt. Ugyanakkor kedves, szorgalmas és odaadó teremtés. A férfi főszereplő katona, aki lábsérüléssel tért vissza a vietnámi háborúból, emellett poszttraumás stressz zavarral küszködik. Mindkét fél szorongó alkat, ám összeházasodnak, és sorsuk lassan mintha jobbra fordulna. A sérült férfi nehezen békül meg önmagával, nem találja a helyét, munkát is nehezen talál, amivel eltarthatná a családját. A dadogó nőnek sem könnyebb a helyzete, ő mégis bambuszkosarak készítésébe kezd, aminek óriási





**A víz asszonya (Kim Jeong-cheol)**

sikere lesz. Beindul a családi vállalkozás, mely mögött a nő áll. A férfi egy ideig élvezni látszik a helyzetet, ám kezdi kihasználni feleségét, aki éjt nappallá téve dolgozik. A felfelé ívelő narratívában, akkor következik be a fordulat, amikor az első közös gyerekükről kiderül, ugyanúgy dadog, mint az édesanyja. A férfi kénytelen elviselni a „kudarcot”, megveti feleségét, őt hibáztatja mindenért. A faluba érkező fiatal, csábító nővel viszonyba kezd, ami elindítja a jólismert bukásnarratívát. A film viszont nem áll meg a férfi történetének példázatánál, párhuzamosan látjuk a mindenféle erényes tulajdonságokkal bíró, ám mégis hányatott sorsú nő önmagára találását, önbizalmának lassú visszaszerzését, és végül diadalát. A film szimbolikus címének magyarázata is ebben keresendő. A korábbi filmekkel ellentétben, melyekben a nő a tüzzel kapcsolódik össze, itt a nőt a víz szimbolizálja. A víz a tüzzel ellentétben lassan halad előre, tiszta, mély és gyógyító erővel bír, ezzel szemben a tűz inkább idéz hatalmas, de pusztító erőt.

Kim Ki-young 1980-as években készített filmjei már nem voltak sikeresek, megfélemeztek róla Korea, a világ többi része pedig valójában soha nem is ismerte. Később, az 1990-es években kezdtek ismét érdeklődni irán-

ta a koreai filmesek, akik újra felfedezték őt. Valószínűleg ennek az érdeklődésnek köszönhető, hogy 1997-ben a 2. Busani Nemzetközi Filmfesztivál retrospektív vetítést tartott a rendező filmjeiből, ahol hosszú idő után először végre a nemzetközi közönség is találkozhatott munkásságával. A több mint harminc filmből nyolcat vetítettek a fesztiválon, az érdeklődés pedig akkora volt, hogy inspiráló erőként hatott az 1984 óta a rendezéstől visszavonult alkotóra. Kim ekkor elhatározta, hogy új filmbe kezd, ám e tervet hirtelen, tragikus halála megakadályozta: egy évvel a fesztivált követően feleségével együtt a házukban kiütött tűzben halt meg.

Kim után jelentős hagyaték maradt fenn, melynek alapos feldolgozása még várat magára. Az életmű egésze szinte megfoghatatlan, olyannyira színes és bátran kísérletező. Filmjeit ugyanakkor összefogja az a fajta fókuszált érdeklődés, mely a film legjelentősebb alkotóira olyannyira jellemző. Ahogy Tarkovszkijról vagy Felliniről is elmondható, hogy valójában mindig ugyanazt a filmet csinálták, Kim is mintha megszállottan mindig ugyanazon a filmen dolgozna, mindig kicsivel közelebb jutva az igazsághoz, ami épp ebben a filmben rejlik. Több műfajban is kipróbálta magát, ám legyen szó sci-firől vagy

horrorról, filmjeinek középpontjában mindig a legalapvetőbb, és egyben legambivalensebb emberi kapcsolat, nő és férfi viszonya állt. Sosem ítélezett, megértéssel ábrázolta karakterei gyengeségeit is, azt sugallva, ez is része az emberi természetnek, különösen az olyan kiszolgáltatott helyzetekben, melybe a modern világ gyakran belekényszerítette szereplőit. Kim Ki-young életművének, filmjeinek alaposabb feldolgozására nagy szükség lenne, különösen, hogy az általa vizsgált témák ma talán még inkább relevánsak, még élesebben megmutatkoznak a globalizált nyugaton és keleten egyaránt.

Leila Jurdi

## On The Dark Side of the Soul

The Art of Kim Ki-young

Kim Ki-young – director of *The Housemaid*, the film famous for being one of the best Korean movies ever made – was a man in search of the unknown depths of human psychology and behavior. This essay attempts to make an introduction to his oeuvre that can help the audiences to delve into his world. Through his career he made more than 30 films, but unfortunately we only have access to a limited number of them. Yet, the accessible films are so strong in their thematic and stylistic nature that they make it possible to get an almost overall impression of the director's work, main interests, the questions he kept asking, and the answers he kept searching for. Kim Ki-young enjoyed experimenting with film genres especially by mixing them together. His main thematic focus seemed to be the never-ending relationship troubles of men and women, the way they behave in truly tense situations where it is impossible to hide their true nature anymore. This interest in the darker side of human behavior led him to base his work on the genre of melodrama. However, it is important to note that he rarely stuck to melodramatic themes and styles, he would usually mix it up with either historical themes, or horror elements, and even science fiction. He lived and worked during a very difficult transitory time of Korea, when modern and traditional values clashed and the people experiencing it faced enormous stress and emotional turmoil that had to be repressed in hope of an economically successful future. His characters still live on because the themes and feelings he was interested in are just as actual today that they were 50 years ago.

## Kim Ki-young – Válogatott filmográfia\*

- 1953 *I am a Truck* (Teherautó vagyok)
- 1955 *Diary of Three Sailors* (Három tengerész naplója)
- 1955 *Jugeom-ui sangja* (A halál rejtekhelyén, The Boxes of Death)
- 1955 *Yangsando* (Jangszan megye, Yang-san Province/The Sunlit Path)
- 1956 *Bongseonhwa* (Nebáncsvirág, A Touch-Me-Not)
- 1957 *Hwanghon-yeolcha* (Szürkület, The Twilight Train)
- 1957 *Yeoseongjeonseon* (Egy nő háborúja, A Woman's War)
- 1958 *Choseol* (Az első hó, The First Snow)
- 1959 *10dae-ui banhang* (Egy fiatalokú lázadása, A Defiance of Teenager)
- 1960 *Seulpeun mogga* (Szomorú pásztorének, A Sad Pastoral)
- 1960 *Hanyeo* (A cseléd, The Housemaid)
- 1961 *Hyeonhaetaneun algo itda* (A tenger tudja, The Sea Knows)
- 1963 *Goryeojang* (Goryeojang)
- 1964 *Asphalt* (Aszfaltozott járda, The Asphalt Pavement)
- 1966 *Byeongsaneun jugeoseo malhanda* (Egy katona beszélni kezd a halála után, A Soldier Speaks after Death)
- 1968 *Yeo* (Woman, Nő)
- 1969 *Len-ui aega* (Len szonátája, Len's Sonata)
- 1969 *Minyeo Hong nangja* (A szépséges Lady Hong, Lady Hong the Beauty)
- 1972 *Hwa-nyeo* (A tűz asszonya, Woman of Fire)
- 1972 *Chungnyeo* (Rovar asszony, Insect Woman)
- 1974 *Pagye* (Törvényszegés, Transgression)
- 1975 *Yugche-ui yagsog* (Ígéret, Promises)
- 1976 *Hyeol-yug-ae* (Szerlem és vérrokonság, Love Of Blood Relations)
- 1977 *leodo* (Io sziget, Ieoh Island)
- 1978 *Sal-innabileul jjochneun yeoja* (Halálos pillangót kergető nő, A Woman After a Killer Butterfly)
- 1978 *Heulg* (Föld, Soil)
- 1979 *Sunyeo* (A víz asszonya, Woman of Water)
- 1979 *Neumi* (Neu-mi)
- 1981 *Ban Geumryeon* (Ban Geum-ryun)
- 1982 *Jayucheonyeo* (Szabad szolgálólány, Free Maiden)
- 1982 *Hwanyeo '82* (A tűz asszonya '82, Hwa-nyuh of '82)
- 1984 *Babosanyang* (Bolondvadászat, Hunting for Idiots)
- 1984 *Yugsigdongmul* (Ragadozó állat, Carnivorous Animal)
- 1990 *Cheonsa-yeo agnyeoga doela* (A gonosz nővé változott angyal, Angel Become an Evil Woman)

\* Összeállította: Jurdi Leila

Sebő Gábor

## Egy rendező, két filmkultúra, egy nemzet Shin Sang-ok tündöklése a két Koreában

**S**hin Sang-ok (1926–2006) a dél-koreai realista filmművészet egyik legkiemelkedőbb képviselője Yoo Hyun-mok és Kim Ki-young mellett. Hazája ünnepezt sztárjaként az 1960-as években a közönség a tenyerén hordta, magánstúdiója, a Shin Filmstúdió ebben az időben Dél-Korea legnagyobb produkcióit gyártotta. A dél-koreai diktátorral, Park Chung-hee-vel is rendkívül jó kapcsolatokat ápolt, ez a sérülékeny viszony azonban a 1970-es évek közepére megromlott, így a korábban kivételezett rendező kegyvesztetté vált hazájában. Ekkor a hazai befektetők is elfordultak tőle, így Shin az egyre szűkülő filmes piaci mozgástér miatt elhagyta Dél-Koreát, s az Egyesült Államokban próbált szerencsét.<sup>1</sup> Miután hamar kiderült, hogy az amerikai álom nem megvalósítható, Hong Kongban próbált támogatókat keresni filmterveihez. Mindeközben Észak-Korea leendő, filmfüggő diktátora, Kim Jong-il is felfigyelt tehetségére és sikereire, s nagy tervei voltak Shin-nel északon. Kalandos életének legizgalmasabb és egyben legviszontagságosabb szakasza ekkor, az 1970-es évek második felében kezdődött el. Miután az északi kulturális vezető – azzal a feltett szándékkal, hogy ezzel magát a rendezőt is odcasalja – Hongkongban elraboltatta korábbi feleségét, Choi Eun-hee-t, Shin azonnal Choi keresésére indult 1978-ban. Ekkor a rendezőt észak-koreai titkos ügynökök autóba tuskolták, elkábították, és Észak-Koreába szállították, ahol öt évet töltött börtönben mielőtt újra nekiláthatott a filmezésnek.

Írásom elsődleges célja, hogy bemutassam Shin Sang-ok innovatív audiovizuális újításait, amelyeket a sematikus, úgynevezett Juche (dzsucse) realista észak-koreai filmművészet diskurzusába – korlátozott, de filmtörténeti szempontból jelentős mértékben – képes volt beleépíteni. Shin újításai a későbbi észak-koreai filmnek is új teret nyitottak, de legfőképpen elnyerték az észak-koreai közönség és Kim Jong-il elismerését is kevésbé propaganda ízű, szórakoztatójellegű filmjeivel. Sikéréhez hozzájárult a dinamikus történetmesélés, az élénk vizualitás, a speciális effektusok alkalmazása, és filmjeinek tartalmi bátorsága, kötöttségektől mentes megközelítésmódja. Főleg a romantikus hangvételben, valamint az erőszakos és akciójelenetek realisztikus ábrázolásában ismerhetők fel Shin sajátos védjegyei. Munkássága Észak-Korea 1980-as évekbeli kulturális harmonizációs periódusában az egyik legjelentősebb befolyásoló tényezővé vált. Egyedi technikáinak nyomai nyilvánvalóak számos, az Észak-Koreából való távozása után készített, észak-koreai filmalkotásban. Így Shin nemcsak a dél-koreai filmtörténetnek lett kitörölhetetlen alakja, de az egyetemes koreai filmművészet méltán híres realista filmrendezőjeként tartjuk számon – habár Északról való elmenekülése után (1986) az ottani vezetés minden hozzá kapcsolódó filmes emléket megpróbált eltörölni.

Írásom első felében felidézem Shin Sang-ok legnagyobb hatású dél-koreai filmsikereit annak érdekében, hogy érzékelhető legyenek azok a formai és filmtechnikai újítások, amelyeket később, észak-koreai filmes tevékenysége során valósított meg.

<sup>1</sup> Ez a kilencvenes években, Észak-Koreából való szabadulása után valósult meg, *Ninja*-sorozatával. Shin Sang-ok az 1980-as évek végétől az Amerikai Egyesült Államokban Simon S. Sheen néven tevékenykedett, s sikeres folytatásokat alkotott Jon Turteltaub *A három kicsi nindzsa* (*3 Ninjas*, 1992) című ifjúsági szórakoztató filmjéhez. Míg az első és a harmadik folytatásnak (*A három nindzsa visszarúg* [*3 Ninjas Kick Back*, 1994], *A három nindzsa nem hátrál* [*3 Ninjas: High Noon at Mega Mountain*, 1998]) Shin volt a vezető producere, a második folytatásnak (*A 3 nindzsa nem hagyja magát* [*3 Ninjas Knuckle Up*, 1995]) pedig a rendezője is.

## Shin korai realizmusa

A Koreai-félsziget 1910 és 1945 között a Japán birodalom fennhatósága alatt állt. A gyarmati időszak paradox módon a koreai filmművészet egyik legtermékenyebb korszaka volt: ebben az első aranykorban, 1926 és 1935 között több, mint nyolcvan filmet készítettek.<sup>2</sup> Annak ellenére, hogy e filmek többsége eszmei és politikai értelemben Japánt támogatta, a koreai filmrendezők változatos tartalmakat és újító stílusjegyeket tudtak beépíteni filmjeikbe, a koreai nép önazonosságát hangsúlyozva. Mindezzel jelentősen hozzájárultak a koreai identitás formálásához, és a japán uralom elleni nemzeti ellenálláshoz. Ebben az időszakban nemcsak a japán film éreztette hatását, hanem az amerikai, az európai és az orosz némafilmek is hatással voltak a koreai mozira. Az olasz neorealizmus nem sokkal születése után, az 1940-es évek végén termékenyítette meg a dél-koreai filmrendezők látásmódját, ami hosszú távon meghatározta Shin Sang-ok munkáit is.

A koreai filmtörténet ún. második aranykorában (1955–1972) – a japán megszállás időszaka alatti első aranykorhoz hasonlóan – újra a melodráma vált közkedvelt műfajjá.<sup>3</sup> Az 1960-as évtized elején évente nyolcvannál több film készült, majd az évtized végére évi több mint kétszázra nőtt a filmek száma.<sup>4</sup>

Shin Sang-ok 1926-ban született Chongjin-ban, Hamgyong tartományban, mely jelenleg Észak-Korea területén található. 1944-ben a Tokiói Képzőművészeti Iskolában tanult. Saját művészetére főként a japán film, az olasz neorealizmus, és később a francia újhullám volt hatással. Vitathatatlan, hogy Shin jelentős szerepet játszott a neorealizmus koreai elterjesztésében.<sup>5</sup> A Koreai-félsziget japán uralom alóli felszabadulása után az a Choe In-gyu a filmes tanára és egyben mentora, aki a *Ja-yumanse* (*Éljen a szabadság!*, *Hurray for Freedom!* 1946) című alkotásával szerzett magának hírnevet, de a *Doglibjeon-ya* (*A független-*

*ség napja előtti éjszaka*, *The Night before Independence Day*, 1948) is jelentős neorealista műnek számít filmográfiájában. Choe az ötvenes és hatvanas évek teljes koreai filmes generációjának mutatott irányt a neorealizmus bevezetésével, akik közül Shin Sang-ok, Yoo Hyun-mok és Jeong Chang-hwa emelendő ki. Shin mesterének, Choe In-gyuknak, első jelentős filmes munkája, a *Jibeopneun Cheonsa* (*Othontalan angyalok*, *Homeless Angels*, 1941) szívbemarkoló realizmussal ábrázolta a koreai árvák és koldus gyerekek helyzetét a gyarmati uralom idején. Érdekes módon ezt a filmet a Japán Kulturális Minisztérium támogatta oktatási és felvilágosítási céllal, azonban az erőteljesen realista filmben a közönség nemcsak a gyermekeknek a japán elnyomása alatti kiszolgáltatott helyzetét és útkeresését látta meg, hanem az egész koreai társadalomét. Shin első komolyabb forgatási munkája a Choe In-gyu által rendezett *Ja-yumanse* volt, amelyben a díszlettervező aszisztenseként dolgozott.

Shin rendezői debütálása, az *Ag-ya* (*Gonosz éjszaka*, *Evil Night*, 1952) is neorealista jegyeket visel magán.<sup>6</sup> A koreai háború alatt Busan-ban forgatott filmben már ekkor új technikákkal kísérletezett, ami végig jellemző maradt rá egész pályafutása során.

Tíz évvel azután, hogy együtt dolgozott mentorával, Choe In-gyu-val, Shin elkészítette első jelentős filmszakmai és pénzügyi sikerét, *Ji-ok-hwa* (*Pokolban égő virág*, *The Flower in Hell*, 1958) címmel, mely szintén a koreai neorealista filmművészet alappillérei közé tartozik. A főszerepet mindenkori műzsája és későbbi felesége, Choi Eun-hee játszotta, aki szolgáltatásait amerikai katonáknak felkínáló prostituáltat alakít. A film a koreai háború utáni időszakban játszódik, és a dél-koreai társadalom kiszolgáltatottságát, valamint az amerikai jelenlét társadalmi és politikai hatásait ábrázolja realista módon. A *Ji-ok-hwa* a teljes koreai társadalom traumáját jeleníti meg, s az erotikán, az érzelmek tárgyiasításán keresztül a koreai nép identitáskeresését is ábrázolni próbálta. Shin nem tagad-

<sup>2</sup> Lee, Young-il: *The Complete History of Korean Cinema*. Seoul: Sodo, 2004. p. 98.

<sup>3</sup> Kim-Yoon, Keumsil – Williams, Bruce: *Two Lenses on the Korean Ethos: Key Cultural Concepts and Their Appearance in Cinema*. Jefferson: McFarland & Company, 2015. p. 101.

<sup>4</sup> Kim, Suk-young: *DMZ Crossing: Performing Emotional Citizenship along the Korean Border*. New York: Columbia University Press, 2014. p. 46.

<sup>5</sup> Keumsil – Williams: *Two Lenses on the Korean Ethos*. p. 101.

<sup>6</sup> Lee, Myeong-ja: *Bukhan yeonghwaswa* [North Korean Film History]. Seoul: Keomyunikeisyeon Bukseu, 2007. p. 133.



Anya és a vendége (Choi Eun-hee)

ta, hogy a háború utáni személyes tapasztalatait kamatoztatta az örömlányok életmódjának, illetve gondolat- és érzelmvilágának bemutatásakor.

Három évvel később elkészítette egyik legkiemelkedőbb alkotását *Sarangbang Sonningwa Eomeoni* (*Anyá és a vendége*, *The Mother and Her Guest*, 1961) címmel, mely szintén jellegzetes neorealista vonásokat mutat: dokumentarista kamerakezelésével, alacsony látószögű beállításával és nagy mélységélességű képeivel Jean Renoir hatását is érezteti.<sup>7</sup> A film továbbá az egyén elhagyatottságának érzését és magányos útkeresését mutatja be az „arctalan, jellegtelen városi térben,” ami De Sica *Biciklitolvajok* című művének záró jelenetét idézi.<sup>8</sup>

Shin számára az 1961-es év volt a legjelentősebb filmszakmai szempontból, mivel ebben az évben több olyan filmet forgatott, amelyek meghatározóak lettek filmográfiájában. A *Sangnoksu* (*Örökzöld fa*, *Evergreen Tree*, 1961)

című alkotása a dél-koreai diktátor, Park Chung-hee legkedvesebb Shin-műve lett, mivel Park modernizációs vívmányait, a közoktatás alsóbb társadalmi rétegek felé való megnyitását és gazdaságélénkítő törekvéseit éltette. A rendező által előszeretettel alkalmazott nagyszabású tömegjelenetek a szilárd és megdönthetetlen nemzet imázsát rajzolták meg, Dél-Korea politikai felvilágosultságát és modernizációs fejlesztéseit hangsúlyozva Park Chung-hee uralma alatt.

Shin az 1950-es és 1960-as években a megújulás, de egyben a tradíciók megőrzésének is kiemelkedő képviselőjévé vált. Karrierje kezdete óta a konvencionális és az avantgárd kettősségének ötvözete jellemezte a „művészet és a szórakoztatás között egyensúlyozva.”<sup>9</sup> Mindemellett Shin legfőbb idolja Charlie Chaplin volt, akitől a groteszk és szatirikus megoldásokat sajátította el mesterien,<sup>10</sup> de akit alkotói sokoldalúsága miatt is tisztelt.<sup>11</sup>

7 Keumsil – Williams: *Two Lenses on the Korean Ethos*. p. 101.

8 Chung, Steven: *Split Screen Korea: Shin Sang-ok and Postwar Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014. p. 50.

9 Chung: *Split Screen Korea*. p. 7.

10 Ez az információ Shin Sang-ok fiával, Shin Jeong-kyun-nal készített interjúmra épül. Jelen cikk a szülői Korea Egyetemen 2019-ben megvédett doktori disszertációmban szereplő kutatásokon alapul, melynek során tíz, 40 és 70 év közötti, észak-koreai disszidenssel készítettem interjút Shin Sang-ok filmjeinek az észak-koreai közönségre gyakorolt hatásáról. Emellett tizennégy kérdőívet kaptam vissza különböző észak-koreai politikai menekültektől, melyekben ugyanazokat a kérdéseket tettem fel Shin filmjeire vonatkozóan, mint a szóbeli interjúk során. A kutatási téma részletesebb kidolgozását ugyanakkor a Shin Sang-ok fiával, Shin Jeong-kyun rendező-produccerrel készített interjúm indította el.

11 Ahogyan Shin fogalmazott: „Egy rendezőnek a legszigorúbb értelemben a film producerévé is kell válnia. Egy jó rendező egyben a saját filmje írója és producere is kell legyen. Ezért szeretem Chaplint a legjobban. Ő írta, játszotta, rendezte, és még a zenét is saját maga szerezte filmjeiben.” Chung, Steven: *Sin Sang-ok and Postwar Korean Mass Culture* (PhD disszertáció). Irvine: University of California Press, 2008. p. 107.



## Seong Chunhyang (1961): a populáris rendező

A *Sarangbang Sonningwa Eomeoni* és a *Sangnoksu* készítésének évében megrendezte a koreai klasszikus folklór egyik legnépszerűbb, legtöbb feldolgozást megért története, a *Chunhyang* filmváltozatát *Seong Chunhyang* (*Csunhjang*, 1961) címmel. (Több mint két évtizeddel később, Észak-Koreában a közkedvelt szerelmi történet újabb adaptációjával állt elő, *Sarang, Sarang, Nae Sarang* [*Szerelmem, szerelmem, óh, én szerelmem!*; *Love, Love, My Love*, 1984] címmel.) A *Seong Chunhyang* Dél-Koreában óriási pénzügyi sikert aratott, ami Shint a szórakoztató filmek legfontosabb rendezői közé emelte, a populáris film fontos alakja, amolyan dél-koreai Steven Spielberg lett, mely státusza egészen a hetvenes évek közepéig kitartott.

Shin kezdetben a dél-koreai női szépségideált a realista film eszközeivel mutatta be, legtöbbször felesége, Choi Eun-hee alakításain keresztül. Choi számos emlékezetes figurát formált meg az erotikus femme fatale-től (*Ji-ok-hwa*), a visszafogott tanárnőig (*Sangnoksu*), és az elkeseredett özvegyig, akinek saját érzelmeit a társadalmi konvencióknak kell alárendelnie (*Sarangbang Sonningwa Eomeoni*). Az 1961-es *Seong Chunhyang* jutalomjáték volt Choi számára, aminek köszönhetően nemcsak a közönség fogadta a szívébe, de *Csunhjang*-alakítása meghatározó modellje lett az ábrázolt történelmi korra vonatkozó koreai nőideálnak: a tradicionális, Csoszon-kori etikettet megszegve, a társadalmi elvárásokkal szemben szerelmét választotta, akár élete árán is.

1961-ben egy másik elismert koreai rendező, Hong Seong-ki is készített egy *Chunhyang* verziót, *Chunhyang-jeon* (*Csunhjang szerelmének története*, *The Love Story of Chunhyang*, 1961) címmel. Hong is múzsáját és egyben feleségét, Kim Jee-mi-t kérte fel a címszerepre, így

aztán a két film párhuzamos bemutatása nem pusztán a filmrendezők közötti versengés, de a színésznők közötti rivalizálás terepévé is vált. Mindkét verzió az első színes, szélesvásznú (Cinemascope) koreai filmnek számított, azonban Shin Japánból hozott drágább Kodak nyersanyagot az élesebb színek és kontrasztok megjelenítéséért. Mint már említettem, Shin mindig élen járt a filmtechnikai újítások terén, és legtöbbször saját pénzét sem sajnálta e befektetésekre. Az ő *Chunhyang*-verziója végül, „380 000 fős rekord nézőszámmal”<sup>12</sup> debütált, megnyerve a népszerűségi versenyt, annak ellenére, hogy Hong verzióját tíz nappal korábban mutatták be, és hogy ő akkoriban Szöul egyik legnagyobb moziját is magáénak tudhatta.<sup>13</sup>

Shin verziója történelmileg hitelesebbnek számított a maga korában, illetve képi világa és kamerakezelési technikája a nézőket jobban a vászon elé szögezte. „*Hong Seong-ki megbukott, mivel nem csinálta meg a házi feladatát.*”<sup>14</sup> – mondta vetélytársáról, és Shin a koreai nemzeti identitást valóban élénken vibráló képekkel, a lehető legszínesebb kosztümökkel, hosszú statikus beállításokkal, Korea gyönyörűen fényképezett tájképeinek segítségével jelenítette meg. Hong ezzel szemben a tradicionálisabb utat választotta, filmtechnikailag nem volt kísérletező, így alulmaradt Shin újításaival szemben. Emellett Shin verziójában Choi Eun-hee alakítását mind az urbánus, mind a vidéki közönség hitelesebbnek találta Kim Jee-mi alakításánál. Shin feldolgozása a klasszikus történet nőközpontúságát emeli ki, hangsúlyozva *Csunhjang* és szerelme, Mongrjong azonos társadalmi helyzetét, *Csunhjang* ugyanis apai ágon *jangban* származású.<sup>15</sup> Ez a megközelítés különösen újítónak számított a férfiközpontú dél-koreai társadalomban az 1960-as évek elején, ahol a nőket meglehetősen elnyomták a társadalmi konvenciók és elvárások.<sup>16</sup> Ezért nem is csoda, hogy a nézők nagy részét középosztálybeli nők alkották, akik

12 Chung: *Split Screen Korea*. p. 103.

13 Fischer, Paul: *A Kim Jong Il Production: Kidnap. Torture. Murder... Making Movies North Korean Style*. London: Penguin Books, 2015. p. 22.

14 Chung: *Split Screen Korea*. p. 104.

15 A *jangban* a koreai Csoszon-korszak társadalmának uralkodó, elit osztálya volt, hivatalosan 1894-ig, a Kabo-reformok időszakáig.

16 Ahogyan Mongrjong hangsúlyozza szerelmének, *Csunhjang*-nak a filmben: „*Te vagy a legerősebb nő. Finom lelked elviselte a korrupciós tisztviselő, Byun Hakdo, elnyomását, és hű maradtál ahhoz, amiben hiszel.*” *Seong Chunhyang* (Shin Sang-ok, 1961, Koreai Köztársaság: Shin Filmstúdió).



Seong Csunhjang  
(Kim Jin-kyu, Choi Eun-hee)

számára Csunhjang figurája a Csoszon-kori erkölcsök által diktált társadalmi elnyomás elleni küzdelemhez erőt és reményt adott.<sup>17</sup>

Shin emellett mesterien használja ki a Csunhjang családi hátterében rejlő lehetőségeket. A címben is megjelenik a „Seong” családnév, ami utal arra, hogy hősnőnk a felső társadalmi osztályhoz (*jangban*) tartozik édesapja révén. Azonban édesanyja, Wolmae, *gisaeng*-ként<sup>18</sup> keresi kenyerét – a két társadalmi osztály kontrasztjának problémája a film egyik fő konfliktusforrása, amit Shin már a film címadásával előrevetít. Mivel Mongrjong *jangbang* származású szülei előtt titokban tartják a frigyét, így az szülői jóváhagyás nélkül köttetik meg, a film az illegitim házasság és a házasság előtti szexualitás problémáját természetfeletti motívumok alkalmazásával oldotta fel, ami a konvencionális Csoszon-erkölcs súlyos megsértésének számított. A jóslatok, hallucinációk és látomások ábrázolására alkalmazott újszerű hang- és képi effektek későbbi, észak-koreai Chunhyang-adaptációjában is megfigyelhetők.

## Az elrabolt rendező Északon

1978 és 1983 között Shin többször kísérelt meg sikertelen szökést észak-koreai börtönéből, aminek következményeként folyamatos kínzásoknak volt kitéve.<sup>19</sup> Az 1980-as években aztán az ország jelentős kulturális irányváltáson ment keresztül. Ekkorra a közönség szórakoztató filmekre vágyott a politikai szlogenek véget nem érő sulykolása helyett, illetve Kim Jong-il az északi filmművészetnek – és rajta keresztül az egész rezsimnek – nemzetközi hírnevet szeretett volna szerezni, ezért is raboltatta el a nagy presztízsű déli rendezőt.<sup>20</sup> Kim Jong-il kifejezetten a korábban keményvonalas filmretorika finomításán dolgozott annak megakadályozásáért, hogy a közönség teljesen érdektelenné váljon a politikai üzenetekkel teletömött filmekkel szemben. Kim sikeres politikai utódlásában is fontos szerepet játszott, hogy kulturális vezetőként jelentős eredményeket ért el a filmművészet terén. Később diktátorként is mesterien használta a mozit az észak-koreai rendszer doktrínáinak minél szélesebb körben való terjesztésére, amelynek alapja az apja, Kim Il-sung (Kim Ir-szen), személyi kultuszának ápolása volt.

17 A nők jogaiért való kiállítás a liberális elvek ábrázolásán keresztül már az 1950-es években is megjelent a koreai filmművészetben, amint azt Han Hyeong-mo *Jayu Buin* (*Szabadság asszony, Madame Freedom*, 1956) vagy Shin Sang-ok *Ji-ok-hwa* című filmjei példázzák.

18 A *gisaeng* a gésa koreai megfelelője.

19 2006-ban Dél-Koreában bekövetkezett halálát is jórészt az észak-koreai börtönben töltött idő alatt, fertőzött injekciós tűktől elkapott hepatitis B vírus okozta.

20 Schönherr, Johannes: *North Korean Cinema: A History*. Jefferson: McFarland & Company, 2012. p. 68.



A diktátor az elismert dél-koreai filmrendező személyében tökéletesen megtalálta a számítását: Shin-től az észak-koreai filmművészet nemzetközi hírnevének megteremtésén felül politikai üzeneteket hatékonyan szolgáló szórakoztató filmek gyártását várta.<sup>21</sup>

Shin 1983. március 6-án szabadult és ekkor találkozott újra feleségével, akiről nem tudhatta, hogy ezidő alatt szintén Észak-Koreában tartották fogva. Kim Jong-il a páros újraegyesítését hatalmas ünnepélnyel akarta emlékeztetessé tenni;<sup>22</sup> a nagyszabású partin a következő szavakat intézte a párhoz: „Meg fogjuk oldani a filmes dilemmánkat.”<sup>23</sup> Ezalatt főleg azt értette, hogy Shin és Choi kreativitásától és kívülálló látásmódjától az észak-koreai film megújítását várja. Ezt később Choi Eun-hee is megerősítette, hangsúlyozva, hogy Kim nem az észak-koreai ideológia filmekbe fogalmazását várta tőlük, hiszen azt az észak-koreai rendezők rendre és parancsra hűen elvégezték. Shin szabad utat kapott a filmkészítésben.<sup>24</sup> Ahogy Kim Jong-il fogalmazott egy Shin-nel folytatott bizalmas megbeszélés alkalmával 1983-ban: „Modellként kell szolgálnod az észak-koreai filmrendezők számára, amelyet nekik természetes módon követniük kell. Neked [a filmkészítésben] úttörő szerepet kell vállalnod. Ez volt a célom, amikor elhoztalak ide, de a feladatodnak ennél tovább kell mennie.”<sup>25</sup> Shin szerepe abban állt, hogy elsősorban külföldi piacra szánt filmjeivel dicsőséget szerezzen Észak-Koreának, az ország egvediségét és felsőbbrendűségét éltetve. Kimnek nem voltak kételyei Shin sikeressége felől, így a házaspár luxus körülmények között élhetett; a filmezéshez pedig olyan mértékű anyagi támogatást és segítséget kaptak, amelyről Dél-Koreában álmodni sem merhettek. A hadsereg több ezer fős statisztériája mellett Shin hétszáz fős filmes stábot kapott, mely Hongkongból és Japánból

érkező filmes szakemberekkel egészült ki. Magánvillája mellett támasztották fel a korábban Dél-Koreában csödbe vitt Shin Filmstúdiót, amely a mai napig Észak-Korea egyetlen, első és utolsó magánstúdiójának számít. A legnagyobb kiváltságot talán mégis az jelentette, hogy nemcsak az Észak-Koreával szövetséges külföldi országokban – mint például Kína vagy Csehszlovákia – való forgatásra kapott engedélyt, de például Nyugat-Németországban is dolgozhatott.<sup>26</sup>

A luxus ellenére Shin mindvégig szenvedett a művészi mozgástér hiányától az elszigetelt országban, de a személyes szabadság megvonása jelentette számára a legnagyobb kihívást. Choi-val amolyan aranykalitkában érezték magukat, ahol állandó megfigyelésnek voltak kitéve. Habár a filmekben korlátlan szabadságot kaptak, személyükben mégsem voltak szabadok – ezért döntöttek végül a szökés mellett, amire Bécsben nyílt lehetőségük 1986-ban. Shin hároméves észak-koreai periódusa alatt hét ismert filmet rendezett, és a rendezésekkel együtt megközelítőleg húsz filmnek volt a producere.

## Shin színre lép Észak-Koreában

Shin korai munkáit filmnyelviileg a koreai háború utáni dél-koreai filmművészet avantgárd és formalista tendenciái jellemezték, amit tradicionális elemekkel ötvözött úgy, hogy összességében realista hatást teremtsen. Ezért munkái alapvetően különböztek az észak-koreai filmművészet stílusától, mely „rendszer tudatosságra” törekedett, és amelyet a szovjet befolyás korai éveiben a szocialista realizmus uralt.<sup>27</sup> Ezt a tendenciát az 1960-as évek második

21 Schönherr, Johannes: A Permanent State of War: A Short Story of North Korean Cinema. In: Edwards, Matthew (ed.): *Film Out Bounds: Essays and Interviews in non-Mainstream Cinema Worldwide*. Jefferson: McFarland & Company, 2007. p. 166.

22 Martin, Bradley K.: *Under the Loving Care of the Fatherly Leader: North Korea and the Kim Dynasty*. New York: St. Martin's Griffin, 2006. p. 331.

23 Fischer: *A Kim Jong Il Production*. p. 239.

24 *Kim Jong Il bemutatja (The Lovers and the Despot)*, rendező: Ross Adam és Robert Cannan (2016, Egyesült Királyság: The Hellflower Film, Submarine, Tigerlily Films).

25 Fischer: *A Kim Jong Il Production*. p. 239.

26 A *Shim Cheong-jeon* víz alatti jeleneteit például Münchenben a Bavaria Stúdióban vették fel, ott, ahol Wolfgang Petersen meseklasszikusát, *A végtelen történetet* (*Neverending Story*, 1984) is.

27 Chung: *Split Screen Korea*. p. 163.

felétől az úgynevezett Juche realista művészet fokozatos kanonizálása követte.<sup>28</sup> A Juche realizmus lényegében a szovjet eredetű szocialista realista művészet észak-koreai környezetbe való adaptálása, amely a Juche dogmákat (az ország gazdasági önfenntarthatósága, illetve nemzeti függetlensége, és az egyén kreativitása) képviseli, és kizárólag az ország első számú emberét, Kim Il-sung-ot ismeri el törvényes és mindenkori vezetőjének. Ezért az 1960-as évek második felétől, amikor a Juche hatás elkezdett hivatalosan is elterjedni az észak-koreai kultúrában, a filmek kizárólag Kim Il-sung-ot dicsőítették, szemben az ötvenes évekkel, amikor még Sztálin portréképe is gyakran megjelent a filmekben.<sup>29</sup>

Shin Sang-ok Észak-Koreában hét filmet rendezett: *Toraaji anun milsa* (A vissza nem térő küldött, *An Emisary of No Return*, 1984),<sup>30</sup> *Taljulki* (Szökés, *Runaway*, 1984), *Sarang, Sarang, Nae Sarang* (1984), *Sogeu* (Só, *Salt*, 1985), *Bangpaje* (Hullámtörés, *Breakwater*, 1985),<sup>31</sup> *Shim Cheong-jeon* (Shim Cheong története, *The Tale of Shim Cheong*, 1985), és az utolsó – nemzetközi szinten a legismertebbnek mondható – munkája, a *Pulgasari* (1985)<sup>32</sup>. Ezen kívül még legalább tizenkét filmet jegyzett producerként a Shin Filmstúdió égisze alatt.<sup>33</sup>

28 *ibid.* p. 166.

29 Lásd például a *Shinhon Bubu* (Ifjú házások, *Newly Weds*, 1955) című filmet.

30 Shin ezt a filmjét rögtön az észak-koreai börtönből való kiszabadulása után kezdte forgatni.

31 Sajnálatosan Shinnek erről a filmjéről lehet a legkevesebbet tudni. Valószínűsíthető, hogy sosem készült el, mivel az utómunkálatokat az országból való szökése miatt már nem tudta befejezni, amit megerősít Shin fiával, Shin Jeong-kyun-nal készített interjúm is. Arról sincs információ, hogy más észak-koreai filmstáb befejezte-e az utómunkákat, mivel az észak-koreai disszidensekkel készített interjúm során nem tudtak egyértelmű választ adni a film létezésére. Annyit lehet tudni, hogy Shin összes észak-koreai munkája közül ennek volt a legnagyobb költségvetése, illetve, hogy ezt a produkciót tervezte a leghosszabbra is. Ez is politikai felvilágosító filmnek készült, csakúgy, mint a Dél-Koreában forgatott *Sangnoksu* (1961) és a *Ssal* (1963). Shin, Sang-ok: *Nan, yeonghwa yeotda: Yeonghwa gamdok Shin-Sang-ok i namgin majimak geuldeul* [I was a Movie: The Last Writings of the Movie Director Shin Sang-ok]. Seoul: Random House Korea, 2007. p. 212.

32 A *Pulgasari* stáblistáján a neve nem szerepel, mivel szökése miatt azt más névre cserélték.

33 Gil (Út, *Road*, 1984), *Cheolgireul ttara cheonmalli* (Mérőföldek a vasút mentén, *Miles Along the Railway*, 1984), *Heeoyojeon eonjekkaji* (Elválás, *The Separation*, 1985), *Bulgeun nalgae* (Vörös szárnyak, *Red Wings*, 1985), *Gippeumgwa seulpeumeul neomeoseo* (Az örömmön és a bánaton túl, *Beyond Joy and Sorrow*, 1985), *Joseona dallyeora* (Korea, fuss!, *Run and Run*, 1985), *Saengmyeongsu* (Élő víz, *Living Water*, 1985), *Yaksok* (Ígéret, *Promise* 1985), *Gwangjuneun bureunda* (Gwangju szólít, *Gwangju Calling*, 1985), *Rimkkeokjeong I-III*. (Rim Kkok-jong I-III, 1987), *Hong Kil-dong* (1986), és *Gyeokchim* (Süllyedés, *Sinking*, 1986).

34 Schönherr: *North Korean Cinema*. p. 61.

35 Lankov, Andrei Nikolaevich: *North of the DMZ: Essays on Daily Life in North Korea*. Jefferson: McFarland & Company, 2007. p. 64.

Shin abban az időszakban érkezett a kommunista országba, amikor a kulturális életet számos populáris és liberálisabbnak tűnő hatás érte – ebben az időben váltak például sikeressé a tévében sugárzott csehszlovák és kelet-német alkotások.<sup>34</sup> Emellett a Koreai Népi Demokratikus Köztársasággal szoros diplomáciai kapcsolatot ápoló országokból, Kínából és a Szovjetunióból is újfajta, atipikus filmek érkeztek. Például a 1980-as évek egyik nagy közönségsikerének számított Észak-Koreában Boris Durov *A XX. század kalózai* (*Piraty XX veka*, *Pirates of the 20th Century*, 1979) című szovjet kalandfilmje, elsősorban a harcművészetekben bővelkedő akciójelenetei és félmegzetlen hősei miatt.<sup>35</sup>

Kim Jong-il a remélt nemzetközi siker érdekében az 1980-as években költötte a legnagyobb összeget filmgyártásra. Már Shin színrelépése előtt, az évtized elejétől megkezdte a kulturális harmonizációs koncepció fokozatos bevezetését – Shin és Choi 1970-es évek végi elrablása lényegében ennek filmművészeti adaptálása érdekében történt.

A harmonizáció időszaka a koreai klasszikusok szabadabb átdolgozásainak korszakával kezdődött a kultúra szinte minden területén az irodalomtól a zenén és a színházon át a filmekig. Kim Jong-il nem titkolt célja az volt, hogy újra felfedezzék a kulturális örökséghez tartozó

klasszikus műveket.<sup>36</sup> Mivel ekkorra a közönség is belefáradt a hatvanas-hetvenes évek unalomig újraismételt sematikus történeteibe, a majd' két évtizedig mellőzött kosztümös történelmi filmek felélesztése hamar nagy népszerűségre tett szert.

## Koreai klasszikusok Shin köntösében

A feledés homályába merült koreai klasszikus népmesei történeteket az 1980-as években leporolták, tartalmukat pedig úgy hangolták át, hogy illeszkedjenek a rezsim politikai forgatókönyvébe. Így készült el 1980-ban a klasszikus népmese, a *Chunhyang-jeon* újabb moziverziója, az 1959-es első északi változatot követő *Chunhyang-jeon* (*Csunhjang története, The Tale of Chunhyang*, 1980), Yu Won-jun és Yun Ryong-gyu rendezésében.

Természetesen Shin Sang-ok is jócskán kivette részét a folklórtörténetek újraértelmezésében. Ide tartozik a *Sarang, Sarang, Nae Sarang* (1984), a *Shim Cheong-jeon* (1985), a *Pulgasari* (1986), a *Rim Kkok-jong* (1985), és a talán legismertebb népmese, a koreai Robin Hood-ként is emlegetett, *Hong Kil-dong* (1986) című alkotás.<sup>37</sup> E folklór történetek reneszánsza arra adott lehetőséget, hogy Shin saját filmes látásmódja szerint interpretálja a koreai kultúra klasszikusait.

Amíg Shin *Chunhyang-jeon* verziójában, a *Sarang, Sarang, Nae Sarang*-ban az egyéni szerelmi szál és erotika ábrázolása kapott hangsúlyt, a *Shim Cheong-jeon* a konfucianus normák diktálta gyermeki kötelesség motívumát támasztotta fel, fantasy elemekkel megtűzdelve. A víz alatti jelenetek ködös és misztikus képkockái szürreális atmoszférát teremtettek, amihez hozzáadódtak a női kórus kísérteties, visszhangzó hanghatásai, a lassított mozgások

és a vízben lebegő karakterek, melyek még horrorisztikusabbá tették a film hangulatát. A lótuszvirágból előbújó, füst- és ködgépek kíséretében a víz alatti világból visszatérő hősnő, valamint a Buddhához való imádkozás nyílt ábrázolása messze túlment a hagyományos észak-koreai Juche realista mozi keretein.

A homályos, elmosódott képek teremtette melankolikus atmoszféra egyébként visszatérő vizuális elem Shin más észak-, illetve dél-koreai alkotásaiban is, mint például Csunhjang látomás- és rémálom-jelenetei a *Sarang, Sarang, Nae Sarang*-ban, de ide sorolható az utolsó észak-koreai alkotása, a *Pulgasari* is, mely speciális effektjeivel és szintetizátor alapú zenéjével valami teljesen újszerűt képviselt az észak-koreai mozi történetében. A horror elemait ugyanakkor dél-koreai filmjeiben már korábban is számtalan alkalommal használta, mint például a *Cheonnyeon ho* (*Az ezeréves róka, Thousand Years Old Fox*, 1969), a *Sanyeo* (*A kígyónő, The Snake Woman*, 1969), vagy éppen az *Ijo geodam* (*Choson szellemei, Ghosts of Choson*, 1970) című filmjeiben.

Shin a formai újítások mellett különösen figyelt a közös koreai identitás, a „koreaiság” finom ábrázolására is, ami főleg e történelmi drámáiban és népmese feldolgozásaiban figyelhető meg. Korea ősi szokásait – így a különböző sportjátékok, hagyományos hangszerek és táncok – főleg tömegjeleneteken keresztül igyekezett érzékeltetni. Természetesen nem hagyhatta ki teljesen a politikai tartalmakat sem, főként az antifeudális és antikapitalista szólalmok indirekt elhelyezése volt szükségszerű. De a figyelmes néző számára talán még az észak-koreai elnyomó, autoriter rendszer kritikája is kihallható például a *Pulgasari* vagy a *Rim Kkok-jong* című alkotásokból. Ezekben a filmekben ugyanis az elnyomott nép fellázad a zsarnok ellen, amit egy alsó társadalmi rétegből érkező vezető irányít, mint a *Rim Kkok-jong*-ban, emberi vezető hiányában pedig egy természetfeletti képességgel rendelkező lény segít az embe-

<sup>36</sup> Frank, Rüdiger (ed.): *Exploring North Korean Arts*. Vienna: Verlag für Moderne Kunst, 2012. p. 108.

<sup>37</sup> Érdekesség, hogy Shin három úgynevezett iker-filmet is rendezett, amelyeket mind északon, mind pedig délen is nagy sikerrel mutattak be. A már említett *Chunhyang-jeon* déli (1961) és északi (1984) feldolgozásai mellett, a *Shim Cheong* klasszikus történetből is készített két verziót. Az elsőt Dél-Koreában *Hyonyeo Shim Cheong* (*Shim Cheong története, Shim Cheong*, 1972) címmel forgatta, amelyet több mint tíz évvel később, északon követett a második feldolgozás, a *Shim Cheong-jeon* (*Shim Cheong története, The Tale of Shim Cheong*, 1985). A harmadik filmpár második, északi verziójának, a *Bulgeun nalgae* (*Vörös szárnyak, Red Wings* (1985) című filmnek, ugyan csak a producere volt Shin, de korábban ő maga rendezte ennek déli verzióját *Ppalganmahura* (*Vörös sál, The Red Scarf/The Red Muffler*, 1969) címmel.

reknek az uralkodó osztály elleni küzdelemben. Azonban a *Pulgasari* szörnyetegének pozitív szerepe a történet végére visszájára fordul: a lény olyan hatalmasra nő, hogy azokra is veszélyt jelent, akiken korábban segített. Ebben az értelemben a *Pulgasari* Kim Jong-il metaforájaként is érthető, akitől egy idő után a saját népe is elkezd rettegni. Ahogyan az a filmben elhangzik: „Te vagy a mi megmentőnk, aki az ellenségünké vált. Ezért azt kérjük, hogy tünj el a Föld színéről!”<sup>38</sup>

Shin nemcsak filmműfaji hibridizációval kísérletezett kosztümös filmjeiben – romantikus musical (*Sarang, Sarang, Nae Sarang*), akció-vígjáték (*Hong Kil-dong*), fantasy dráma (*Pulgasari, Shim Cheong-jeong*) –, de a színházi elemeket is előszeretettel ötvözte a filmmel, ahogyan azt legértelmezesebben a *Sarang, Sarang, Nae Sarang* esetében láthatjuk. A film balett-jelenetében, ahol a két főhős, Csunhjang és Mongrjong násztáncot jár a hatalmas, tintával festett grafikus díszletek között, a néző egyfajta színházi térben érzi magát a táncosokkal. Ezen túl Shin merőben más zenei stílust alkalmazott a négy évvel korábbi verzióhoz képest (Yu Won-jun és Yun Ryong-gyu rendezése, 1980), amely merevebb, operaszerű és lassabb tempójú volt. Shin változata lágyabb és finomabb dallamokat használt olyan amerikai musicalekből merítve, mint például a *My Fair Lady* (1964) vagy *A muzsika hangja* (*The Sound of Music*, 1965),<sup>39</sup> s tempóját tekintve is dinamikusabb, ritmikusabb volt, ami nagyban hozzájárult a mű populárisabb hangvételéhez. Nem véletlen, hogy a film fő betétdala hatalmas sláger lett Észak-Koreában, amelyet éveken át dúdolt és füttyült a közönség.

## Az észak-koreai ábrázolásmód megreformálása

Shin Sang-ok számos tartalmi, ugyanakkor formai újítást is hozott az észak-koreai filmbe. A tematikai újdonság elsősorban a szerelem, az akció, valamint a vér és erőszak ábrázolásában mutatkozott meg. A karakterábrázolásban megjelent a szubjektivitás, a főhősök érzelmeinek és interakcióinak hangsúlyozása. Ahogy Jang Jin-sung – egykor Kim Jong-il udvartartásának tagja, költő, mára Dél-Koreában élő disszidens – fogalmaz: „*Shin érkezése előtt minden észak-koreai film cselekménye megjósolható volt. A főhősök vagy meghalnak a vezetőért, Kim Il-sung-ért, vagy eltetik őt. Shin filmjeiben a karakterek egyének voltak.*”<sup>40</sup>

Shin érkezése előtt az észak-koreai mozi a szerelem ábrázolását mindig politikai jelentéssel ruházta fel, ami így mindig aszexuális, nemiség nélküli politikai történésé vált, középpontban mindig Észak-Koreával, mint a propaganda szerint legszebb országgal, és annak centrális figurájával, Kim Il-sung-gal. Ezért románra a főhősöknek csakis heroikus és forradalmi harc útján volt lehetősége, mely így mellőzte a perszonális női-férfi kapcsolatot, s helyette a kollektívizmust állította a középpontba. Stephanie Donald „szocialista vezető tekintete” koncepciója tökéletesen alkalmazható az észak-koreai rendszer filmművészetére.<sup>41</sup> Eszerint a közönség ideálját és példaképét megtestesítő vezér könnyen helyettesítheti a fő pozitív karaktert a narratívában.

Shin ezzel szemben politikamentesített, a főhősök érzelemléte, személyes történetére fókuszáló narratívát igyekezett bemutatni, melynek során hangsúlyt kaptak például a viszonzott férfi és női tekintetek. A korábban ábrázolt viszonzatlan szerelmes pillantásokat, személytelen férfi-nő románcot – amire mindig a tisztelt és szeretett vezető hatalmas árnyéka vetült – így váltották fel az egyé-

38 *Pulgasari*, rendező: Shin Sang-ok (1985, Koreai Népi Demokratikus Köztársaság: Shin Filmstúdió). A szörny figuráját az a japán színész, Kenpachiro Satsuma alakítja, aki az 1970-es évektől az 1990-es évekig rendszeresen jelenítette meg a japán Godzilla karakterét is.

39 Chung: *Split Screen Korea*. p. 194.

40 *Kim Jong Il bemutatja* (*The Lovers and the Despot*, rendező: Ross Adam és Robert Cannan, 2016, Egyesült Királyság: The Hellflower Film, Submarine, Tigerlily Films).

41 Jackson, Andrew David: DPRK Film, Order No. 27. and the Acousmatic Voice. In: Jackson, Andrew David – Balmain, Colette (eds.): *Korean Screen Cultures: Interrogating Cinema, TV, Music and Online Games*. Bern: Peter Lang Publishers, 2016. p. 165.

ni érzelmekről szóló szerelmi történetek az 1980-as évek észak-koreai mozijában.

Mindazonáltal a szerelem liberálisabb ábrázolása sem léphetett át egy határt: nyílt csók vagy intim testi kontaktus ábrázolása nem volt lehetséges. Az észak-koreai filmművészet sok évtizeden keresztül távolságtartóan és konzervatív módon mutatta be a szerelmet, sok esetben segítségül hívva a természeti allegóriákat, ahogyan az a *Chunhyang-jeon* (1980) esetében is jellemző. Shin ezzel szemben közvetlenül mutatja be Csunhjang és Mongjong szerelmét, melynek leghíresebb jelenete az előbb említett balett epizód, melyben közvetlen fizikai kontaktus is látható, amikor Mongjong elkezd Csunhjang *hanbok*-ját<sup>42</sup> kioldani, miközben egymást átölelve és szerelmesen a másik szemébe nézve az első együtt töltendő éjszakát idézik fel. Valójában már a *szerlem* szó címbeli háromszori ismétlése is merésznek számított az adott kor észak-koreai filmkultúrájában.<sup>43</sup>

Amíg az akciójelenetek nagy többsége a Shin érkezése előtti észak-koreai filmalkotásokban nem hatott túl realiztikusan, Shin új köntösbe öltöztette azokat, lassított felvételekkel, gyors vágásokkal, de leginkább azzal, hogy a vér megjelenítését esztétikai értelemmel ruházta fel. Korábban még az észak-koreai háborús drámák sem ábrázolták a vért közvetlenül, míg Shin szinte összes produkciójában ez nyíltan fellelhető. Nemcsak az akciójelenetekben használja a vér explicit és grafikus ábrázolását, de például a kosztümös szerelmi történetben is, amikor Csunhjang-ot megkötözve, kíméletlenül ütlegelik és látjuk, ahogyan a vér a térdétől a lábszáráig átáztatja ruháját. Ennek legérzékletesebb példája azonban talán a *Toraaji anun milsa* című film öngyilkossági jelenete, amikor a kamera extrém közeliben mutatja a főhőst, Ri Junt, amint *harakiri*-t követ el.

Shin volt az első rendező Észak-Koreában, aki külföldi idézetet jeleníthetett meg filmjeiben – korábban kizárólag

csak Kim Il-sung-tól lehetett idézni. *Taljulki* című filmjében Victor Hugo *Nyomorultak* című klasszikusából használt néhány mondatot,<sup>44</sup> a *Seugum* című filmben pedig még ennél is tovább megy, amikor a kifejezetten vallásellenes országban a Bibliából idéz, mely gesztust ő maga is „forradalminak” ítélte önéletrajzi könyvében.<sup>45</sup> Mindezek az engedmények persze elsősorban azt szolgálták, hogy a külföld számára a vezetés egy szabad ország imázsát sugallja, ugyanakkor Shin produkcióit nagy sikerrel vetítették az észak-koreai filmszínházak is.

Fenti két Mandzsúriában játszódó drámája, a *Taljulki* és a *Seugum*, további újdonságokat is tartalmazott, ami szintén meghökkentette a hazai közönséget.<sup>46</sup> A *Taljulki*-ban kifejezetten realiztikusan, erőteljes eszközökkel ábrázolja, ahogy a főhős anyját kóbor kutyák marcangolják. A film utolsó jelenetéhez pedig engedélyt kapott Kim Jong-il-tól arra, hogy egy valódi vonatszerelvényt robbantasson fel – korábban Dél-Koreában csak vonatmodelleket alkalmazhatott ilyen célra. A *Seugum* is tartalmaz sokkoló részeket, melyek közül a leghírhedtebb Choi Eun-hee karakterének megerőszkolása. A jelenetben látszik a főhősnő combja, és kivillanó alsóneműje, amit a színésznő vad zihálása kísér – mindez korábban teljesen elképzelhetetlennek számított az észak-koreai filmben, csakúgy, mint az ugyanebben az alkotásban látható jelenet, melyben a főhősnő újszülöttjét szoptatja, s közben a női mellbimbó láthatóvá válik.

Shin volt az is, aki először alkalmazta konzekvensen a stáblistát a főcímben. Mivel a sztárkultusz elutasítása miatt évtizedekig csak kivételes esetekben alkalmaztak stáblistát elmondható, hogy Shin-nek köszönhető az észak-koreai sztárok nevének szélesebb tömegekkel való megismertetése, a rajongótábor megteremtése is.

Shin előszeretettel ábrázolt nyugati kapitalista motívumokat filmjeiben, s ahelyett, hogy az elvárásoknak megfelelően kritikusan kezelte volna, pozitív színben tüntette

42 Tradicionális koreai női öltözet.

43 Az első nyíltan ábrázolt észak-koreai filmes csók is Shin Sang-ok nevéhez köthető, amelyet a *Cheolgireul ttara cheonmalli* (*Mérföldek a vasút mentén*, *Miles Along the Railway*, 1984) című alkotásban csodálhatunk meg.

44 Fischer: *A Kim Jong Il Production*. p. 277.

45 Shin: *Nan, yeonghwa yeotda*. p. 131.

46 Mindkét film alapjául a japán gyarmati időszakban született regények szolgáltak. Míg a *Taljulki* című alkotást, a „koreai Gorkij”-nak is nevezett, Chae Seo-hae írta 1925-ben, a *Seugum* című művet Kang Kyeong-ae jegyzi 1934-ből. Gabroussenko, Tatiana: *Soldiers on the Cultural Front: Developments in the Early History of North Korean Literature and Literary Policy*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2010. p. 140.



fel a nyugati országokat. A *Heeojeo eonjekkaji* (*Elválás, The Separation*, 1985) című alkotása például a párizsi Eiffel-torony képével nyit, mégha magát a filmet Prágában forgatták is, a *Toraoji anun milsa* pedig a századeleji holland fővárost, Hágát ábrázolja. Emellett az Abba-slágertől a hetvenes évek amerikai krimi-sorozatának, a *Shaft*-nek (1973–74), néhány másodperces bevágásáig ezeken az alkotásokon keresztül az észak-koreai közönség a nyugati világ egy-egy apró szeletét ízlelhette meg, azét a külvilágét, amelyről korábban csak azt hallotta és tanulta, hogy országának legfőbb ellensége. Eképpen Shin filmjei egy létező, és érdekes külföldi képét villantották fel, kíváncsiságot ébresztve a közönségben a Koreán kívüli világ iránt.

## Shin Sang-ok technikai újításai

Shin Sang-ok már Dél-Koreában is elkötelezett híve volt a filmtechnikai újdonságokkal való kísérletezésnek, melyek közül a színes filmkészítést, az újszerű, dinamikus vágási technikákat, valamint – az utószinkronnal szemben – a helyszíni hangrögzítést emelném ki. Kísérletező kamerakezelési módszerei közül kiemelkedik a kocsisz (dolly) technika és a döntött (Dutch) kameraállás gyakori használata, valamint a mozgó objektumokon történő légi felvételek, melyeket például a *Cheolgireul ttara cheonmalli* című alkotásban is számtalan alkalommal láthatunk. Ilyenek például az ellenséges katonák és a párthű észak-koreai vasutasok mozgó vonaton rögzített akciójelenetei, a vonatkerekek dőlt szögben fényképezett képeinek állandó bevágása, vagy a csúcspont jelenet, melyben a főhős nő megtudja, hogy megcsalták, s az ezt követő érzelmi zűrzavarát a rendező a színésznő portréjának döntött kamerával rögzített képeivel, és vágásbeli ugrásokkal hangsúlyozza. Ebben a filmjében Shin összegzi mindazokat a formai vívmányokat, amelyek már déli működése során is jellemezték őt. Ezen kívül számos filmjében megfigyelhetjük a lassított felvételek alkalmazását – például a düh és tehetetlenség megjelenítésére alkalmazva a gyógyszeres szétverésének jelenetében (*Taljulki*), vagy Csunghjang fizikai megbüntetésének jelenetében (*Sarang, Sarang, Nae Sarang*).

A speciális hang- és videóeffektek is rabul ejtették az ezekhez nem szokott észak-koreai közönséget. Csunghjang szürreális és bizarr látomásait, rémálmait női sikolyokkal,

visszhang effektekkel színezte, formalista és avantgárd hatásokat keltve. A *Shim Cheong-jeon* már említett álomszerű vizuális világát is speciális trükkök együttes alkalmazásával érte el, míg a szájából tűzgolyót lövellő, tüzes szemekkel világító *Pulgasarit* eltorzított hangeffektek tették hatásosabbá.

Innovatív vágástechnikája legfőképpen a *Hong Kil-dong*-ban érhető tetten, mely az első hongkongi mintájú harcművészeti filmnek számít Észak-Koreában, és amelynek akciójelenetei ámulatba ejtették a hazai közönséget a maga korában. A filmet átszövik a párhuzamos montázsok, gyors és ugró vágások, ami nagyban fokozza a film dinamikáját. A harci jeleneteket az akció zörejeinek kidolgozottsága teszi még emlékezetesebbé és realiztikusabbá. Ezzel ellentétben, a Juche realista típusú észak-koreai filmekben lényegesen kevesebb vágást láthatunk, a lassú átúszások a filmek dinamikáját jelentős mértékben csökkentik, speciális vizuális effektekéről pedig aligha beszélhetünk. Amíg Shin gyakran alkalmazott szuperközel beállításokat bizonyos testrészekre fókuszálva, addig a domináns észak-koreai irányvonal a totálokat és a félalakos megjelenítést részesítette előnyben, hangsúlyozásképpen gyakran alsó szögben felvéve a forradalmi tettet végrehajtó főhőst.

A vibráló és minél élénkebb színek alkalmazása – például a kosztümök használatában – tetten érhető a *Sarang, Sarang, Nae Sarang*-ban, mely szöges ellentéte a négy évvel korábban forgatott minimalista és puritán látvány- és díszletvilágú *Chunhyang-jeon*-nak, melyekben Yu Won-jun és Yun Ryong-gyu észak-koreai rendezők szinte kizárólag fehér és sötét kosztümöket használtak.

Shin Sang-ok észak-koreai alkotásaival számos olyan új filmműfajt vezetett be, melyekre azóta sem találhatunk igazán példát az észak-koreai filmművészetben. Míg az észak-koreai mozi gerincét a háborús filmek, romantikus vígjátékok és történelmi drámák alkotják, addig Shin volt az első – és ezidáig utolsó – rendező, aki a horror-fantasy műfaját megteremtette Északon a *Pulgasari*-val, mely műfajhoz – néhány jelenetet tekintve – még a *Shim Cheong-jeon* is kapcsolható. A népmesei történetet kosztümös harcművészeti akciófilmben elmesélő *Hong Kil-dong* az olyan későbbi történelmi kosztümös akciófilmek előtt nyitotta meg az utat, mint az *Ondaljeon* (*Ondal története, The Tale of Ondal*, 1986), vagy a sikeres kommandóakciófilm, az *Myeongnyeong 27-ho* (*27-es számú küldetés, Order No. 27.*, 1986).

Shin Sang-ok volt az első igazi innovátor az észak-koreai filmművészetben, mely évtizedekig a sematikus formák foglya volt, sem formai, sem technikai értelemben nem mutatta a fejlődés jegeit. Shin hároméves tevékenysége alatt (1983–1986) olyan atipikus észak-koreai produkciónkat alkotott, amelyek meredeken elrugaszkodtak a hagyományos, politikailag erősen átideologizált, dogmatikus észak-koreai filmformáktól. Ebben az értelemben azokat a realista jegyeket sikerült bevezetnie – még ha szolidabb formában is – az elszigetelt, sematikus észak-koreai filmművészetbe, amelyek dél-koreai alkotói korszakában is elismertté tették.

A sikeres dél-koreai filmrendezőnek nem titkolt célja volt, hogy a korábbi tanító célzatú, politikai tartalmú alkotások helyett szórakoztató filmet vigyen az észak-koreai közönség elé. Mindig is olyan filmeket akart készíteni, amelyeket a Koreai-félsziget mindkét oldalán élvezettel néznének az emberek, ideológiai hovatartozástól függetlenül. Filmjeit dinamikus vágás, nyugati musical-típusú betétdalok, vizuálisan sokszínű, újító kameratechnikai megoldások jellemezték. Shin a 'kevesebb beszéd–több cselekmény' elvét alkalmazva megbabonázta közönségét egymás után pörgő színesen vibráló képkockáival. Az 1980-as évek kulturális liberalizációjának idején készült filmjeit bátran nevezhetjük az észak-koreai újhullám prominens példáinak.

Shin északi-koreai filmjeit az országgal hagyományosan nem túl szoros diplomáciai kapcsolatot ápoló országokban – így például Japánban, az Egyesült Királyságban és Franciaországban – is sikerrel vetítették. Első észak-koreai rendezése, a *Toraoji anun milsa*, pedig elnyerte a zsűri legjobb rendezésért járó különdíját a Karlovy Vary Nemzetközi Film Fesztiválon, ami még az észak-koreai delegációt is meglepte.<sup>47</sup> (A perfekcionista Shin egyébként nem volt elégedett a filmmel, ezért felesége, Choi Eun-hee – akivel hivatalosan együtt jegyzik a filmet – vette át a díjat.<sup>48</sup>)

Shin Sang-ok és Choi Eun-hee 1986-ban, nyolc éves észak-koreai tartózkodás után szöktek meg kísérőiktől és kértek politikai menedékjogot a bécsi amerikai nagykövetségen. A pár azért volt Bécsben, hogy nyugati befektetőket

keressen következő filmprojektjéhez. Ekkorra Észak-Koreában már igen népszerűek voltak és a politikai vezetés bizalmát is bírták, így viszonylag kevés személyes kísérővel utaztak és 24 órás megfigyelés alatt sem álltak. Hotelszobájukat elhagyva, egy taxival menekültek a nagykövetségre. Kim Jong-il sokáig nem hitt a szökésben, és meg volt győződve arról, hogy amerikai kémek rabolták el a hozzá hűségesnek mutatkozó, nagy becsben tartott párost. Shin és Choi kezdetben az amerikai kormány hivatalos védelme alatt állt, majd 1988-ban Los Angeles-be költöztek.

Shin szeretett volna betörni az amerikai filmes életbe, ahogy nagy dél-koreai filmes visszatérést is remélt, ami azonban soha nem következett be.<sup>49</sup> Shin Sang-ok fia, Shin Jeong-kyun, a vele készített interjú során hozzáfűzte, hogy az apja csak azért készítette el ezeket a filmeket, hogy pénzt szerezzen régen dédelgetett filmes álmának megvalósításához, a Dzsingisz Kán életútjáról szóló történelmi eposzhoz, amely végül sohasem készült el. Többek között ezért is járt több ízben – már az 1986-os szökése előtt is – Budapesten és Bécsben, hogy külföldi szponzorokat találjon e projektjéhez. Shin Jeong-kyun elmondása alapján a film forgatókönyve a mai napig valahol a családi rezidencia egyik fiókjában hever, Los Angeles-ben.

Az 1990-es évek elején Shin vonakodott visszatérni Dél-Koreába, mivel attól tartott, hogy a hivatalos szervek nem hiszik majd el az emberrablás történetét. Ebben az időben készítette a *Mayumi* (*Mayumi: A szűz terrorista*, *Mayumi: Virgin Terrorist*, 1990) című kémfilmjét, amely Kim Hyon-hui észak-koreai ügynök történetét meséli el, aki a 115 halálos áldozatot követelő, a Korean Air 858-as járata ellen elkövetett robbantásos merénylet egyik fő elkövetője volt 1987-ben. Shin 1994-ben tért vissza véglegesen Dél-Koreába, és 2006-ban bekövetkezett haláláig két filmet rendezett, *Jeungbal* (*Az eltűnt*, *Vanished*, 1994) és *Kyeoul-iyagi* (*Téli történet*, *The Story of Winter*, 2002) címmel, amely utóbbi sohasem került bemutatásra.

Az északi fogsága elején börtönben töltött évek (1978–1983) alatt folyamatos kínzások során hepatitis B vírussal fertőződött, aminek szövődményeként 2004-ben májátültetésen esett át. Ekkorra már egészségügyi állapota nem tette lehetővé további filmek készítését. Az

47 Lee: *Bukhan yeonghwasu*. p. 129.

48 Fischer: *A Kim Jong Il Production*. pp. 254., 264. Schönherr: *North Korean Cinema*. p. 12.

49 Némi kivételt képez a pénzügyi sikert hozó nindzsa-filmek gyártása. Lásd fentebb az 1. l. l. ábrát.

akkori dél-koreai elnök, Roh Moo-hyun, Shin halálának másnapján, 2006. április 12-én, az ország elismeréseként posztumusz Aranykorona Kulturális Éremben részesítette a rendezőt, mely Dél-Korea legmagasabb művészeti kitüntetése. Emlékeztét fia, Shin Jeong-kyun, az apjáról elnevezett, évenként megrendezésre kerülő Shin Sang-ok Film Fesztivál lebonyolításával őrzi. E fesztiválon nemcsak a fiatal, feltörekvő koreai filmes tehetségeket díjazták, de Shin Sang-ok ismert és kevésbé ismert alkotásait is rendszeresen műsorra tűzik.

Shin Sang-ok filmográfiája egyrészt gazdag lenyomata a dél-koreai realista filmművészet legtermékenyebb időszakának az 1950-es, de méginkább az 1960-as években, másrészt pedig rövid északi működése során atipikus, progresszív filmjeivel új dimenziókat nyitott az ottani filmművészetben is. Habár hírneve az évtizedek során megfakult, vitathatatlan, hogy filmes innovációi a kulturális örökség fontos részét képezik a demilitarizált zóna mindkét oldalán. Különösen kalandos élete és rendkívüli tehetsége Shin Sang-ok-ot nemcsak a két Korea jelentős kulturális ikonjává, de az egyetemes filmtörténetben is számon tartott alkotóvá teszi.

Gábor Sebő

## One Director, Two Cinemas, the Same Nation

The Rise of Shin Sang-ok in the Two Koreas

This article focuses on the films of South Korean film director Shin Sang-ok made in North Korea between 1983 and 1986. It examines Shin's unorthodox approach to filmmaking, and describes how his techniques brought elements of realism into the politically dominated North Korean cinematic industry. It also investigates a few selected films of Shin made in South Korea before his abduction to North Korea.

The paper analyzes the contents and cinematic techniques of Shin Sang-ok's North Korean films and uses his two movie adaptations of the Korean classic folklore love story, *Chunhyang-jeon* (*Seong Chunhyang*, 1961, made in South Korea) and *Sarang sarang nae sarang* (1984, made in North Korea) as a case study. On the basis of these findings, the study concludes that Shin Sang-ok's novel approach made a perceptible but limited impact on North Korea's rigid cinematic style. Shin's innovations were most pronounced in the use of new camera techniques and in the depiction of sexuality, action, fun, and fantasy. By adding such elements of entertainment, his films departed from the strict official guidelines of North Korean ideology. The article, therefore, provides an overview of the trajectory from the realist films Shin Sang-ok made in South Korea during the 1960s to the tendencies that characterize his films made in North Korea in the mid-1980s.



## Shin Sang-ok – Válogatott filmográfia\*

- 1952 *Akya* (Gonosz éjszaka, Evil Night)  
 1955 *Ggum* (Álom, Dream)  
 1955 *Jeolmeun geudeul* (Fiatalság, The Youth)  
 1957 *Mooyeong tab* (Árnyéktorony, Pagoda of No Shadows)  
 1958 *Eoneu yeodaesaengui gobaek* (Egy főiskolás lány vallomásai, A College Woman's Confession)  
 1958 *Jiokhwa* (Pokolban égő virág, The Flower in Hell)  
 1959 *Chun-hie* (Chun-hi)  
 1959 *Dongniphyeophoewa Cheongnyeon Lee Seung-man* (Független Szövetség és a fiatal Lee Seung-man, Independence Association and young Lee Seung-Man)  
 1959 *Dongshimcho*  
 1959 *Geu yeojai joiga anida* (Nem az ő hibája, It's Not Her Sin)  
 1959 *Jamaeui hwawon* (A nővérek kertje, Sisters' Garden)  
 1960 *Baeksa buin* (A fehér kígyóasszony, Madam White Snake)  
 1960 *I saengmyeong dahadorok* (Az utolsó leheletig, To the Last Day/Till Death)  
 1960 *Romaenseu ppappa* (Romantikus papa, A Romantic Papa)  
 1961 *Sangnoksu* (Örökzöld fa, Evergreen Tree)  
 1961 *Sarangbang Sonnimgwa Eomeoni* (Anya és a vendég, The Mother and the Guest)  
 1961 *Seong Chunhyang* (Csunhjang)  
 1961 *Yeonsangun* (Janszan hercege, Prince Yeonsan)  
 1962 *Pokgun Yeonsan* (A zsarnok Janszan, Tyrant Yeonsan)  
 1962 *Yeolnyeomun* (Vörös kapu, The Red Gate/The Memorial Gate for Virtuous Women/Bound by Chastity Rules)  
 1963 *Cheoljonggwa boknyeo* (Csal-dzsong és Bok-nya, Cheol-jong and Bok-nyeo)  
 1963 *Ganghwadoryeong* (A vonakodó herceg, A Reluctant Prince)  
 1963 *Hwaetbul* (Lámpafény, The Torchlight)  
 1963 *Romanseugrei* (Szerelmi ügy, Romance Gray/Love Affair)  
 1963 *Ssal* (Rizs, Rice)  
 1964 *Balgan mahura* (Vörös sál, The Red Scarf/The Red Muffler)  
 1964 *Beongeori Samryong* (Süket Szamryong, Deaf Samryong)  
 1965 *Baebijang* (Bee helyi előljáró története, The Story of Local Official Bae)  
 1967 *Dajeong bulshim* (Fantom királynő, Phantom Queen/ A Tender Heart/ The Goddess of Mercy)  
 1967 *Ggum* (Álmok, Dreams)  
 1967 *Guo ji nu jian die*  
 1967 *Ijojanyeong* (Nyomok, Traces)  
 1967 *Majeok* (Felszerelt banditák, Mounted Bandits)  
 1967 *San* (A hegy, The Mountain)  
 1968 *Daewongun* (Deevon hercege, Prince Daewon/Monarch)  
 1968 *Hwanggeum Bakjwi* (Az arany denevér, Golden Bat)  
 1968 *Musukja* (A csavargó, Homeless/A Vagabond/The Homeless Wanderer)  
 1968 *Naeshi* (A kasztrált, The Eunuch)  
 1968 *Yeojai ilsaeng* (Egy asszony élete, A Woman's Life)  
 1969 *Cheonnyeon ho* (Az ezeréves róka, Thousand Years Old Fox)  
 1969 *Ijo Yeoin Janhogsa* (A Ji-dinasztia asszonyai, Women of Yi-Dynasty)  
 1969 *Janghanmong* (Álmodozó, Day Dream)  
 1969 *Naeshi 2* (A kasztrált 2, The Eunuch 2)  
 1969 *Sanyeo* (A kígyónő, The Snake Woman)  
 1969 *Yeoseong sangwi shidae* (Férfiak felett álló nők, Women Above Men)

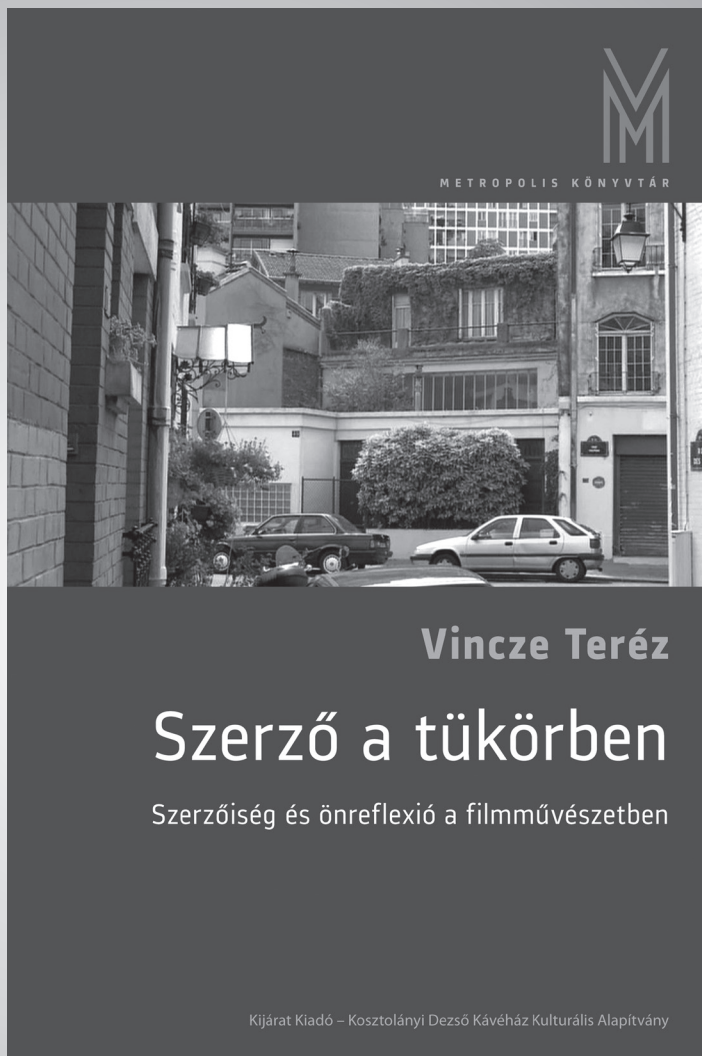
\* Összeállította: Sebő Gábor. A filmográfia összeállításához felhasználtuk a Koreai Filmintézet filmes adatbázisát: <https://www.kmdb.or.kr/db/per/00001211/filmo#divFilmo>, valamint az alábbi filmográfiát: [https://yeonghwa.fandom.com/wiki/Shin\\_Sang-ok](https://yeonghwa.fandom.com/wiki/Shin_Sang-ok).

- 1969 *Yukgun Kim Il-bong* (Kim közlegény, Private Kim)
- 1970 *Ijo geodam* (Csooszon szellemei, Ghosts of Choson)
- 1970 *Manjong* (Esti harang, The Evening Bell)
- 1971 *Jeonjaenggwa ingan* (Háború és emberség, War and Humanity)
- 1971 *Yeonae dojeok* (Két szerelmes tolvaj, Two Thieves in Love)
- 1972 *Gungnyeo* (A királyi ház hölgye, Lady of the Court or A Court Lady)
- 1972 *Hyonyeo Shim Cheong* (Shim Csang története, Shim Cheong)
- 1972 *Pyeongyang pokgyeokdae* (Az utolsó csata Phenjanban, Last Battle in Pyeongyang)
- 1973 *Banhonnyeo* (A féllelkű asszony, A Woman with Half Soul)
- 1973 *Gyojang seonsaeng sanggyeonggi* (Az előljáró Szöulban, The Principal Visits Seoul)
- 1973 *Ibyeol* (Búcsú, Farewell)
- 1973 *Samil cheonha* (Három napig tartó uralkodás, The Three-Day Reign)
- 1974 *13se sonyeon* (13 évesen, At 13 Years Old)
- 1974 *Hangang* (Han folyó, River Han)
- 1974 *Yan nu huan hun* (Szellemszeretők, The Ghost Lovers) – Shen Hsiang Yu néven
- 1975 *A-ileobeu mama* (Szeretlek, mama!, I Love Mama)
- 1975 *Chun-hie* (Chun-Hee '75)
- 1976 *Jangmiwa duelgae* (Rózsa és vadkutya, Rose and Wild Dog)
- 1976 *Yeosu 407ho* (A 407-es számú fogoly, Prisoner 407)
- 1976 *Yeosu 407ho 2* (A 407-es számú fogoly 2., Prisoner 407 part 2)
- 1984 *Sarang, Sarang, Nae Sarang* (Szerelmem, szerelmem, óh, én szerelmem!, Love, Love, My Love)
- 1984 *Taljulki* (Szökés, Runaway)
- 1984 *Toraoji anun milsa* (A vissza nem térő küldött, An Emissary of No Return) – Choi Eun-hee neve alatt
- 1985 *Bangpaje* (Hullámtörés, Breakwater)
- 1985 *Pulgasari* – a rendező nincs feltüntetve
- 1985 *Shim Cheong-jeon* (Shim Csang története, The Tale of Shim Cheong)
- 1985 *Sogeum* (Só, Salt)
- 1990 *Mayumi* (Majumi: A szűz terrorista, Mayumi: Virgin Terrorist)
- 1994 *Jeungbal* (Az eltűnt, Vanished)
- 1995 *3 Ninjas Knuckle Up* (A három nindzsa visszarúg) – Simon S. Sheen néven
- 2002 *Kyeoul-iyagi* (Téli történet, The Story of Winter) – nem mutatták be

# Már digitális formában is elérhető!

## Vincze Teréz Szerző a tükörben

Szerzőiség és önreflexió  
a filmművészetben



A digitális változat ingyenesen letölthető  
a Metropolis honlapján:

[www.metropolis.org.hu](http://www.metropolis.org.hu)



METROPOLIS KÖNYVTÁR

Vincze Teréz

**Mr. Dél-koreai Mozi****Im Kwon-taek filmtörténete**

**I**m Kwon-taek a dél-koreai filmtörténet élő legendája. 1962-es rendezői debütálása óta folyamatosan dolgozik, a mai napig összesen százhárom filmet jegyez, a legutóbbi 2014-ben mutatták be. Ha végignézzük az életművét (összesen hetvennyolc filmjének kópiája maradt fenn), tulajdonképpen szemmel követhetjük mindazokat a változásokat, melyeken hazája filmipara keresztülment a koreai háborút követő évtizedtől napjainkig. Filmjeinek sora bizonyos értelemben kirajzolja a dél-koreai nemzeti film profilját – nemcsak azért, mert a rendező végigélte a modern Korea minden jelentős traumáját, de minden filmgyártási struktúrában aktív alkotóként, folyamatosan dolgozott. Im Kwon-taek 1934-ben született, a japán gyarmati időszakban volt gyerek, az ország kettészakadását és a koreai háborút már kamaszként és fiatal felnőttként élte meg. Park Chung-hee, a legjelentősebb dél-koreai diktátor hatalomátvétele (1961) után nem sokkal kezdte meg rendezői működését, az 1970-es években a legdurvább diktatúra idején is folyamatosan dolgozott, hogy az új, demokratikus rendszerben, az 1990-es években is folytassa a munkát. 1962 és 1994 között minden évben készített legalább egy filmet, de az 1970-es évek elején gyakran évi hét-nyolc film is kikerült a keze alól. A rendkívüli filmszám természetesen annak köszönhető, hogy karrierje a dél-koreai filmgyártás első aranykorában, az 1960-as években indult, amikor az éves filmtermelés tartósan száz film fölé emelkedett, és 1968 és 1971 között meghaladta az évi kétszáz filmet.<sup>1</sup> Ebben az időszakban előfordult, hogy egy rendező egyszerre párhuzamosan két filmen is dolgozott.

Ezek főként populáris, szórakoztató filmek voltak, akció, történeti kosztümös, illetve melodramai darabok, melyek sorozatgyártásával telt Im pályájának első szakasza: az első ötven filmjét már munkásságának első tizenkét évében elkészítette.

Azonban a sok korszakot átívelő pálya és a magas filmszám bizonytalansággal mégsem lenne elég ahhoz, hogy a nemzeti filmművészet megtestesülését lássuk Im Kwon-taekben; olyan életművet alkotott azonban, mely egyrészt őrizi (sőt részben feltámasztotta) a tradicionális koreai kultúra bizonyos elemeit (panszori), a koreai identitás alapvető összetevőiről értekeznek (sámánizmus, buddhizmus, konfucianizmus), és a modern koreai történelem döntő szakaszairól úgy beszél, hogy azoknak egyben kortárs szemtanúja is volt.

Im Kwon-taek a koreai félsziget dél-nyugati régiójában, Dél-Csolla tartományban született.<sup>2</sup> Ez az információ meghatározó fontosságú, ugyanis ez a régió nemcsak a „művészet régiója” nevet viseli, de hagyományosan az ellenálló és demokratikus mozgalmak fészke, a rendszer által üldözöttek menedékhelye is volt. A japán megszállás kezdetén, a huszadik század elején például ide menekült a korábbi koreai államigazgatási rendszer értelmisége, akik önkéntes száműzetésükben a klasszikus irodalomnak és művészeteknek, valamint a konfucianizmus mint kulturális eszme ápolásának szentelték magukat. A *Sopyonje* nevű tradicionális zenei forma is (melyről Im talán legjelentősebb nemzeti filmsikere az 1990-es években a címét kapta) ennek a vidéknek a sajátja.<sup>3</sup>

1 Kim Kyung-hyun: Korean Cinema and Im Kwon-Taek: An Overview. In: James, David E. – Kim, Kyung-hyun (eds.): *Im Kwon-Taek: The Making of a Korean National Cinema*. Detroit: Wayne State University Press, 2002. pp. 19–46. loc. cit. p. 25.

2 Bár Im 1934-ben született, hivatalos dokumentumaiban azért szerepel 1936, mert a korszakban gyakori volt, hogy a szülők csak akkor jegyeztették be a gyermek születését, amikor már biztosak voltak benne, hogy megéri az első születésnapját. Lásd: Yi Hyo-in: Biography. In: Chung Sung-ill: *Im Kwon-taek*. (Korean Film Directors Series) Szöul: Korean Film Council, 2006. p. 107.

3 *ibid.* p. 107.



Sopyonje (Oh Jung-hae,  
Kim Kyu-chul, Kim Myung-gon)

A japán megszállás idején született Im családjának jelentős földbirtokai voltak, édesanyját távoli rokonság fűzte még a koreai (Csoszon) uralkodóházhoz is. Japán fegyverletétele után, 1945 augusztusában Im számos rokona tért haza Japánból, ahol tanulmányaikat végezték. Közülük sokan a marxista-leninista eszmék követői voltak, mely gyors terjedésnek indult a parasztok körében is Csolla-tartományban. A függetlenné válást követően déli (amerikai befolyási) övezetre és északi (kommunista) övezetre osztott ország déli részének vezetése hamarosan az „Észak-Korea Dél-Koreában” címkével illette Csolla-tartományt ezen részét, s odaküldte a hadsereget, hogy vadásszák le a baloldaliakat. Im szülőhelye a leghevesebb antikommunista összecsapások helyszínévé vált, s szülei ekkoriban csatlakoztak a hegyekben bújkáló partizánokhoz. S habár nem sok időt töltöttek partizánként, ez a momentum egy életre megbélyegezte Im Kwon-taek sorsát: a „baloldali család” bélyegének messze ható következményei lettek nemcsak életére, de filmrendezői életművére is.<sup>4</sup>

A koreai háború kezdetén (1950), amikor Csolla észak-koreai kézre került, Im családja ismét célkeresztben volt – ezúttal éppen amiatt, hogy korábban otthagyták a partizánokat. Im úgy emlékszik erre az időre, mint a teljes illúzióvesztés időszakára: „Miután átéltem mindezt, már nem tudtam állást foglalni egyik oldal mellett sem. Egyik oldal sem vette komolyan az emberi életet.”<sup>5</sup> Saját szülővárosá-

ban végképp elviselhetetlenné vált számára az élet, és még a háború alatt, tizennyolc évesen a déli kikötővárosba, Busanba ment, hogy kétkezi munkából tartsa el magát. A koreai háború végeztével, 1953-ban az amerikai bakancsokkal kereskedő üzlet tulajdonosai, akiknél dolgozott, Szöulba költöztek és filmgyártó céget alapítottak, ahová elkelt a segítség – így került Im Kwon-taek a filmszakmába. 1955-ben Jung Chang-hwa rendező egyik filmjében dolgozott először a produkciós részen, és 1958-ban már megkapta első munkáját a tűzközelségben: a rendezői részen. Ebben az időben végig Jung Chang-hwa mellett dolgozott, aki a koreai háborút követő évek híres akciófilm-rendezője volt, valamint az 1960-as évek második felétől kezdve Hongkongban is sikereket aratott (pl. *Five Fingers of Death* [1972] című kung-fu filmjével).<sup>6</sup> A koreai háborút követő időktől egészen az 1990-es évek elejéig Dél-Koreában a filmrendezéshez vezető egyetlen út a filmszakmai ranglétra megmászásán, a gyakornokoskodáson keresztül vezetett. Im nagy munkabírásunak és elég tehetségesnek mutatkozott, így viszonylag hamar felért a csúcsra és 1962-ben megrendezhette első filmjét (*Dumanganga Jal Itgeora* [Isten veled, Duman-folyó!]). Ekkor huszonnyolc éves volt.

Ahogy az a rendkívül turbulens történelmi fordulatokkal és rendszerváltásokkal terhelt nemzetek filmtörténetére gyakran jellemző, Dél-Koreáról is elmondható,

4 ibid. pp. 108–109.

5 ibid. p. 110.

6 ibid. p. 111.

hogy a filmtörténeti korszakolás leginkább a politikai irányvonalak változásához, az ezzel összefüggő finanszírozási elvek átalakulásához köthető, nem pedig valamifajta természetes filmpiaci fejlődéshez. Így Im több mint hat évtizeden átívelő pályafutása is legvilágosabban ezeknek a változásoknak a mentén írható le, egy politikai koordinátarendszerben érthető meg leginkább. Már itt érdemes megjegyezni, hogy Im Kwon-taek munkássága semmiképpen sem jellemezhető egy szerző (*auteur*) életművéként, az első szakasz teljességgel mellőzi az egyéni alkotói törekvéseket, lényegében kizárólag a korabeli filmes tömegtermelés lenyomataként érthető, a későbbi művészi eszmélés pedig ismét csak a politikai változások megteremtette lehetőségek keretrendszerében megy végbe, s teremti meg azt a nagyon sajátos jelenséget, amit Im Kwon-taek-féle koreai nemzeti filmművészetnek tekinthetünk. Ahogy Kim Kyung-hyun írja: „*Im sosem volt Korea Mizoguchija. Inkább Korea Spielbergje volt – de jóval sokoldalúbb, sokkal radikálisabb és mélyebbre hatoló, mint arról Spielberg valaha is álmodott.*”<sup>7</sup>

## 1960-as évek – „az ököl gyorsabb a törvénynél”

Im pályája kezdetétől nagyon is tisztában volt azzal, hogy a lehetőségei szűkösek abban a rendszerben, mely eleve gyanakvoan tekint rá, mint baloldali érzelmű család lezármazottjára. Amikor 1962-ben lehetősége nyílt a rendezésre, tudta, csakis akkor van esélye túlélni a szakmában, ha mindent belead és elsőre képes bizonyítani, hogy a rendezői székben a helye. Első filmje, a *Dumangang-a Jal Itgeora* háborús dráma volt, sztárokkal és látványos akciójelenetekkel. A filmnek nagy sikere lett, ami azt jelentette, hogy Im elnyerte a lehetőséget, hogy az 1960-as évek tömegfilmes sorozatgyártásában munkával folyamatosan ellátott iparosként működhessen. A japán megszállás alatt számos filmrendező került kapcsolatba a baloldali eszmékkal, és ők javarészt mind Észak-Koreába emigrál-

tak a koreai háború után – a szakemberhiány miatt új, és tapasztalatlan rendezők is nagy számban jutottak esélyhez az 1950-es évek második felében.<sup>8</sup>

1961 májusában Park Chung-hee puccsal megszerzi a hatalmat, erőteljes antikommunista programot hirdet, s a súlyosbodó politikai elnyomás mellé erőltetett gazdasági modernizációt vezet be: a városokba áramló vidéki munkaerőtömeg számára a mozi szinte az egyetlen szórakozás. A közönséget pedig elsősorban az amerikai vagy az ahhoz hasonló filmek érdekelték, melyek az irigylésre méltó fejlett világot képviselték. Az 1960-as években még ritkán lehetett európai művészfilmekkel találkozni Koreában, de az úgyszólván csak az értelmiséget izgatta, 1971-ben a Park Chung-hee rezsim újabb szigorítása következtében pedig teljesen eltűntek az efféle filmek a mozikból. Ennek nem volt túl sok lehetősége, hogy a világ filmművészetével találkozzon, de a filmgyártásban, ahol dolgozott egyébként is Hollywood és a hongkongi akciófilm volt a minta minden rendező számára. Im saját bevallása szerint az egyik film, amely különösen nagy hatást gyakorolt rá a kezdeti években, George Stevens *Shane* (1953) című westernje volt, melyet alaposan át is tanulmányozott a vágószobában.<sup>9</sup>

Az is igaz ugyanakkor, hogy az aranykort művészeti értelemben meghatározó jelentősebb rendezőktől (mint pl. Shin Sang-ok, Kim Ki-young vagy Yoo Hyeon-mok) eltérően, Im semmilyen művészeti előképzettséggel sem rendelkezett, sőt középiskolát sem végzett. Ez általában véve is rendkívül megnehezítette az életét a státuszt és az iskolázottságot különösen nagy becsben tartó koreai társadalomban, s tovább súlyosbította a baloldali megbélyegzéséből adódó problémákat. Nem meglepő tehát, hogy hosszú ideig a pusztán életben maradás volt a célja filmrendezőként is.

Szinte minden műfajban kipróbálta magát, de nem mindenben volt sikeres: szórakoztató komédiái, kamaszrománcai, horrorfilmjei és tragikus melodramái mind bukást hoztak – úgyhogy ezekkel hamar felhagyott; a Csoszon-korszakban (1392–1897) játszódó történelmi drámák, a háborús és akciófilmek voltak az erősségei. Habár ez volt a koreai film aranykora, a munkafeltéte-

<sup>7</sup> Kim: Korean Cinema and Im Kwon-Taek: An Overview. p. 40.

<sup>8</sup> ibid. p. 25.

<sup>9</sup> Chung Sung-ill: Interview with Im Kwon-taek. In: Chung Sung-ill: *Im Kwon-taek*. p. 72.



lek borzalmasak voltak: a színészek egyszerre két-három filmben is dolgoztak, a szöveget nem tanulták meg, csak játszottak, a hang utószinkronnal készült, amit a felvett játékhoz illesztettek. Az újrafelvétel számát szigorúan korlátozták és a rendelkezésre álló forgatási napok száma is rendkívül alacsony volt.<sup>10</sup> A rohamtempóban zajló forgatás közben a rendező általában még folyamatosan dolgozott a forgatókönyvön is. A bemutató időpontját már a film elkezdése előtt bejelentették, a vágás és hangfelvétel pedig, a rendező távollétében, már a forgatás alatt kezdődött, s általában maximum egy hétig tartott.<sup>11</sup>

Im az 1960-as évek elején főként kosztümös történelmi filmeket gyártott, az évtized későbbi felében domináltak az akciófilmek. A történelmi drámák nagyrészt önfeláldozó nőkről szóltak – mindig az anyafigurák, a férfi hősért önmagukat feláldozó nők érdeklék elsősorban, nem a nagyszerű hadvezérek vagy uralkodók, és nem is a fegyvereké a főszerep. A Csoszon-kor tradicionális házaiban járunk, vagy a (díszletben felépített) ligetekben, ahol az intim beszélgetések, az érzelmek kapják a hangsúlyt, miközben szélesvásznú láthatunk drámai nagyközéletet a szereplőkről (pl.: *Mangbuseok, Férjemnek*, 1963). 1968-ban hagy fel hosszabb időre a történelmi filmekkel, hogy majd az 1980-as évek közepén térjen vissza a műfajhoz – nem saját döntése volt ez, hanem a kor trendje. A műfaj túl sokba került, miközben a nézők elpártoltak tőle. Az egyre inkább a modernizáció hevében izzó politikai hangulat sem kedvezett a réginek, a tradicionálisnak, ami a vezetés szemében az elmaradottságot képviselte.

Az új irányt Im számára az akciófilmek jelentették. „Az ököl gyorsabb a törvénynél” – járta a mondás Koreában, ahol a politikai rendszerek gyakran gengszterek közreműködésével befolyásolták a törvényes választásokat. A japán gyarmati időszakban (1910–1945) pedig japán és koreai bűnszervezetek uralták a városokat és szedtek védelmi pénzt a kereskedőktől.

A koreai gengszter figurájának iróniája, hogy a filmekben egy (képzelt) függetlenségi mozgalom (szimbolikus) képviselőjévé válhatott a japán elnyomás alatt.<sup>12</sup> Így

az akciófilmek Korea saját gengszterkultúrájára, a hollywoodi gengszterfilmekre, a hongkongi akciófilmekre, valamint az olasz spaghetti westernre alapoztak. Im filmjei az utcai gengsztereket, a „névtelen hős” nyugati filmekben népszerű figuráját (aki itt általában a mandzsúriai, japánellenes függetlenségi mozgalomban vesz részt) ötvözik a bajtársiasság konkrét történelmi időtől független történeteivel.

Ebbe a csoportba tartoznak az ún. *tachimari* (vagy *tachimawari*) akciófilmek.<sup>13</sup> A japán eredetű kifejezés a pusztán kézzel vívott harcra épülő akciófilmek neve, melyekben a cselekmény jelentős eleme a gengszterbandák közötti háború, a kézitusával zajló ütközetek sora. Im első *tachimari* filmje a *Yokmang-ui Gyeolsan* (*Az ambíció következménye*, 1964), s az 1960-as években ez lett a fő profilja – darabszámukat tekintve ezek a filmek teszik ki életműve legnagyobb hányadát, s ezek teremtették meg jóhírét a filmiparban. Utolsó *tachimari* filmje a korszakban a *Dol-a-on ja-wa tteona-ya hal ja* (*Az egyik visszatér, a másiknak mennie kell*, 1972), mely a műfaj legtöbb darabjához hasonlóan Szöul forgalmas, kereskedelmi jellegű belvárosában, Mjang-dongban játszódik. Im *tachimari* filmjeinek közös jellemzője, hogy a bennük szereplő gengszter hősökkel úgymond „megesett”, hogy gengszterek lettek, nem tartoznak igazán ebbe a világba, amit jellemzően minél hamarabb szeretnének is elhagyni. A filmekben a rendőrség mindig teljesen inkompetensnek mutatkozik, viszont alkalmanként az antikommunista motívum is beépül a cselekménybe. Az 1968-as *Baramgateun Sanai* (*A szélesebb ember*) elég érdekes példája a típusnak. A Tokióban tisztuló csalókból, tolvajokból álló banda tagját szülőfalujának papja hívja haza, mert a falut meg kell védeni a partizánok támadásaitól. A férfiban felébred a lelkiismeret, hazatér, sőt még bandatársai is követik őt a nemes küldetésre. A fura, szedett-vedett tolvajbanda mondhatni sípval, dobval, nádi hegyével győzi le a gonosz kommunista partizánokat – hegedű és szájharmonika is szerepet kap, mint az ellenség megzavarására szolgáló harci eszköz a végső nagy leszámolásban. A

10 Ilyen körülmények között dolgozott Im például 1970-ben is, amikor egy év alatt nyolc filmet készített.

11 *ibid.* p. 74.

12 Chung Sung-ill: *Im Kwon-taek*. p. 14.

13 Joo Seong-cheol: Im Kwon-taek's „Tachimari” films. In: *Fly High, Run Far: The making of a Korean master Im Kwon-taek*. Seoul–Busan: Korean Film Archive, Busan International Film Festival, 2013. pp. 159–179.

végére a jó rendőrök is megérkeznek és az életben maradt hős gengszterek kitüntetését is kapnak. A film lényegében egy antikommunista *Hét samuráj* (*Shichinin no Samurai*, Kurosawa Akira, 1954) *tachimari* átiratban.<sup>14</sup>

Ennek a nagyon termékeny, 1960-as évek végi időszaknak volt másik rendkívül népszerű formációja, az úgynevezett mandzsúriai western.<sup>15</sup> Ezek western stílusú filmek voltak, amelyek a japán megszállás alatt Mandzsúriában játszódnak, Im kettőt rendezett: *Hwang-ya-ui Dongsuri* (*Prérisas*, 1969), *Aekkunun Bak* (*Félszemű Park*, 1970). E filmek az amerikai westernből, valamint a hongkongi és japán akciófilmekből merítettek ihletet. Emellett a spagetti western népszerűsége is éppen ekkor hágott a tetőfokára Koreában. A *Prérisas* is ekkor készül, és már a címével is a spagetti kapcsolatra utal – Sergio Leone *Egy maréknyi dollárért* (*Per un pugno di dollari*, 1964) koreai címe ugyanis 'A préri száműzöttje' volt, habár maga a film tartalmában sokkal inkább idézi John Ford *Az üldözők* (*The Searchers*, 1956) című darabját.<sup>16</sup> Egyébként van olyan elemző, aki Im első filmjét egyfajta mandzsúriai western előképnek tartja – a film nem Mandzsúriában játszódik, de a hősök oda tartanak, hogy csatlakozzanak a függetlenségi mozgalomhoz.<sup>17</sup> Azért is lehetett ez a műfaj a 60-as évek egyik vezető szubzsánere, mert ideológiailag az új nemzet alapításának mitológiáját szolgálja, ami éppen aktuális volt a nemzet kettészakadása és a koreai háború után.

Az évtized végének elképesztő termelékenysége közepette (1968 és 1972 között közel harminc filmet rendezett) rendkívül silány filmeket is legyártott; különösen mulatságosan néznek ki egyes *wuxia*-jellegű, kardos-kalandos művei. A nézők érdeklődése Im akciófilmjei iránt

éppen lankadni kezdett, amikor megérkeztek a hongkongi harcművészeti filmek és óriási sikereket arattak Koreában. A producerek pedig kiadták az utasítást Im-nek, hogy mostmár ilyeneket készítsen. Sosem csinált ilyet, nem tudta hogyan kell, de azért nekilátott az alacsony költségvetésből, ami rendelkezésre állt.<sup>18</sup> Így készülhettek el az olyan csodálatosan trash-jellegű *wuxia*-imitációk, mint például a *Loegeom*, *Beongaekal* (*A becses kard, a vilámszebes tör*, 1969), melyben egymást váltják az valóban élvezhető harcművészeti ötletek (pl. a mester evőpálcikával kapja el a legyet), és a nagyon mulatságos kivitelezésű megoldások (pl. kezdetleges stoptrükkökkel és egymásra fényképezésekkel próbálják imitálni a hősök varázslatos képességeit, s az elegáns levegőben repülés inkább látszik kőtelre függesztett színészek ügyetlen kapálózásának).

## 1970-es évek – „minőségi filmek” művésze

1971-ben Park Chung-hee katonai diktátor a demokratikus reformokat követelő, egyre erősödő demonstrációkra válaszul bevezette a szükségállapotot. Az elhúzódó vietnámi háború és a vele asszociált kommunista veszély jó ürügy volt a diktatúra további szigorításához. Az úgynevezett *Yushin*-reform – amely politikai és katonai téren szigorította a rendszer szorítását – mellett bevezetésre került a *Saemaeul*-modell, mely a *Yushin* rendelkezéseinek stabilizálásához biztosította a gazdasági növekedés feltételeit.<sup>19</sup> A filmgyártásban ez a kettős cenzúra beve-

14 Az 1990-es évek elején ezen nagysikerű akciófilmek iránti nosztalgiából vette rá akkori producere Im-et, hogy térjen vissza a műfajhoz – így született meg húsz év kihagyás után a *Janggun-ui adeul* (*A tábormok fia*) című *tachimari* trilógia, melynek első része gigantikus kasszasiker lett.

15 Lee Ho-geol: Im Kwon-taek's Manchuria-Western Films. In: *Fly High, Run Far: The making of a Korean master Im Kwon-taek*. pp. 181–197.

16 *ibid.* pp. 188–189.

17 *ibid.* p. 182.

18 Chung Sung-ill: Interview with Im Kwon-taek. In: Chung Sung-ill: *Im Kwon-taek*. p. 75.

19 A gazdasági modell a feldolgozóiparra koncentrált, és létrehozta az állammonopolista kapitalizmus koreai változatát, a családi vállalkozásokra alapuló *chaebol*-rendszert. Ebben az időben a modernizációs modelleket kényszerrel vezették be a mezőgazdasági szektorban, a lakhatást, a városokat nagy ütemben modernizálták. Az 1970-es évek ilyen erőltetett modernizációjának következtében Dél-Korea nagyvárosainak mindenhol nagyon hasonló épületei és városi szerkezete ekkor került kialakításra. (A koreai filmek is emiatt készülnek épített díszletben, amennyiben az ezt megelőző korszakban játszódnak.) A *Yushin* és *Saemaul* irányzatról lásd pl.: Chung Sung-ill: *Im Kwon-taek*. p. 179.



zetését jelentette – a forgatókönyvet, majd a befejezett filmet is megvizsgálták a cenzorok. A sajtót elhallgattatták, a demonstrációkat betiltották, mindenkit, akinek ellenvéleménye volt, kommunistának bélyegeztek. A nézők egyre kevesebbet jártak moziba, inkább televíziót néztek – a filmipar összeomlott. A producerek szinte csak azért gyártottak filmet, hogy ezzel jogot nyerjenek külföldi (főleg jól profitáló amerikai) filmek behozatalára. Ezt a lehetőséget pedig úgy nyerhették el, hogy a kormányzat által „minőségi filmnek” nyilvánított produkciókat gyártottak. Három kategóriában lehetett elnyerni a minősítést: *Saemaul*-filmek, antikommunista filmek, irodalmi adaptációk. Ha valakinek, hát Im-nek igazán nem maradt semmiféle mozgástere ebben az időszakban a feje felett lebegő kommunista bélyeggel, így más választása nem lévén, a kormánystratégia jegyében kezdett dolgozni.

1972-ben készült antikommunista filmjével (*Jeungeon, A tanúvallomás*) egy tajvani filmfesztiválra kapott meghívást, ahol kulturális sokként érte a Koreán kívüli világ, amit addig sohasem tapasztalt meg.<sup>20</sup> Im maga nagyjából innen számítja filmművészeti eszmélésének kezdetét. Az 1973-ban rendezett *Jabcho (Dudva)* című munkáját<sup>21</sup> nevezi „első, valódi rendezőként készített filmjének”.<sup>22</sup> Ez az egyetlen film, amelynek maga volt a producere is. Ugyan kritikailag és anyagilag is bukás volt, de ez a film lett számára a fordulópont: sohasem tért vissza többé ahhoz a fajta tömegfilmkészítéshez, mely pályája elejét jellemezte. „Addig sosem csináltam olyan filmet, ami az életről szólt volna. A Dudvától kezdve olyan dolgokról beszélek, melyek, ha nem is az én személyes tapasztalataimon alapulnak, de amelyeket képes voltam beleérzéssel átélni a saját életem során.”<sup>23</sup> Ugyanakkor ezzel a filmmel bizonyította azt is a producerek számára, hogy alkalmas „minőségi filmek” készítésére.

A „minőségi filmek” rendszerének pozitív hatása az volt, hogy felmentette a rendezőt a piaci követelmények alól,<sup>24</sup> elkezdhette a formai kísérletezést a szélesvásznú

formátummal, a lassú kameramozgásokkal, kitarított fix képekkel, összetett karakterviszonyokkal, és a történetekben alkalmanként hirtelen betörő realiztikus elemekkel. Paradox módon a stilisztikailag rendkívül elegáns, kormánystratégiát szolgáló filmek jelentették művészi eszmélésének első szakaszát. Például az *Anaedeul-ui haengjin (Feleségek felvonulása, 1974)* vidéken játszódik, a vágások száma csökken, miközben először veszi komolyan a szélesvásznú kompozícióban rejlő lehetőségeket. A hosszabban mutatott távoli beállítások, melyekben fokozatosan bomlanak ki a mindennapi élet eseményei Im jellegzetes megoldása lett.<sup>25</sup>

Mindeközben az 1970-es években az elnyomó rendszerrel szembeni munkás- és diákmozgalmak egyre erősödtek, amihez a filmben az évtized közepétől meginduló újhullám is kapcsolódott, melyet a „képek korszakának” kereszteltek, s a fiatalok kultúráját, gitáros folkzenészeket, farmernadrágos szereplőket, vizuális kísérletezést mutatott. Ehhez képest Im korabeli filmjei idejétmúltnak hatottak, se a nézőket, se a kritikusokat nem érdekelték. Ahogy a 60-as évek jelentős rendezőivel sem érzett semmiféle azonosságot, így ezekkel a fiatalokkal sem. Konstatálta, hogy készítenek érdekes filmeket, de ő generációsan is máshová tartozott (az újhullám rendezői nyolc-tíz évvel voltak fiatalabbak nála), jelentősen eltérő történelmi tapasztalatokkal. Ugyanakkor Im-nek a társadalmi felfordulástól, problematikus származása okán is, a lehető legtávolabb kellett tartania magát: „Próbáltam csendben élni. Ebben a társadalomban végig, egész életemben próbáltam semmiféle problémát sem okozni, mert ha valamit csináltam volna, nagyon jól tudtam, hogy összekapcsolható lesz a kollektív bűnösséggel [ami apja baloldaliságából eredt].”<sup>26</sup>

S a bajok elkerülésére a *Saemaul*-filmek voltak a legalkalmasabbak, hiszen általában úgyszólván vidéki környezetben játszódtak – ami önmagában paradoxon volt, hiszen elvileg épp a reformok propagálásáról szóltak. Im hősei

20 A külföldi utazásra vonatkozóan nagyon szigorú korlátozások voltak érvényben Koreában, amit csak 1981 után oldanak fel.

21 Sajnos maga a film elveszett.

22 Yi Hyo-in: Biography. p. 115.

23 Chung Sung-ill: Interview with Im Kwon-taek. In: Chung Sung-ill: *Im Kwon-taek*. p. 75.

24 A minősítést elnyerő filmeket gyakran csak az azokról döntő bürokrata látták, mivel miután megkapták a címkét, már senkit nem érdekelt, hogy bemutatásra is kerültek-e. Kim: Korean Cinema and Im Kwon-Taek: An Overview. p. 28.

25 Chung Sung-ill: *Im Kwon-taek*. p. 20.

26 Chung Sung-ill: Interview with Im Kwon-taek. In: Chung Sung-ill: *Im Kwon-taek*. p. 63.



Családfa

azonban vidékre mentek, hogy ott szolgálják a modernizáció ügyét – így a vidéki forgatásokkal távol maradhadtak a nagyvárosoktól és az ott koncentrálódó társadalmi feszültségektől. A legtöbb filmje pedig meg is kapta a „minőségi” besorolást, így relatíve nyugodtan dolgozhatott tovább, miközben azok, akik protestáltak (Shin Sang-ok, Lee Jang-ho, Ha Kil-jong) kiszorultak a filmkészítésből: eltiltották őket, felhagytak a filmezéssel, vagy egyszerűen holtan találtak rájuk.<sup>27</sup>

A *Saemaul*- és antikommunista filmek készítése során Im stilisztikailag, filmnyelviileg egyre kifinomultabb formát használt, s elkészültek a korszak kiemelkedő filmjei: *Wangsibli* (*Otthonom*, *Wangsibli*, 1976), *Jogbo* (*Családfa*, 1978), *Jagko* (*Az eltévesztett orr*, 1980). A *Wangsibli*-ben a hosszú idő után a szülőhelyére visszatérő férfi egykori szerelmét keresi, aki azóta más felesége lett. A némi *tachimari* beütést is mutató melodramatikus történetben a homályos múltú, rejtélyes férfit egy jólelkű prostituált mentené meg, ha hagyná. A *Jogbo* az egyik olyan film ebből az időből, mely a leginkább kiállta az idő próbáját. Amellett, hogy Im-nél itt válik először igazi, alanyi jogú szereplővé a táj – ez később fontos karakterjegye lesz filmjeinek –, fájdalmas, szép történetet mesél a koreai büszkeségről. A japán kolonizáció idején játszódó történet azt örökíti meg, hogyan próbálta a japán vezetés a koreaiaktól elvenni a nemzeti identitást a japán nevek használatának kötelezővé tételével. A filmet érdekessé teszi, hogy a pozitív szereplők között találjuk a japán hivatalnokot, aki azt a megbízást

kapja, hogy egy ősi család fejét vegye rá a névváltoztatásra. Az érzékeny, a koreai kultúra iránt tiszteletet érző, művészi hajlamú figura központi szerepe is hozzájárul, hogy sokkal erősebb a melodramai hatás, minthogy nacionalista propagandának lássuk a filmet. A *Jagko*-ban pedig végre alkalma nyílik arra is, hogy édesapja tragikus sorsú generációjának történeteire forduljon. A film két főszereplője a koreai háború idején az ellentétes oldalon állt: az egyik rendőr, a másik kommunista partizán volt. A film elején egy végstádiumban lévő betegeknek fenntartott menedékhelyen találkoznak, s felidéződik, hogyan jutottak az ellentétes oldalról ugyanabba a végső nyomorba. Egy ilyesféle, problematikusabb témának a felvetése ismét a politikai változások következtében vált lehetővé.

1979 nemcsak politikai, de magánéleti fordulatot is hoz. Im ez év tavaszán családot alapít és újfajta felelősséget érez: „Ha megházasodom, bizonyonnyal gyerekeim lesznek, akik majd látni fogják a filmjeimet. Amik már elkészültek, azokon nem tudok változtatni, de mostmár felelősséget kell vállalnom a továbbiakért. (...) Ez eléggé szégyenletes, de valójában ez volt az első alkalom az életemben, hogy ilyesmire gondoltam.”<sup>28</sup> S ugyanennek az évnek az őszén, Park Chung-hee, a diktátor merénylet áldozata lett, s így megszűnt a kormány „minőségi filmek”-stratégiája is. Im nem készített többé *Saemaul*-filmeket.

27 A „képek korszakának” olyan rendezőit, mint például Lee Chang-ho, 1976 és 1979 közt eltiltották a filmkészítéstől, Ha Kil-jong-ra pedig 1979-ben, 37 éves korában, holtan találtak rá. Kim: *Korean Cinema and Im Kwon-Taek: An Overview*. p. 43.

28 *ibid.* p. 116.

## 1980-as évek – a világhír felé

A diktátor ellen elkövetett merényletet követően, a nagyon rövid, demokratikus mozgolódás után újabb katonai diktátor (Chun Doo-hwan) ragadta magához a hatalmat. 1980-ban a hadsereg vérbe fojtotta a Dél-Csolla-tartomány legnagyobb városában, Gwangju-ban kitört, demokráciát követelő diák- és munkásmozgalmat, s a terror új szakaszát nyitotta meg a koreai történelemben. A véres események ellensúlyozására az új diktátor különféle kedély-javító intézkedéseket vezetett be. A kulturális szektor engesztelésére liberalizálta a filmgyártást, feloldotta a cenzúrát – ami többek között a pornográf jellegű filmek rendkívüli felfutásához vezetett. A pornón kívül a sportot is figyelemelterelés céljából támogatták – ennek keretében pályázta és nyerte meg Korea az 1988-as olimpia megrendezését.

Az új korszakot Im egy nagyon erős filmmel indította, melyet a 80-as évek egyik legjobb koreai filmjének tartanak. A *Mandala* (1981) az első film, mely esetében Im maga ajánlott egy regényt a gyártó cégnek megfilmesítésre. Nagy valószínűséggel ez az első koreai film, amely komolyan és elmélyülten foglalkozik a Buddhizmussal. Két nagyon különböző karakterű szerzetes véletlen találkozásának, majd közös vándorlásainak és elmélgedéseinek vagyunk tanúi. A rendező mintha a külső világtól eltávolodva, a saját világának megteremtésébe kezdene, mindazokkal a stilisztikai megoldásokkal, melyeket az előző időszakban kidolgozott: lassú tempó, hosszú beállítások, a természeti képek hangsúlyozása. Feltalál magának egy sajátos road-movie-variánst, mely műfaj alkalmazhatósága nem evidens lehetőség a koreai viszonyok között

– az ország kicsi, három oldalról tenger veszi körül, északon pedig az átjárhatatlan demilitarizált övezet. Viszont a buddhista szerzetesek a filmben gyalogosan utaznak, s gyaloglásaik során elmélgedésekbe bocsátkoznak. Az önpusztító, szabályszerű, mégis nagyobb bölcsességűnek tűnő, és a szigorúbb, aszkétikusabb szerzetes beszélgetéseinek sora mintha a viharos politikai korszak tükré lenne. A szereplők merőben eltérő felfogásán keresztül arról is elmélgedik a film, milyen válaszok lehetségesek a rövid ideig tartó szabadság, majd az újrakezdődő diktatúra idején. A film végkicsengése pesszimista, mintha semelyik út sem lenne igazán sikerre vezető – az egyik szerzetes halála, a másik szerzetes illúziók nélkül folytatódó vándorlása, közöny és reménytelenség zárja a filmet. Nem mondhatnánk, hogy közönségcsalogató volt a téma és a feldolgozás, de valamire mégis rátapintott a turbulens történeti pillanatban: egyaránt nagy anyagi és kritikai siker lett a film. S ez a munkája emelte Im-et a koreai filmtörténetben a filmművészek közé, valamint ez lett az első, melyet nyugaton is megismertek.

Az évtized végén még elkészít egy újabb buddhista témájú filmet, ezúttal női szerzetesekkel a középpontban: *Aje Aje Bara Aje (Jöjj, jöjj, jöjj felfelé!)*, (1989). Bizonyos értelemben párbeszédet folytat a *Mandalával*, és ez is elkeserítő véget ér: az a végkicsengése, hogy Buddha hatalma nem tud enyhíteni az emberi szenvedéseken. Külön érdekes momentum, hogy megjelenik a filmben a 80-as évek diákmozgalma, a diktatúra elleni küzdelem is, és az, ahogy az egyetemen tanuló buddhista nővér elutasítja a diákmozgalmárokkal való bármiféle közösséget.

Ezek a buddhista filmek is jelzik, hogy ebben az évtizedben kezd Im Kwon-taek a koreai kultúra különböző



*Mandala* (Ahn Sung-ki)

alapvető összetevőinek megjelenítésével egyfajta nemzeti filmművésszé alakulni. A buddhizmuson kívül felbukkan a koreai spiritualitás másik alapköve, a sámánizmus is, mely mindmáig jelentős módon érezteti hatását a koreai kultúrában. Fontos sámánizmus témát érintő filmjei a *Singung* (Isteni meghajlás, 1979), és a *Bul-ui ttal* (A tűz lánya, 1983). Ezt a témát nem nagyon lehetett feszegetni a *Saemaul*-korszakban, mert az ősi hagyomány emlegetése szembe ment volna az erőltetett modernizációs törekvésekkel. Amikor ez az akadály elhárult, Im több alkalommal is használta a sámánizmus motívumát, mely mint a koreaiság ősi, alapvető energiája és összetevője érdekelte. Bár különösebben nem mélyült el ebben a kérdésben, különböző filmjeiben vissza-visszatérő elem lett. Például az 1990-es években felbukkan a *Taebaegsanmaeg* (A *Taebaek*-hegység, 1994) című filmben, majd a *Chugje* (Ünnep, 1996) címűben kiemelt szerepet kap a sámánisztikus spiritualitás.

Természetesen nem maradhatott ki a nemzeti kulturális identitásvizsgálat nagy témái közül a konfucianizmus sem. A neo-konfucianizmus a Csozon-dinasztia alatt, öt-száz évig az állam hivatalos ideológiája volt, valószínűleg ez a leginkább meghatározó, a modernizáció ellenére is leglassabban múló meghatározottsága a koreai identitásnak. A *Sam-gang-oh-ryun*: a három kötelék és öt viszonyulás<sup>29</sup> konfuciánus alapelve a Csozon-kor vezető ideológiája, nem is csak ideológia vagy szabályrendszer, hanem egyfajta gépezet, ami mindenhol és mindenki-ben működik, ez irányítja az állami gépezetet (még az uralkodó sem húzhatta ki magát alóla büntetlenül), és az egyén viselkedését is. Ezek a szabályok minden döntést felülírnak. Imnek a konfuciánus erkölcsöt vizsgáló művei közé három fontos történelmi film tartozik elsősorban: *Heuleuneun gangmuleul eoiji mageulya* (Nem állíthatod meg az áradó folyót, 1984), *Sibaji* (A béranya, 1986), *Yeonsan-ilgi* (Yeon-san herceg élete, 1987). Mindegyik történet arról szól, hogy a

szerelplők nem vonhatják ki magukat a konfuciánus alapelvek hatalma alól, de nem is bírnak az azokat tiszteletben tartó döntésekkel együtt élni – vagy maguk vetnek véget életüknek, vagy elpusztítják őket. Az elsóban a 16. századi szerelmespárt az uralkodó utasítja, hogy bontsák fel házasságukat, ők azonban inkább a közös halált választják. A másodikban a nemesi család számára felfogadott béranya nem tud belenyugodni, hogy miután feladatát teljesíti, kegyetlenül eltávolítják gyermeke mellől; s mivel a körülötte élőkkel eltérően nem képes elfogadni a rá vonatkozó szabályokat, véget vet saját életének. A harmadikban pedig azt láthatjuk, ahogyan még az uralkodó sem menekülhet az alapelvek alól: a zsarnoki uralkodót letaszítják a trónról, és büntetésként halál vár rá.

Összességében azonban Im számára a konfucianizmus nem olyan dolog, ami ellen lázadni kell, ugyanis véleménye szerint – főleg, ha nincs jelen a vallás – ez az, ami valójában képes garantálni a humanizmust a társadalomban. Vannak elemei, melyek elnyomják az embereket, ezektől meg kell szabadulni, de másokat éppenhogy érdemes megőrizni. Például kiemeli a *hyo*<sup>30</sup> fontosságát, amely szerinte felélesztendő. „A konfucianizmus a múlt, amelyet el kell engedni, de ugyanakkor a jövő is, melyet meg kell őrizni” – mondja.<sup>31</sup>

Amellett, hogy a nagy nemzeti identitástémákat elővette, az 1980-as évek során Im tovább csiszolta a 70-es években kialakítani kezdett stílusát, mely a hosszabb, fix kamerával rögzített beállításokat kedvelte, s mely forma a *Kilsodeum*-ban (1985) már kiforrottnak látszik. Ekkorra a filmjei rendre négyszáz vágásnál kevesebbet tartalmaznak.<sup>32</sup>

A *Kilsodeum* az életmű egy másik kiemelkedő, nagyerejű darabja, mely a nemzet legnagyobb traumáját és annak következményeit tárgyalja. 1982-ben a KBS állami televíziócsatorna napokon keresztül, éjjel-nappal műsort közvetített az „elszakított családok újraegyesítéséről”. Olyan családtagok találtak itt egymásra az egész ország

29 A három kötelék: az alattvaló engedelmisséggel tartozik az uralkodónak; a fiú engedelmisséggel tartozik az apának; a feleség engedelmisséggel tartozik a férjének. Az öt viszonyulás: uralkodó és alattvaló között igazságosság és lojalitás kell legyen; apa és fiú között kölcsönös szeretet kell legyen; férj és feleség között kölcsönösség és munkamegosztás kell legyen; idős és fiatal között alá-fölé rendeltség kell legyen; a barátok közt bizalom kell legyen. Chung, Jaeyon Lucy: *Korean Women, Self-Esteem, and Practical Theology: Transformative Care*. Palgrave MacMillan, 2017. pp. 44–45.

30 Hyo: engedelmisség és tisztelet a szülők és az ősök iránt.

31 Chung Sung-ill: Interview with Im Kwon-taek. In: Chung Sung-ill: *Im Kwon-taek*. p. 67.

32 Chung Sung-ill: *Im Kwon-taek*. p. 36.

figyelő szeme előtt, akiket a koreai háború szakított el egymástól, és hiába éltek valamennyien délen, mégis elvesztették a kapcsolatot egymással. Számos család egyesült újra a tv-program segítségével – egy ilyen sztorit dolgoz fel a film is, amelyben egy férfi és egy nő próbálja felkutatni a háború során elvesztett közös gyermekét. A film első fele visszatekintés a múltba, a második fele az elvesztett gyermek keresése. A film nagy erővel beszél a szétszakítottság fájdalomáról, és a következmények feloldhatatlanságáról, arról a jóvátehetetlen kárról, amit az emberek lelkében okozott. A szereplők története egyértelműen a szétszakított nemzet allegóriája. Hiába találják meg az elvesztett gyermeket, a külön töltött idő felszámolta köztük a lehetséges kötelékeket, az anya végül nem képes gyermekeként elfogadni a megtalált fiút.

Miközben nagy nemzeti rendezővé érett, ez az évtized hozta el Im számára a nemzetközi ismertséget is. A *Mandala* híre már külföldre is eljutott, majd 1982-ben az *Angemaeul* sikerrel szerepelt a Londoni Filmfesztiválon, 1986-ban pedig a *Kilsodeum*-ot a Berlieni Filmfesztivál versenyében vetítették. 1987-ben a *Sibaji* Velencében versenyzett és Kang Soo-yeon a legjobb színésznő díját kapta – így ez lett az első koreai film, amely a világ legfontosabb három fesztiválja – Cannes, Velence, Berlin – valamelyikén hivatalos díjat nyert. Ugyancsak Kang Soo-yeon nyerte a legjobb női alakítás díját a Moszkvai Nemzetközi Filmfesztiválon (1989) az *Aje Aje Bara Aje* című filmben nyújtott teljesítményéért. Az *Adada* (1987) című filmért pedig Shin Hye-soo vihette haza a legjobb színésznő díját az 1988-as Montreal World Film Festival-ról. Ebből is látszik, hogy a már pályája elején a történelmi filmekben megmutakozó érdeklődése a nőfigurák iránt karrierje későbbi szakaszában is folytatásra talál.

Ezek a nemzetközi sikerek is bizonyítással járultak, hogy Im az 1980-as éveket is átvészelte, ami kifejezetten kivételesnek mondható. A Chun Doo-hwan által liberalizált filmgyártást, ahol szabadon lehetett filmeket gyártani és filmgyártó céget alapítani, ebben az évtizedben elárastották ugyanis az új és fiatal producerek. A fiatal producerek pedig nem akartak maguknál idősebb rendezőkkel dolgozni (hiszen ki akarna a konfuciusus elvekkel szembe menve nálánál idősebbeknek utasítást osz-

tani). Ekkor még éltek olyan nagy nevek az 1960-as évek vezető rendezőgyéniségei közül, mint Yoo Hyeon-mok vagy Kim Ki-young, azonban már nemigen jutottak filmkészítéshez. Szakmai értelemben egyedül Im élte túl ezt az évtizedet is, ő volt a legidősebb rendező a teljes koreai filmgyártásban az 1980-as évektől.

## 1990-es évek – a kasszasiker ideje

Lee Tae-won producer csak két évvel volt fiatalabb Im-nél, és egyben a legidősebb producer a porondon, ő adott lehetőséget a rendezőnek, úgyhogy a 80-as évek végétől (első közös filmjük az *Aje Aje Bara Aje* [1989] volt) tizenöt éven keresztül Lee cége, a Taehung Pictures gyártotta Im filmjeit, tizenkét darabot. Lee unszolására tér vissza huszonegy év után az akciófilmhez a *Janggun-ui adeul* (A tábornok fia, 1990) elkészítésével – ez lett élete első jegyeladási toplistavezetője.

Az 1980-as években magas fokra fejlesztett, hosszúbeállításos művészi stílusa után hirtelen jött a *Janggun-ui adeul*: folyton mozgó kamera, gyors vágások, mozgalmas akciójelenetek.<sup>33</sup> Az első epizód elemében mutatta az egykor akciófilmekben nevelkedett rendezőt. Igazi harcost kreált a főhősből, eltérőt a korai *tachimari* filmjeinek antihőseitől, akik mind arról álmodtak, hogy elhagyják az alvilágot. Ráadásul ekkorra a közönség túl volt a hongkongi akciófilm fénykorának filmjein, tehát nagyon kellett tennie magáért a verekedésjelenetek megkomponálásánál. A harc realitását akarta megragadni, szemben a hongkongi változattal, ahol a harcművészeti elemek és a különleges képességek uralták az akciót. Mindazonáltal harcművészeti koreográfust is alkalmazott, hogy dinamikusabb tegye a jeleneteket. Ezen kívül hatalmas díszletben keltették életre a japán megszállás idejének szülői belvárosát. A film óriási rekordot ért el hatszázhetvenezer nézővel úgy, hogy egyetlen moziban mutatták be.

Ezen túl azonban az 1990-es években is tovább folytatta a nemzeti történelem és kulturális hagyományok megfigyeltetését. 1991-es *Gaebyeog* (Szállj magasra, fuss messzire)

33 A nagy siker miatt kénytelen volt még két folytatást is készíteni, melyek azonban már senki szerint sem sikerültek túl fényesen. Eleve sem volt kedve visszatérni a műfajhoz, inkább csak a producer ragaszkodott hozzá.



a modernkori Korea egyik legbonyolultabb korszakához nyúl. A 19. század végén, a Csooszon-dinasztia összeomlásával párhuzamosan egyre erősödött a külföldi befolyás: Japán, Kína, Oroszország és a nyugati hatalmak is dörömbölnek a remete királyság kapuinál. Ebben a korban játszódik az életrajzi film a Donghak-mozgalom második generációjának egyik vezetőjéről. A témával Im szülőföldjéhez tér vissza, a Donghak-mozgalom története ugyanis szorosan kapcsolódik a rebellis Dél-Csolla tartományhoz, ahol a Csooszon-korszak közepétől fogva gyakran törtek ki forradalmi mozgalmak. A Donghak koreai eredetű vallási mozgalom, mely a „minden ember egyenlő” modern gondolatára épül. A 19. század végén a Csooszon-dinasztia meggyengülésével a fővárosból Dél-Csollába menekülő felsőbb, hivatalnoki osztály és a parasztok közt kialakult feszültség, kombinálódva a parasztság körében népszerű Donghak-mozgalommal parasztfelkeléshez vezetett, ami ugyanakkor megkönnyítette a japánok számára, hogy megszállják Koreát.<sup>34</sup>

A film egyrészt a vallásnak a társadalomban betöltött szerepéről szól, másrészt okító célzata is van, mert maguk a koreaiak sem voltak tisztában a Donghak vallással, és ezért a film sem annyira magáról a vezetőről, hanem inkább a vallásról szól. Azonban mivel a lehető legrosszabbkor mutatták be, teljes félreértéséhez vezetett. A filmben is szereplő – egy Donghak hívó által vezetett – parasztfelkelést az éppen újra-demokratizálódó Dél-Koreában<sup>35</sup> az új politikai mozgalmak önmaguk előképének, a demokráciáért folytatott küzdelem gyökerének tekintették. Ezzel szemben Im filmjében mint a haladást visszavető, a külső hatalmak befolyástervezését elősegítő, negatív jelenség tűnt fel. Im-et a Donghak-mozgalom érdekelte, miközben mindenki mást a parasztfelkelés izgatott, a film így tökéletes ellentétbe került a korhangulattal.

Ezzel a filmmel Im búcsút vesz a kifejezetten vallási jellegű témáktól is. Ahogy az 1980-as években buddhista filmjeiben még úgy látszott keresi a lehetőséget,

hogy a buddhizmusban kulturális támaszt találjon, a *Gaebyeog-ban* megjelenik egy szerzetes, aki azt mondja: túlságosan előregedett a buddhizmus, nem szolgálja már az embereket. Ebben a filmben mintha általában a vallásba vetett remény is elveszne – a vallások a továbbiakban lényegében eltűnnek Im filmjeiből. Maga úgy nyilatkozott erről, hogy bár közel érzi magához mindkét vallást, de sem a buddhizmus, sem a kereszténység nem váltotta be a hozzá fűzött reményeket, azaz nem vezette el az embereket egy jobb világ felé, így nem tud többé ezekre a vallásokra támaszkodni. A téma iránti érdeklődése a 80-as évek végére teljesen el is halványult.<sup>36</sup>

A 90-es évek elején, amikor a katonai diktatúrákat végül felszámolták a kitaró demokratikus mozgalmak, és 1992-ben, harminc év után, megválasztották Dél-Korea első civil elnökét, a korábban ellenzéki politikai aktivista Kim Young-sam-ot, új lehetőségek nyíltak témaválasztás tekintetében. Im személyes és problematikus témához készült nyúl: a dél-koreai kommunista partizánok történetéhez. A *Taebaegsanmaeg* (*A Taebaek-hegység*, 1994) a japán uralom alól való felszabadulás óta először készült arra, hogy a partizánokat arctalan gonosztevők helyett emberi lényeknek ábrázolja, s valamelyest igazságot szolgáltatson apja generációjának. A téma továbbra is problematikus voltát jelzi, hogy politikai nyomásra halasztották el a film munkálatainak elkezdését az 1992-es választások utánra. Így előzte meg ezt a filmet egy biztonságosabbnak tűnő téma, és egy film – amely Im Kwon-taek egyik legfontosabb és legsikeresebb filmje lett – *Seopyeonje* (*Sopyonje – Panszori-énekesek*, 1993) címmel.<sup>37</sup>

Ez a műve abba a sorba illeszkedik, melyben Korea jelentős kultúrkinccseit írja át filmre és juttatja el a szélesebb közönséghez. A *panszori* a 17. századtól népszerű a koreai folklórban, énekelt történetmondás egy dobjátékkal kísért énekes előadásában. Előbb az alsóbb néprétegek körében volt népszerű, de a 19. századra a felsőbb osztályok körében is elterjedt. A 20. század kö-

34 Yi Hyo-in: Biography. p. 108.

35 A katonai diktatúrákat megdöntő demokratikus mozgalmaknak hála 1992-ben tartották hosszú idő után az első, demokratikus választást az országban.

36 Yi Hyo-in: Biography. p. 86.

37 A *Sopyonje* jelentőségéről lásd: Cho Hae Joang: *Sopyonje: Its Cultural and Historical Meaning*. In: James, David E. – Kim, Kyung-hyun (eds.): *Im Kwon-Taek: The Making of a Korean National Cinema*. Detroit: Wayne State University Press, 2002. pp. 134–156.



zépére azonban, a másféle szórakozási formák mellett népszerűsége drasztikusan visszaesett, tehát a század végén már kifejezett kulturális értékmentésnek számított visszatérni hozzá.

Im-et gyerekkorától körbe vette a panszori, szülőföldjén is ezt dúdolták az emberek.<sup>38</sup> 1962-ben Szöulban egy *kiszeng*-házban<sup>39</sup> hallott egy *kiszeng*et panszorit énekelni, ami nagyon megérintette, s ezt követően, amikor csak lehetett, próbálta használni filmjeiben (1963-ban a *Mangbuseok*-ban is elhangzik már egy panszori részlet). Az 1970-es évek végén olvasta a *kisregényt*, mely a *Sopyonje* alapjául szolgál, de jó ideig a megfilmesítés csak vágy maradt, mert szükség volt olyan színészre és színésznőre, akik képesek panszorit énekelni. A *Gaebyeog* forgatásán (1991) aztán kiderült a filmben szereplő Kim Myung-gon-ról, hogy ő képzett panszori énekes is, s nem sokkal ezután Im a televízióban látott egy Csunhjang-fesztivált (a Csunhjang történet az egyik leghíresebb panszori darab alapja), ahol Oh Jung-hae nyerte meg a versenyt, aki aztán a film női főszereplője lett. Így vette elő a *Sopyonje* filmötletét, hogy mialatt a partizánokról szóló filmjének forgatását halasztani kellett, megvalósítsa a koreai néplélek, a *han*<sup>40</sup> egyik legszebb filmi megjelenítését.<sup>41</sup> Valószínűleg ennek is köszönhető, hogy ez a film ismét nézőszámrekordot döntött.

A történet az 1930-as évektől az 1960-as évekig nyúlik, és flashback-ek formájában idézi fel a panszori énekes apa és fogadott gyermekei (egy fiú és egy lány) történetét. Az apa a panszori műfaj drasztikus népszerűségvesztése ellenére nagy szigorral kényszeríti aszkézisre és az énekes mesterség művelésére gyermekeit. A fiú az, aki nem bírja sokáig, és otthagyja a családot és a mesterséget is. Évek múltán indul hűga felkutatására, s ebből az időből látjuk elindulni a flashbackeket, melyek

fájdalmas emlékfüzerré összeállva felidézik a vándorló panszori énekes család történetét. Ez a film is beleillik Im sajátos, kulturális road-movie filmjeinek sorába. Egyfajta hazatérés ez szülőhelye kultúrájához és hangzásához, s a panszori énekeseket úgy is tekinthetjük, mint „*Im lelkének, vagy ideális egójának portréját*” – ebben az értelemben a film főszereplője egyértelműen nem az apa, hanem Song-hwa, a lány,<sup>42</sup> akit feltehetőleg maga az apa mérgezett meg, hogy elveszítse látását, s így a fájdalmat (a *han*t), ami a panszori magas szintű műveléséhez nélkülözhetetlen, még inkább képes legyen átélni. A vakság a világból való kirekesztettséget, a kívülmaradást jelképezi, miközben mint a legmagasabb szintre emelt művészet feltételét mutatja – mintha csak Im saját életútjának allegóriája lenne mindez. A film Im szülőföldjének látványát teszi a történelem mögé, látványos nagytalokba komponálva. Az elveszett idő feletti melankólikus szomorúság, mindannak az elvesztése felett érzett fájdalom (*han*), ami a modernizáció felgyorsulásával eltűnik – ez az érzés szövi át a filmet minden elemében. Im szerint a *han* különösen aktuális volt a katonai diktatúra végével, a hirtelen felgyorsuló modernizációval.<sup>43</sup>

Az 1992-es választások végeztével aztán visszatérhetett a *Taebaegsanmaeg* munkálataihoz, a dél-koreai partizánok személyes érintettségét hordozó történetéhez. „*A legtöbb rokonom, nénikém és bácsikám ebben az időszakban haltak meg. A Taebaegsanmaeg brutális jelenetei mind valódiak. Éjszaka a partizánok jöttek és gyilkoltak azzal, hogy árulók vagyunk, napközben a katonák jöttek és gyilkoltak azzal a váddal, hogy kommunisták vagyunk.*”<sup>44</sup>

Bár a politikai változások végre lehetővé tették, hogy a partizánokat humanisztikusan ábrázolja, azonban a film forgatása alatt jobboldali csoportok erőteljesen támadták a filmet. „*Ennek a filmnek a készítése során hirt-*

38 A panszoriban megkülönböztetik a *Sopyonje* (a nyugati oldal hangja) és a *Dongpyonje* (a keleti oldal hangja) stílust. Im a félsziget nyugati feléről, a *Sopyonje* oldaláról származik – innen a film címe.

39 Szórakozóhely, ahol *kiszeng*ek (a gésák koreai megfelelői) szórakoztatják a vendégeket.

40 *Han*: a koreai kultúrával összekapcsolt sajátos érzelmi állapot, melyet az ország tragikus történelméből eredeztetnek. A kifejezés egyszerre jelent szomorúságot, haragot, keserőséget, gyászt, megbánást, melankóliát.

41 Chung Sung-ill: Interview with Im Kwon-taek. In: Chung Sung-ill: *Im Kwon-taek*. p. 98–99.

42 Dai Jinhua: Spaces between the Splashes of Ink: Reading Im Kwon-taek. In: *Fly High, Run Far: The making of a Korean master Im Kwon-taek*. p. 45.

43 Yi Hyo-in: Biography. p. 95.

44 Chung Sung-ill: Interview with Im Kwon-taek. In: Chung Sung-ill: *Im Kwon-taek*. p. 63.

len nagyon elegend lett. Be kellett látnom, hogy még mindig ugyanúgy élünk. Amíg a koreai háború generációja életben van, addig egy partizán fia mindig egy partizán fia marad. Ezért vagyunk képtelenek túllépni ezen az ügyn, amíg ez a generáció köztünk él.”<sup>45</sup> Ebben a filmben szembenéz a családi történettel, ami egy egész életre megbélyegezte őt. Nem sok hangsúly esik a formára, sokkal inkább az akkor élt emberek iránti elkötelezettség vezet. Az, hogy megmutassa a szétszakított nemzet kegyetlen valóságát, és azt a fájdalmat, aminek nemcsak antikommunista olvasata lehetséges. A filmet 1995-ben a Berlini Fesztivál versenyprogramjában mutatták be.

A kegyetlen történelmi szembenézés után még készített egy újabb személyes vonatkozású filmet, ami szintén a szülei generációjának állított emléket, de ezúttal melegebb, emberibb hangvételben. A *Chugje (Ünnepek, 1996)* ismét igazi hazatérésfilm Im számára: az idős nagymama temetésén gyűlik össze a nagycsalád, élen – egyfajta szerzői alteregóként – a sikeres író fiúval. A film a tradicionális koreai temetési szertartás már-már antropológikus jellegű bemutatója, hűen illeszkedve Im nemzeti kulturális értékeket őrző művészi programjába. Koreában létezik egy kifejezés: „örömteli temetés” – a hosszú életet megélt, idős ember halála után, vagyis amikor valaki a természet rendje szerint távozik, a temetés örömteli, ahol a hosszú életet ünneplik.<sup>46</sup> A helyszín az Im szülőhelyéhez közeli déli vidék. A történet kifejezi, hogy számára a család matriarchális természetű, melyben a centrumot az anya figurája jelenti és nem az apáé. A film egy csodálatos családi csoportképpel ér véget, melyen – az örömteli temetés gondolatával összhangban – mindenki, minden ellenségeskedést legyűrve, gyűlik össze és egy hatalmasat nevet.

## 2000-es évek – művészeti reflexiók

A demokráciához való visszatérést követően, a nyugati (elsősorban a hollywoodi) piacnak megnyitott koreai filmipar óriási változásokon ment keresztül, egymást követték a hatalmas rekordokat döntő nemzeti blockbusterek, állandó résztvevőkké válnak a koreai rendezők a nemzetközi fesztiválokon.<sup>47</sup> 1996-ban elindul a Busan Nemzetközi Filmfesztivál is az ország második legnagyobb városában, ami nagyban növeli a koreai filmművészet nemzetközi láthatóságát. A 21. századra már nemhogy a 70-es években bemutatkozott, de már a 80-as években debütált dél-koreai rendezőkből sincs szinte senki a pályán. Az 1990-es években az új körülmények között, az új gyártási szisztémában a teljes rendezői garnitúra lecserelődött – csak Im Kwon-taek volt még mindig talpon. Minden rendező, akinek a nevét ma a mozijárók leginkább ismerik Dél-Koreából az 1990-es években indult: Park Chan-wook, Lee Chang-dong, Kim Ki-duk, Hong Sang-soo, Bong Joon-ho.

Az immár hetven felé közeledő mester azonban mit sem törődik mindezzel, és stílszerűen, az új évezred nyitányaként megrendezi azt a kötelező darabot, melyben a koreai kulturális kincsek ápolása iránti elkötelezettsége és a panszori iránti rajongása ötvöződik, miközben saját bevallása szerint ez legexperimentálisabb munkája is. A *Chunhyangdyeon (Csunhjang története, 2000)* a Csoszon-korszak leghíresebb legendáján alapul (különböző társadalmi osztályból származó szerelmesek drámai története), melynek több tucat filmes és televíziós feldolgozása létezik – ez a legtöbbet megfilmesített koreai történet. A négy legfontosabb, kanonikus panszori darab közül is a leghíresebb Csunhjang történetét dolgozza fel. Im filmje ennek a panszori-darabnak a megfilmesítése: „Egyetlen célom volt ezzel a filmmel, megfilmesíteni a panszorit.”<sup>48</sup>

45 Chung Sung-ill: *Im Kwon-taek*. p. 46.

46 *ibid.* p. 47.

47 Erről a korszakról és ezekről a változásokról lásd: Teszár Dávid: Lokális és globális sikerek: A dél-koreai filmrendezés intézményi háttere. *Metropolis* (2011) no. 2. pp. 6–14. Paquet, Darcy: Piaci kilengések: A tőzsdei jegyzések és a koreai filmipar (trans. Darnyi Dániel). *Metropolis* (2011) no. 2. pp. 16–22. Shin Chi-yun – Stringer, Julian: A mozi ostroma: A *Swiri*-szindróma (trans. Hornung Ágnes). *Metropolis* (2011) no. 2. pp. 24–34.

48 Chung Sung-ill: Interview with Im Kwon-taek. In: Chung Sung-ill: *Im Kwon-taek*. p. 97.



Festett lángok (Choi Min-sik)

A cselekmény megint csak Im szülőföldjén, a dél-nyugati régióban játszódik, e vidék zenéje szólal meg. A film kerettörténete egy színházteremben zajlik, ahová fiatalok érkeznek, hogy egy iskolai projekt keretében tradicionális panszori-előadást hallgassanak. A film során a színpadon Cho Sang-hyun profi panszori énekes előadását halljuk, s párhuzamosan megelevenedik Csunhjang története. Im különös műgonddal próbálta megjeleníteni a legenda szellemét, ugyanakkor próbált valódi „filmi panszorit” kreálni. Állítólag négy hónapig tartott, amíg elkészült az a – kulcs fontosságú – jelenet, melyben a nemes úr először látja meg Csunhjangot és elküldi szolgáját, hogy értesítse a lányt heves érzelmeiről. Állandóan újravették, nagyon fontos volt, hogy kellőképpen vicces és szórakoztató legyen, s kövesse a panszori darab szellemét.<sup>49</sup> A film a Cannes-i Nemzetközi Filmfesztivál versenyében mutatkozott be, s ezzel az első koreai film lett, mely valaha a Cannes-i versenyben szerepelt.

Két évvel később ismét a Cannes-i Fesztivál versenyében találjuk Im-et, amint *Chihwaseon* (*Festett lángok*, 2002) című filmje elnyeri a legjobb rendezés díját a David Lynch vezette zsűritől. A mű a Cszoszon-kor egyik leghíresebb festőjéről szól, aki – Im-hez hasonlóan – szintén nem részesült semmilyen formális művészeti képzésben, úgyhogy könnyen olvashatjuk a festő figuráját Im alteregójaként. A történet ugyanabban a turbulens, parasztfel-

keléssel tarkított időszakban játszódik, mint a *Gaebyeog*. A festő ezen politikai forrongások közepette próbálja magát távol tartani a politikai eseményektől – ebben a tekintetben is autobiografikus jellegű mű. Jang Seung-up (a festő) volt talán az egyetlen, aki profi mesteremberként művelte a festést a korban, hiszen az általában a tudósok, hobbija volt. Jang szavai, viselkedése, hozzáállása a művészethez könnyen értelmezhetők Im önvallomásaként is. Mindközben csodálatos vizualitással teremt újra a tintával festett tájképek esztétikáját a film eszközeivel azokban a jelenetekben, ahol a festő a vidéket járja.

2004-ben még egyszer visszatér a *tachimari* műfajhoz a *Haryu Insaeng* (*Alvilági élet*) című darabbal, ami ugyan a Velencei Fesztiválon szerepelt, de gigantikus bukás lett, mivel az 1960-as évek szülői belvárosát csak épített díszletben lehetett megvalósítani, miközben a film a jegypénztáraknál is rosszul szerepelt. A bukás nehéz helyzetbe hozta a Taehung Pictures-t, így a producer Lee Tae-wonnal tizenöt évi együttműködés után ez lett az utolsó közös filmjük.

2007-ben annak megünneplésére, hogy századik filmjéhez érkezett, elkészítette a *Sopyonje* folytatását.<sup>50</sup> „Most egy szerelmes filmet forgatok. (...) Ezentúl csak ilyen filmeket fogok készíteni, mert belefáradtam a nagy történetekbe, kis sztorikat akarok mesélni.” – mondta a *Cheon-nyeon-hak* (*Évek múltán*, 2007) forgatásának idején.<sup>51</sup>

49 Chung Sung-ill: *Im Kwon-taek*. p. 50.

50 A film alapját szolgáltató eredeti regény három részből áll, amiből csak kettő volt benne a *Sopyonje*-ben.

51 Chung Sung-ill: Interview with Im Kwon-taek. In: Chung Sung-ill: *Im Kwon-taek*. p. 96.

Ezt az ígéretét nagyjából tartotta csak be, mert a 2010-es *Dalbit Gireolligi (Elnyúló holdsugár)* cselekménye ugyan személyes történetbe van csomagolva, azonban a nemzet filmművésztől megszokott kultúrmisszió a valódi tárgya. A film főszereplője ugyanis a *hanji* nevű koreai papírfajta, melyet a Koreában őshonos Dak fából (kínai papírepérfa) és hibiszkusz cserjéből készítenek. Már a Három Királyság (i.e. 1. sz.–i.sz. 7. sz.) idején a világ legkiválóbb papírfajtájaként tartották számon, és a Csoszon-korban virágzott a gyártása, azonban kultúrája a japán gyarmati periódus alatt Koreában hanyatlani kezdett, a japánok viszont átvették, és sikerre vitték: a *hanji*-t manapság nemzetközileg „japán papír” néven ismerik. A film története aktuális eseményekhez is kapcsolódik, ugyanis 2006-ban Japánból hazaértek Koreába a gyarmati időszakban elhurcolt nemzeti kincs, a Csoszon-dinasztia történetét rögzítő évkönyvek fennmaradt kötetei. A filmben ennek restaurálásához és újranyomtatásához kormányprogram próbálja felelőssé tenni a *hanji*-készítést. Ebben a programban kap munkát a film államhivatalnok főszereplője, akit kezdetben csak az előléptetés reménye mozgat, de menetközben elragadja a kulturális kincs varázsa. S ahogy azt ennek a korszaknak legfontosabb filmjeinél megszokhattuk, a művészeti önreflexió fontos szerepet kap: a papírkészítés története a film médiumának és a filmgyártásnak az allegóriájává válik.

Im Kwon-taek (eddig) legutolsó filmjét 2014-ben mutatták be. A *Hwa-jang (Újrakezdés)* regényadaptáció, melyben a rendező tartja magát ahhoz a korábbi ígéretéhez, hogy már csak szerelmes filmeket, kis történeteket akar készíteni. A lefordíthatatlan eredeti cím egy olyan koreai kifejezés, amiben a hamvasztás és a smink jelentések együttesen vannak jelen. A történet egy idősebb férfiről szól, aki egy kozmetikai cégnél dolgozik, s közben végstádiumban lévő, beteg feleségét ápolja. Az életvágy és a szépség hirtelen egy gyönyörű, fiatal munkatársnő képében tör be a férfi életébe. A kötelességtudat, az önkorlátozás és mértékletesség azonban megakadályozza, hogy át lépjen egy új szerelembe. A koreai melodramatikus filmek ne-

mes tradíciónak megfelelően egyszerre fájdalmas, mégis reménykeltő, folytatást ígérő a film befejezése a férfival, aki tiszta lappal akar új életet kezdeni.

Nem is lehetne senkit nemzeti filmrendezőnek nevezni Koreában, akinek ne lenne fontos a melodráma műfaja.<sup>52</sup> Im munkásságában végig fontos alapelem a melodramaiság. A melodráma műfajának jellemző elemei az „elszalasztott találkozások”, a „túl késő” érzése. Im nagy és emlékeztető melodramai filmjeiben a szereplők találkoznak ugyan, de aztán úgy tesznek, mintha nem találkoztak volna: „beteljesületlen találkozások” ezek inkább. Vagyis melodramatikusak a filmek, de nem igazán melodramák: az anya-fiú a *Kilsodeumban*, a testvérek a *Sopyonje*-ben, a szerzetesek állandó találkozója majd elválásai a *Mandalában*, a főhős tragikus magára maradásai az *Aje Aje Bara Aje*-ben, vagy a *Chihwaseon*-ban a festő örökös találkozásainak sora mind ide tartozik. „Az elszalasztott vagy beteljesületlen találkozások, és a történet nyugvópontra jutásának hiányára épülő furcsa szerkezet, a néző megfosztása a világos kielégüléstől, talán mind abból az oszcillációból eredeztethető, ami Im dualisztikus, kibékíthetetlen attitűdjé a filmkészítéssel kapcsolatban: filmművész és populáris iparos. (...) Im nemcsak narratív és tematikus elemmé teszi a *han*-t, hanem beépíti azt filmjei struktúrájába. Ez a sajátosság teljességgel egyedülállóan jellemzi Im Kwon-taek-et, és megerősíti pozícióját nemzeti rendezőként.”<sup>53</sup>

Az életmű nemzeti vonását Jacques Aumont egy másik irányból, a filmek nemzeti kultúrához és történelemhez való viszonya felől magyarázza: „Tulajdonképpen Im filmművészete nem foglalkozik a modern világ neurózisával, mint ahogy azt lényegében a teljes nyugati, szerzői filmművészet teszi. (...) Karakterei nem mentesek az ellentmondásosságtól, bizonytalanságtól és büntudattól, és néha még a gyengeségtől sem, azonban összességében mindezt felülírja az, hogy milyen helyet foglalnak el a nagy történelmi mozgalmakban.”<sup>54</sup>

A kor, melyet Im végigélt és -alkotott, tele volt pusztító történelmi időkkel, melyek létében veszélyeztették a tradicionális kultúrát, a nemzeti folytonosságot. Ezért

52 Lásd ehhez Varró Attila szövegét a jelen összeállításban: Varró Attila: A napfény halála: Lee Chang-dong és a szerzői melodráma. *Metropolis* (2019) no. 1. pp. 56–71.

53 Saito Ayako: Note on Im Kwon-taek. In: *Fly High, Run Far: The making of a Korean master Im Kwon-taek*. pp. 106–107.

54 Aumont, Jacques: Ethics of the Image: The art of cinema according to Im Kwon-taek. In: *Fly High, Run Far: The making of a Korean master Im Kwon-taek*. pp. 59–60.

is fontos, hogy sok filmjében szinte etnográfiai jelleggel elevenít fel tradíciókat, idéz meg nemzeti kulturális értékeket (panszori, Donghak, buddhizmus, sámánizmus, tradicionális temetési szertartás, papírkészítés). Fontos, hogy az ilyen munkáiban a szélesebb közönség számára is hozzáférhetően, gyakran a melodráma műfajába csomagolva elevenítette meg a sajátosan koreai kultúrát. Ezek az etnográfikus filmek három szempontból voltak kiemelt fontosságúak: pedagógiai jelleggel mutatták be a közönségnek a feledésbe merülő kulturális értékeket (pl. *Sopyonje*, *Chunhyangdyeon*, *Chihwaseon*); a nemzetközi fesztiválvilágban is sikereket arattak, nagyban hozzájárulva a dél-koreai film nemzetközi hírének erősítéséhez, s így a fiatalabb alkotók számára is új lehetőségeket teremtettek; illetve azért, hogy történeteik sokszor a művészetre és a művész figurájára koncentráltak, lehetőséget teremtve a koreai kultúra jelenbeli állapotának allegorikus vizsgálatára, ezzel együtt Im számára a saját művészetére vonatkozó reflexióra.<sup>55</sup>

Im Kwon-taek az egyetlen, aki végigélte és végig filmelte Dél-Korea elmúlt hat és fél évtizedét. Átélt a tradíció és a modernizálódás összes konfliktusát, a nemzet megszállásának és szétszakításának borzalmát, majd a diktatúrákat és a Han-folyó csodáját is. Élete és műve, kis túlzással, a teljes dél-koreai filmművészet tükre, ez teszi őt az első számú nemzeti filmrendezővé, Mr. Dél-koreai Mozivá.

Teréz Vincze

### Mr. South Korean Cinema

The Film History of Im Kwon-taek

Im Kwon-taek, the doyen of South Korean cinema, has been active in the film industry for more than six decades. With 103 films to his name, he has been working continuously throughout the most turbulent times and political eras of South Korean history. He has been able to survive many regime changes in the film industry, and since the 1980s he has had a continuous presence on the international stage as well.

This article aims to give a general overview of his entire career in order to introduce his life and works to the Hungarian audience. By following the stages of his film making activities the article also provides an introduction to South Korean film history.

As it often happens in countries with extremely turbulent history and abrupt political system changes, the cycles of film history in South Korea could be more easily associated with political changes and their economic consequences than with organic developments of the film market itself. Hence it is not surprising that by surveying Im Kwon-taek's oeuvre the article not only recap South Korean film history but provides a very condensed summary of South Korean political history as well.

The paper follows through Im Kwon-taek's career from its beginning during the early years of the Park Chung-hee dictatorship when historical and action movies were churned out by him every year, and the politically controlled „quality films” of the Yushin period, to the first, high quality artistic achievements of the 1980s when he finally matured into international recognition. Since the 1990s he has been the oldest director still active in the country's film industry and become a staple of South Korean cinema whose films can become box office hits and gain prestigious international festival prizes.

55 James, David E.: Reflexive Ethnography: *Hanji* and Im Kwon-taek's Use of Nativist Culture as Allegories of Cinema. In: *Fly High, Run Far: The making of a Korean master Im Kwon-taek*. Seoul–Busan: Korean Film Archive, Busan International Film Festival, 2013. pp. 68–69.



# METROPOLIS

FILMELMÉLETI ÉS FILMTÖRTÉNETI FOLYÓIRAT

KÜLÖNLEGES  
AKCIÓ

**Vásárolj meg a teljes 2018-as évfolyamunkat  
kedvezményesen 3000 Ft-ért!**

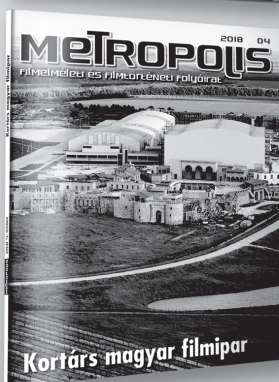
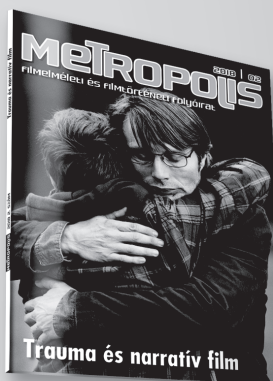
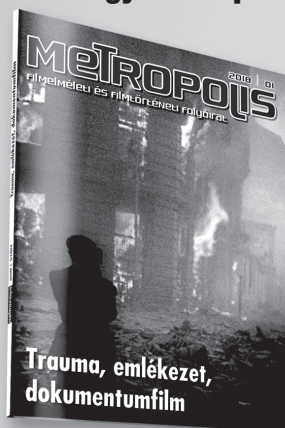
Az alábbi négy szám lehet a tied:

2018. no. 1. **Trauma, emlékezet, dokumentumfilm** (900 Ft)

2018. no. 2. **Trauma és narratív film** (900 Ft)

2018. no. 3. **A magyar film társadalomtörténete 1.** (900 Ft)

2018. no. 4. **Kortárs magyar filmipar** (900 Ft)



Írj a [metropolis@metropolis.org.hu](mailto:metropolis@metropolis.org.hu) címre, hogy megbeszéljük az átadás módját.



## Im Kwon-taek – Filmográfia\*

- 1962 *Dumangang-a Jal Itgeora* (Isten veled, Duman-folyó!, Farewell Duman River / Farewell to the Duman River)
- 1962 *Jeonjaenggwa No-in* (A háború és az öreg, The War and the Old Man / Old Man in Combat Zone) – elveszett
- 1963 *Namjaneun Anpallyeo* (A népszerűtlen férfi, Man is Not Popular / Actor Disguised as Woman) – elveszett
- 1963 *Mangbuseok* (Férjemnek, For My Husband / A Wife Turned to Stone)
- 1963 *Sinmungo* (A palota kapujának óriásdobja, The Throne Memorial Drum) – elveszett
- 1964 *Danjanglok* (Szívbemarkoló történet, The Heartbreaking Story / The Prince's Revolt) – elveszett
- 1964 *Yokmang-ui Gyeolsan* (Az ambíció következménye, The Result of the Ambition / The End of Desire) – elveszett
- 1964 *Sipjamae Seonsaeng* (A tanár, akinek tíz lánya van; The Teacher with Ten Daughters / Father of Ten Daughters) – elveszett
- 1964 *Dangol Jigagsaeng* (Az állandóan késő diák, The Regular Tardy Student / The Late Comer) – elveszett
- 1964 *Simnyeon Sedo* (Tíz év hatalma, The Power for Ten Years / The Ten-year Rule)
- 1964 *Yeonghwa Mama* (Őfelsége Janghwa, Her Majesty Yeongwha / Queen Yongwha's Avenger) – elveszett
- 1965 *Bissok-e Jida* (Elmossa az eső, Fading in the Rain / Death of an Informer) – elveszett
- 1965 *Wanggwua Sangno* (A király és a szolgafíú, The King and the Servant Boy / A Bogus Nobleman) – elveszett
- 1966 *Jeonjanggwua Yeogyosa* (A harctér és a tanárnő, Battlefield and a Female Teacher / Schoolmistress on the Battlefield)
- 1966 *Beopchangeul ulrin Oki* (Oki megríkatja a bírót, Oki Makes a Judge Cry / Miss Ok and the Divided Court)
- 1966 *Naneun Wang-ida* (Király vagyok, I am a King)
- 1966 *Nilliri* (Szerelmek a nemesi családokban, A Triangle in Noble Families) – elveszett
- 1967 *Cheongsachorong* (A vörös és kék lámpás, A Red and Blue Gauze Lantern / The Feudal Tenant) – elveszett
- 1967 *Pung-un-ui geom-gaek* (A harcos, A Swordsman / Swordmen)
- 1967 *Manghyang Cheolli* (Nosztalgia, Nostalgia / A Wife Retrieved) – elveszett
- 1968 *Yohwa, Jang Hee-bin* (Csang Hí-bin, a veszélyes nő, Femme Fatale Jang Hee-bin / The Vamp Chang Huibin)
- 1968 *Baramgateun Sanai* (A szélesebb ember, A Man Like a Wind / A Man Called the Wind)
- 1968 *Mongnyeo* (Álombéli hölgy, Lady in a Dream / The Waking Woman)
- 1968 *Doraon Oensonjabi* (A félkezű ember visszatér, Returned Left-handed Man / Return from the Sea) – elveszett
- 1969 *Sanghae Talchul* (Menekülés Sanghajból, Escaping Shanghai / Escape from Shanghai) – elveszett
- 1969 *Siboya* (Telihold éjszakája, The Night of Full Moon / Full Moon Night)
- 1969 *Loegeom, Beongaekal* (A becses kard, a villámsebes tör, A Precious Sword, a Knife of Thunder / Thunder Sword)
- 1969 *Hwang-ya-ui Dogsuri* (Prérisas, Eagle of Wild Field / Eagle of the Wilderness)
- 1969 *Sinse Jom Jijagu-yo* (Bocsánat a zavarásért, Sorry to Give You Trouble / Would You Help Me?)

\* Összeállította: Vincze Teréz. Az összeállítás alapjául szolgált a következő kiadványban megjelent filmográfia: Chung Sung-ill: *Im Kwon-taek*. (Korean Film Directors Series) Seoul: Korean Film Council, 2006. A Koreai Filmarchívum 2003-ban Im Kwon-taek filmjeinek korábban külföldön használt angol címeit felülvizsgálta és az eredeti koreai címeket jobban tükröző új fordításokat vezetett be. Az új angol cím áll elől, utána pedig a korábban használatos angol cím van feltüntetve. A koreai címek romanizált átírása a Koreai Filmarchívum filmadatbázisa alapján készült (kmdb.or.kr).

- 1969 *Binarineun Gomoryeong* (Esős Gomorjang-hegy, Rainy Gomoryeong Hill / Best Friends and Their Wives) – elveszett
- 1969 *Sanaisamdae* (Férfiak három generációja, Three Generations of Men / Three Generations)
- 1970 *Wolha-ui geom* (Kard a Hold alatt, A Sword under the Moon / Swords under the Moon)
- 1970 *Aekkunun Bak* (Félszemű Park, One-eyed Park / One Eyed Mr. Park)
- 1970 *Iseulmaj-eun baeg-ilhong* (Harmatcsepp a fekete mirtuszon, A Crape-myrtle with Morning Dew / Unmarried Woman) – elveszett
- 1970 *Binalineun seonchangga* (Eső a kabinablakon túl, Rain Outside the Porthole / A Vagabond's Story) – elveszett
- 1970 *Geu yeojaleul joch-ala* (Üldözd a nőt!, Chase the Woman / A Woman Pursued)
- 1970 *Bamchalo on sana-i* (Az esti vonattal érkező férfi, A Man who Arrived by Night Train / Hidden Investigator) – elveszett
- 1970 *Bigeom* (Varázslatos kard, A Mysterious Sword / The Flying Sword) – elveszett
- 1970 *Sognunseobi gin yeoja* (A hosszú szempillájú nő, A Woman with Long Eyelashes / A Snapshot and a Murder)
- 1971 *Wonhan-ui geoli-e nun-i naelinda* (Hó hull véres utcán, Snow Falls on the Bloody Street / Snowing on Grudge Street)
- 1971 *30nyeonman-ui daegyeol* (Harminc éves küzdelem, A Bout in 30 Years / The 30 Years Showdown)
- 1971 *Wonhan-ui du kkobchu* (A két bosszúálló púpos, Két The Two Revengeful Hunchbacks / Revenge of Two Sons) – elveszett
- 1971 *Naleul deo-isang goelobhiji mala* (Ne kínozz tovább, Don't Torture Me Anymore / In Search of the Secret Agent) – elveszett
- 1971 *Yogeom* (A kard bosszúja, Revenge of the Sword / Swordswoman)
- 1971 *Duljjae-comeoni* (Mostohaanya, A Second Mother / A Stepmother's Heartache)
- 1971 *Myeongdongsamgugji* (Árulások örvénye Mjang-dongban, Whirl of Betrayals on Myeongdong / Gangsters of Myongdong)
- 1972 *Myeongdongjanhogsa* (Mjang-don kegyetlen története, Cruel History of Myeongdong / Cruelty on the Streets of Myongdong) – ez egy három epizódból álló film, melynek harmadik, Confrontation című részét rendezte Im Kwon-taek
- 1972 *Dola-on jawa tteona-ya hal ja* (Az egyik visszatér, a másiknak mennie kell; One who Comes Back and the Other who has to Leave / Arrivals and Departures)
- 1972 *Samgugdaehyeob* (Három királyság csatája, Combat of Three Kingdoms / Seize the Precious Sword)
- 1973 *Jeung-eon* (A tanúvallomás, The Testimony)
- 1973 *Obaeghwa* (Obaekhwha / Five Hostesses for the Resistance)
- 1973 *Daechugyeog* (A nagy üldözés, The Big Chase / Pursuits of the Bandits) – elveszett
- 1973 *Jabcho* (Dudva, Weeds / The Deserted Widow) – elveszett
- 1974 *Anaedeul-ui haengjin* (Feleségek felvonulása, Parade of Wives / Wives on Parade)
- 1974 *Ulji anh-euli* (Nem fogok sírni, I won't Cry / I'll Never Cry)
- 1974 *Yeonhwa* (Titkos hercegnő, The Hidden Princess)
- 1974 *Yeonwha 2* (Titkos hercegnő 2, The Hidden Princess part 2) – elveszett
- 1975 *Wae geulaessdeonga* (Miért tettem?, Why did I do that? / Who and why?)
- 1975 *Eoje, oneul geuligo nae-il* (Tegnap, ma, holnap; Yesterday, Today and Tomorrow)
- 1976 *Wangsibli* (Otthonom, Wangsibli; Wang Sib Ri, My Hometown / A Bygone Romance)
- 1976 *Maenbal-ui nungil* (Mezitláb a hóban, Bare Feet in the Snow / Overcome by Misfortunes)
- 1976 *Nagdonggang-eun heuleuneunga* (Megáradt a Nakdong folyó?, Does the Nak-Dong River Flow? / Commando on the Nakdong River)
- 1976 *Anae* (Feleség, Wife / The Industrious Wife)
- 1977 *Okryegi* (Ok-rje élete, The Life of Ok-Rye / The Virtuous Woman)
- 1977 *Imjinlangwa Gye Wolhyang* (Gje asszony és a japán megszállás az Imdzsín évében, Japanese Invasion in the Year of Imjin and Gye Wol-hyang / Madam Kye in Imjin War)
- 1978 *Sanglowsu* (Örökzöld, Evergreen / The Evergreen Tree)
- 1978 *Jeo padow-i eomma eolgul-i* (Anyá arca a hullámok felett, Mother's Face above those Waves / The Little Adventurer)

- 1978 *Jogbo* (Családfa, The Family Pedigree / The Genealogy)
- 1978 *Gakkabgodo meon gil* (Közel és mégis távol, So Close yet Far / Near yet Far Away)
- 1979 *Nae-il tto nae-il* (Holnap a holnap után, Tomorrow after Tomorrow / Again Tomorrow)
- 1979 *Singung* (Isteni meghajlás, The Divine Bow)
- 1979 *Gisbal-eobneun gisu* (Dicsőség nélkül, No Glory / The Hidden Hero)
- 1980 *Bogbu-in* (A spekulátor nő, Mrs. Speculator / The Wealthy Woman)
- 1980 *Jagko* (Az eltévesztett orr, Mismatched Nose / Pursuit of Death)
- 1981 *Usang-ui nunmul* (A bálvány könnyei, Tears of the Idol / High School Tears)
- 1981 *Mandala* (Mandala, Mandara)
- 1982 *Abengo gongsugundan* (Az Abegno ejtőernyős alakulat, Abengo Airborne Corps / Abenko Green Beret)
- 1982 *O-yeomdoen jasigdeul* (Tisztátalanok, The Polluted Ones)
- 1982 *Nabipumeseo wuleoss-da* (Sirás a pillangó ölelésében, Crying in a Butterfly's Embrace / In the Bosom of a Butterfly)
- 1982 *Angemaetul* (A bódulat faluja, Village of Haze / Village in the Mist)
- 1983 *Bul-ui ttal* (A tűz lánya, Daughter of Fire / Daughter of the Flames)
- 1984 *Heuleuneun gangmul-eul eoiji mageulya* (Nem állíthatod meg az áradó folyót, You can't Stop a Flowing River / The Eternal Flow)
- 1985 *Kilsodeum* (Gilsotteum / Gilsodom)
- 1986 *Tiket* (Jegy, Ticket)
- 1986 *Sibaji* (A béranya, The Surrogate Woman / Surrogate Mother)
- 1987 *Yeonsan-ilgi* (Yeon-san herceg élete, Prince Yeon-san's Life / Diary of King Yonsan)
- 1987 *Adada* (Adada)
- 1988 *Son-e sonjabo* (Kéz a kézben, Hand in Hand) – dokumentumfilm a szöuli olimpiáról
- 1989 *Aje Aje Bara Aje* (Jöjj, jöjj, jöjj felfelé!, Come, Come, Come Upward)
- 1990 *Janggun-ui adeul* (A tábornok fia, The General's Son)
- 1991 *Gaebyeog* (Szállj magasra, fuss messzire; Fly High, Run Far)
- 1991 *Janggun-ui adeul 2* (A tábornok fia 2, The General's Son 2)
- 1992 *Janggun-ui adeul 3* (A tábornok fia 3, The General's Son 3)
- 1993 *Seopyeonje* (Sopyonje – Panszori-énekesek, Sopyonje)
- 1994 *Taebaegsanmaeg* (A Taebaek-hegység, The Taebaek Mountains)
- 1996 *Chugje* (Ünnep, Festival)
- 1997 *Noneungyejib chang* (A bukott Chang, Downfall Chang / Chang the Prostitute)
- 2000 *Chunhyangdyeon* (Csunhjang története, Chunhyang)
- 2002 *Chihwaseon* (Festett lángok, Painted Fire)
- 2004 *Haryu Insaeng* (Alvilági élet, Low Life)
- 2007 *Cheon-nyeon-hak* (Évek múltán, Beyond the Years / A Crane of a Thousand Years)
- 2010 *Dalbit Gireolligi* (Elnyúló holdsugár, Hanji)
- 2014 *Hwa-jang* (Újrakezdés, Revivre)

Varró Attila

## A napfény halála

### Lee Chang-dong és a szerzői melodráma

Hasonlóan az elmúlt évtizedek hongkongi filmes generációjához, a kortárs koreai filmkészítők közül is elsősorban két szélsőséges csoport számíthat komolyabb nemzetközi érdeklődésre. Az egyik csoportba azok a rendezők tartoznak, akik a globálisan népszerű erős műfajok készletéből válogatnak, hogy azután szubverzív határsértésekkel, szélsőséges érzelmekkel és kirobbanó erőszakkal vérfrissítsék őket: Park Chan-wook (*Oldboy* [*Oldeu Boi*, 2003]), Kim Jee-woon (*Keserédes élet* [*Dalkom-han In-saeng*, 2005]), Bong Joon-ho (*A halál jele* [*Salin-ui chueok*, 2003]). Noha műfajpalettájuk horrortól (*Két nővér* [*Jang-hwa, Hong-ryun, Kim Jee-woon*, 2003]) az óriásszörny-filmeken át (*A gazdatest* [*Goe-mool*], Bong Joon-ho, 2006) a kosztümös románcig terjed (*A szobalány* [*Ah-ga-ssi*], Park Chan-wook, 2016), ezek a filmkészítők elsősorban a bűnügyi filmekben, azon belül is a thriller különféle formáiban találtak rá saját témáikra – amelyeknél előszeretettel élnek látványos, akár extrém stíláris megoldásokkal. A másik csoportba azok a renegát filmművészek kerülnek, akik a tajvani Tsai Ming-liang vagy a hongkongi Wong Kar-wai példáját követve markáns filmnyelvi innovációkkal és erőteljes szerzői kézjegyekkel nyúlnak hétköznapi emberi drámáikhoz: Jang Sun-woo (*Hazugságok* [*Geojis-mal*, 1999]), Kim Ki-duk (*Lopakodó lelkek* [*Bin-jip*, 2004]) vagy Hong Sang-soo (*A nő a férfi jövője* [*Yeoja-neun Namja-ui Mirae-da*, 2004]) ha nem is tartoznak egyfajta szorosabb mozgalmába, bátran tekinthetők a modernista európai művészfilm sajátosságaiban egyformán osztozó alkotóknak, akiknek egyik közös vonását éppen a népszerű műfajokkal szemben tanúsított távolságtartás adja. Ezek a rendezők elsősorban olyan formabontó filmdrámákból építgetik életművüket, ahol a legáltalánosabb emberi kapcsolatok alkotják a történetek gerincét (szerelem, család, munka) – habár egyes műveik bőséggel tartalmaznak brutalitást és erőszakot, a történetek a legkritikább esetben zajlanak a kalandműfajoktól

elvárt irreális közegben, legyen szó a koreai műfaji univerzum olyan kedvenceiről, mint a szervezett bűnözés, a háború vagy a kémek világa.

Komoly fesztiválsikerei és a nyugati forgalmazásban is népszerű alkotásai ellenére Lee Chang-dong egyik csoporthoz sem sorolható nyugodt szívvel – vagy inkább mindkettőhöz egyformán tartozik. Elidegenítő formanyelvi megoldásoktól tartózkodó, realista ábrázolásmódja közelebb van a negyvenes, mint a hatvanas évek olasz filmművészetéhez, és az a vád sem igen érheti, hogy csábító vizuális ötletekkel próbálja felkelteni története iránt a nagyközönség érdeklődését. Filmjei egyetlen kivétellel (*Zöld hal* [*Chologmulgogi*, 1997]) kizárólag családi és szerelmi konfliktusok kombinációira épülnek, csupán két művében jelenik meg olyan bűnügyi motívum (*Rejtett napfény* [*Miryang*, 2007]), *Gyűjtogatók* [*Beo-ning*, 2018]), amely lehetőséget kínálna egy thriller-történet kibontására. Lee azonban mindkét filmben igen határozottan rövidre zárja ezt a lehetőséget (a *Rejtett napfény* közepén lezajló gyerekrablást rövidesen az áldozat meggyilkolása, majd a tettes börtönbe kerülése követi; a *Gyűjtogatók* esetében pedig csupán a film utolsó húsz percében jelenik meg a sorozatgyilkosság gyanúja, amelynek megszilárdulása szinte azonnal lezárással zárul) és a bűntényekkel kizárólag a főhősre gyakorolt érzelmi hatás szempontjából foglalkozik. Hasonló a helyzet a két művében is fontos motívumot jelentő nemi erőszakkal: az *Oázis* (*Oasis-eu*, 2002) esetében bűnügyi cselekmény helyett egy szerelmi dráma bomlik ki belőle, a *Poézis* (*Shi*, 2010) történetében felbukkanó csoportos nemi erőszak pedig nem indít be egy thrillerhez szükséges nyomozás- és/vagy bosszúnarratívát: a főhős nagymamát jobban elfoglalja az, hogy megoldást találjon az unokája által elkövetett kegyetlenség személyes traumáira, mintsem hogy móresre tanítsa a fiatalok elkövetőket.

Ugyanakkor Lee életművében összefonódik a két domináns koreai szerzői trend, amelynek legfőbb sajátosságát éppen a műfajisággal folytatott különleges alkotói viszonya jelenti. Attól függetlenül, hogy hat nagyjátékfilmjéből kizárólag első filmje, a *Zöld hal* nevezhető bűnügyi filmnek (hasonlóan Wong Kar-wai-hoz vagy Kitano Takeshihez, Lee is a gengszterfilm zsánerközegéből indítja szerzői karrierjét), az életmű egésze meglehetősen közel áll egy közkedvelt műfajhoz, a melodramához – amely nem csupán a nemzeti filmgyártás egyik legfontosabb, lassan évszázados filmtípusa Koreában, de jelenleg is igen népszerűnek számít. Ám az a kijelentés, miszerint Lee Chang-dong egyfajta „melodrama-auteur” lenne, több szempontból komoly kérdéseket vet fel. Először is maga a melodráma a koreai tömegfilmben nem egyszerűen egy műfaj a sok közül, inkább egy olyan átfogó metazsáner, amelynek alapvető hatásmechanizmusa minden filmműfajban szinte kötelezően jelen van. Miközben a nemzeti összevételek alapján felállított koreai sikerfilmek listáján az első ötvenben mindössze egyetlen tiszta melodráma akad (*Óda apámhoz* [Gukjesijang], J.K. Youn, 2014), elég a top tízes csoportot szemügyre venni<sup>1</sup>, hogy lássuk, ezeket a tömegfilmeket elsősorban éppen az különbözteti meg hollywoodi vagy európai társaiktól, hogy a legtöbb népszerű műfajban szinte kötelező happy end helyett az erőteljes és többszörös érzelmi megrázkódtatás jellemzi fináléikat. Egyszerűbben fogalmazva, kevés sikeres koreai tömegfilm akad, amely nem kívánja megrázkódtatni a közönségét a végén – ebből következően Lee-t csakis az teheti műfaji szerzővé, ha filmjei nem csupán felmutatják a melodráma műfaji jegyeit, de azokra épülnek és a jegyek szerves részét képezik a szerzői apparátusnak.

Rögtön itt jelenik meg a második probléma, amelyet éppen a művészfilmes csoporthoz való besorolás lehetősége vet fel: miként azt Fassbinder vagy Ferreri példája mutatja, egy szerzői életmű műfaji besorolásánál nagyon kényes – és gyakran totális kudarccal végződő – vállalkozás megkülönböztetni egymástól az alapvető műfaji jegyeket nélkülöző szerzői filmdrámákat és a markáns műfaji stratégiát követő melodramák szerzői átiratait. Pontosan

mitől válik *A félelem megeszi a lelket* (Angst essen Seele auf, 1974) története melodramává, ha a *Vendégmunkás* (Katzelmacher, 1969) szerelmi drámája nem az, hol húzódik a hajszálvékony határvonal a *Majomasszony* (La donna scimmia, 1964) és a *Dillinger halott* (Dillinger è morto, 1969) között? Amint nem áll a műfaji elemzés rendelkezésére olyan határozott tematikai csoport, ami egyértelműen westernné (bár revizionista westernné) teszi a *McCabe és Mrs. Millert* (McCabe and Mrs. Miller, Robert Altman, 1971) és a *Vad bandát* (The Wild Bunch, Sam Peckinpah, 1969), vagy (dekonstruktív) science-fictionné az *Alphaville-t* (Jean-Luc Godard, 1965), a *Solarist* (Andrej Tarkovszkij, 1972) és a *Zardozt* (John Boorman, 1974), a különbségtétel igencsak problematikusává válik. Ráadásul, míg a legtöbb olyan filmcsoport, amelyet tematikája helyett inkább megcélzott érzelmi reakciója (vigjáték, horror, szexfilm), netán formai sajátossága (musical) határoz meg, rendelkezik jellegzetes, ha nem is általános tematikai jegyekkel (a vámpírtól a *backstage*-ig), a melodráma kiváltképpen megél kizárólag a hétköznapi világában, szerelmi háromszögek, szülő-gyerek-kризisek vagy épp súlyos betegségek mindenkinél előforduló konfliktusforrásaiból táplálkozva. Így aztán mindössze alapos műfaji elemzés után dönthető el, hogy joggal nevezhető-e Fassbinder vagy Lars von Trier életműve a klasszikus melodráma szerzői kiferdítéseiből, dekonstrukcióiból felépülő egységnek<sup>2</sup>, miközben Antonioni, Bresson vagy Ozu esetében egyszerűen filmdrámák sorozatáról beszélhetünk.

Lee Chang-dong életművének egyik legizgalmasabb vonása és legszorosabb kötőanyaga éppen abban rejlik, hogy a melodramát annak műfaji alapkövetelményeivel együtt használja műveihez, miközben egyéni látásmódjával és személyes érzékenységgel átértelmezi a maga képére, akárcsak Pedro Almodóvar, Michael Powell vagy Todd Haynes. Filmjei ezért tekinthetőek egyszerre harsány műfaji opusoknak és szikár szerzői drámáknak: esetében a melodráma nem csupán egy sikeres megközelítésmódot jelentett a nagyközönség szívéhez, de egyben olyan struktúra, amely összhangban van a szerző egyéni látásmódjával, művészi törekvéseivel, sőt ezek formáló-

1 A Korean Film Council jegyeladási statisztikái szerint. Lásd: [https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_highest-grossing\\_films\\_in\\_South\\_Korea](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_highest-grossing_films_in_South_Korea)

2 A két szerző életművének műfaji elemzését lásd Stöhr Lóránt tanulmánykötetében: *Keserű könnyek – A melodráma a modernitáson túl*. (Apertúra könyvek) Szeged: Pompeji, 2013.



dása is tetten érhető a szerző és műfaj közötti kapcsolat változásán keresztül. Alzheimer-kóros nagymama, aki verset ír az unokája által megerőszkolt kamaszlány öngyilkosságáról (*Poézis*); börtönből szabadult, antiszociális szellemi fogyatékos, aki beleszeret az általa elgázolt férfi agyparalízises lányába (*Oázis*); férje halálát és kislánya meggyilkolását követően vallási megszállottá váló magányos zongoratanárnő (*Rejtett napfény*) – Lee eddigi életműve a szürke hétköznapiakat fehér izzásig hevítő fordulatok és emberfeletti érzelmi kihívásokkal birkózó kismemberek sötét, kisrealista mesevilága, amelyben a melodráma nem csupán népszerű műfaji keretet kínál, de egy *ars poetica* alapját is képezi.

## A koreai melodráma

Egyetlen műfaj sincs – talán csak a film noir – amelynek műfaji meghatározása, besorolása vitatottabbnak számít a melodramánál, miközben nincs olyan műfaj, amelynek nevét gyakrabban használnánk a mindennapi társalgásban egyértelmű jelentéssel bizonyos hétköznapi élethelyzetekre. A definíciók igencsak széles skálája a műfajok fölötti gyártási kategóriától a hatásorientált zsánereken keresztül a románc tematikus szubzsánereig terjed – abban azonban szinte mindegyik csoportképző elmélet megegyezik, sőt összhangban van a hétköznapi értelemben használt fogalommal, hogy ez a játékfilmsorozat valahol az érzelmi túlfűtöttség, a magánéleti tragédia és a megrázó fordulatok metszetében található. Miként az ógörög elnevezésben a „melo” előtag az érzelmek kihangsúlyozására szolgáló zenei kíséretre vonatkozott, úgy manapság a *túlzás* az a zene, amely a filmdrámából melodramát varázsol – legyen az tematikai (hatványozott magánéleti konfliktusok), filmnyelvi (harsány színektől kitarított szuperplánokig) vagy narratív (lásd a klasszikus melodramák óta közkedvelt három-zebekendős finálét, amely minimum három, egymásra épülő érzelmi tetőponttal zárja a cselekményt). Legalább ilyen fontos azonban a más műfaji képződményektől való megkülönböztetéshez – elvégre a fizikai küzdelem mennyiségének, kivitelezésének és ab-

rázólásmódjának túlzásai varázsolnak a kalandfilmekből akciófilmet vagy a szexuális érintkezések az erotikus filmről pornót – hogy a melodráma esetében ez a túlzás a *pátoszra* összpontosul, szenvedély és (lelki) szenvedés ket-tösségére, hasonlóan a horror esetéhez, amelyet a gyilkos pusztítás és testi szenvedés (akár irracionálisba hajló) motívumai különböztetnek meg a thrillertől.

A melodramák esetében tehát általánosan jellemző egy erős érzelmi mag, amelyet a műfajelmélet tetten érhet egy teljes filmgyártási gyakorlatban (a melodráma mint kifejezőmód) vagy összeköthet konkrét tematikákkal, elsősorban a családi- és szerelmi kapcsolatok magánéleti konfliktusaival (melodráma mint műfaj). A nézők számára azonban egyet jelent egy adott érzelmi reakció hatékony kiváltásával: miként vannak filmek, amelyeket azért néznek meg, hogy ne vessenek, rettegjenek vagy szexuális izgalomba kerüljenek, úgy számtalan film népszerűségének, vonzerejének titka, hogy megríkatja a közönséget. Feltehetőleg minden nemzeti filmgyártásban készültek jelentős számban olyan alkotások, amelyekben a tartalmi és formai túlzások szenvedély- és szenvedéstörténetekben a nagyközönség érzelmi megrendültség iránti igényét kívánják kielégíteni: Hollywoodban lassan száz éve különböztetik meg ezeket a filmeket a *tearjerker*, *weepie/weeper* elnevezésekkel, melyeket az utóbbi évtizedekben egyre inkább kiszorít a melodráma kifejezés – bármennyire vitatott ezen műfaji képződmény neve vagy besorolása, kétségtelenül a mai napig jelen van a zsánerepalettán, rendszeresen előfordul multiplexvásznakon (lásd a manapság divatos „halálos beteg tini románc” szubzsánert) és népszerű televíziós sorozatokban, ünnepi díszbe öltözik az európai nagyfesztiválok díjkiosztóin és az Oscar-gálákon.

Nincs ez másképpen Koreában sem: a melodráma éppen olyan sokarcú műfajképződménynek számít a helyi tömegfilmes struktúrában, mint Hollywoodban, Olaszországban vagy Hongkongban, sőt a helyzetet tovább bonyolítja, hogy gyökereit tekintve egyfajta importműfajnak számít. A koreai filmmelodráma két másik nemzet műfaji csoportjának vegyületéből alakult ki – szűk évszázadnyi történetében egyformán erős hatást gyakorolt alakulására a japán *shinpa* és a hollywoodi *tearjerker*<sup>3</sup>. A 20-as években elterjedt koreai *shinp’a*-filmek a japán fennhatóság

3 A koreai melodráma kialakulásáról és transznacionális formálódásáról lásd: Hye Seung Chung: *Toward a Strategic Cinephilia: Transnational Détournement of Hollywood Melodrama*. In: McHugh, Kathleen– Abelman, Nancy (eds.): *South Korean Golden*



idején átvett irodalmi kategória nyomán olyan kortárs történeteket jelöltek (innen a *shin-pa*, azaz „modern történet” japán elnevezése), amelyek hétköznapi családi és szerelmi konfliktusokat mutattak be, erőteljesen szentimentális eszközökkel. Miként a korabeli köznyelvi szinonimáik is jelzik (*sonsogon pudae* – zsebkendőserreg, *ch'oerut'an* – könnygáz), ezeket a filmeket éppen úgy összeköti a sírás nézői reakciója, mint Hollywoodban a *weepie*-ket – ráadásul a *shinp'a* név is rendelkezik mindazokkal a konnotációkkal, amelyek Nyugaton a melodrámá kifejezéshez kötődnek: „a dél-koreai kritikusok és közönség lekicsinylő elnevezésként használja olyan ódivatú melodrámákra, amelyek valószínűtlen véletlenekre, váratlan fordulatokra és eltűzött szentimentalitásra épülnek”<sup>4</sup>. Ugyanakkor a második világháború után felerősödött amerikai kulturális jelenlét magával hozta a hollywoodi melodrámá fénykorának legendás alkotásait is a nyomorgó Dél-Koreába, amelyek kiemelkedően népszerűnek bizonyultak a nagyközönség körében, követendő modellként szolgálva a helyi tömegfilm számára. Így aztán mostanára a *shinp'a* nyugodt szívvel tekinthető a kortárs nyugati melodrámá helyi megfelelőjének: nem csupán annak mindhárom alapvető összetevője van jelen benne (túlzás, pátosz, sírás), de igen hasonló fogalmak társulnak hozzá a közvélemény szemében is (hatásvadászat, valószínűtlenség, szentimentalitás).

Emellett érdemes szót ejteni a koreai melodrámák vizsgálatakor rendszeresen felmerülő helyi fogalomról, a *han*ról is, mely elsősorban a műfaj kiemelkedő helyi népszerűségének magyarázatára szolgál<sup>5</sup>. A *han* egy olyan érzelmi állapotot jelöl, amelyet Koreában a néplélek egyfajta sajátosságának tekintenek, és nem is igazán lehet más nyelven megfogalmazni: valamiféle szomorúság, amelyet az elnyomásból adódó elkerülhetetlen kudarc okoz, fakadjon akár társadalmi megpróbáltatásokból (amelyből mindkét Koreának bősséggel kijutott az elmúlt száz évben az idegen megszállástól a helyi diktatúrákig), gazdasági válságokból (lásd az ezredforduló IMF-krízisét) vagy természeti csapásokból. A tehetetlenség, a kiszolgáltatottság érzése a nálunk nagyobb erőkkal szemben a világ minden táján kiváló táptalajt jelent a melodrámá számára, de kevés nemzetnél kötődik olyan szorosan a társadalmi

problémákhoz és sorscsapásokhoz, mint Dél-Korea filmgyártásában. Érdemes összevetni e tekintetben az elmúlt évtizedek legnépszerűbb melodrámáját Hollywoodban és Szöulban: míg a *Titanic* esetében a szerelmi konfliktust jelentő társadalmi különbségek inkább csak ürügyként szolgálnak a filmidő kitöltésére a jéghegy érkezéséig (a hősnő elszántsága és erős vonzalma a szegény fedélközi emigránshoz elemi erővel söpri félre az anyai és udvarlói ellenállást), majd csupán a fagyhalál választhatja el egymástól a szerelmeseket, addig az *Óda apámhoz* egyre szívszorítóbb könnyfakasztó jeleneteiben egymás után vonulnak fel a történelmi/társadalmi katasztrófák (kommunista invázió, nyomorgó koreai vendégmunkásokra szakadó bányá, vietnámi háború), egészen a negyedórás össznépi zokogásba fulladó nagy találkozásig, ahol harminc év után, a tévé képernyőjén keresztül talál egymásra a koreai háború idején gyerekkéjjel elszakadt testvérpár. Szemben James Cameronnal, aki egyetlen híres természeti katasztrófára futtat ki egy tragikusan végződő szerelmi történetet, az *Óda apámhoz* Korea három évtizednyi krónikáját alakítja eseményről eseményre patetikus magánéleti (családi/szerelmi) epizódok láncolatává, főhőse személyes drámáján át melodrámává formálva a történelmet.

## A „hazatérés”-trilógia (1997–2002)

Mindezek fényében a koreai Lee Chang-dong melodrámái szerzőiségének vizsgálata bátran tekinthető hasonló vállalkozásnak, mint a nyugati Paul Thomas Anderson, Thomas Vinterberg, Alejandro González Inarritu vagy Xavier Dolan műfaji pályaképelemzése. Már csak azért is, mert a melodrámá Lee esetében sem vakon követendő műfaji modellt, inkább egy állandó kísérleti terepet jelent: eddigi hat nagyjátékfilmje jóformán hat különböző zsánervariáció, amelyek igen eltérő módon használják fel az évszázados eszköztárat. Sőt mi több, ezidáig a pályakép íve is felrajzolható a melodrámá koordinátarendszerében: a két háromfilmes szakasz, amelyet az életrajzban egy ötéves

Age Melodrama. Detroit: Wayne State University Press, 2004. p. 117.

4 ibid. p. 121.

5 ibid. p. 122.



Mentolos cukorka (Sol Kyung-gu)

hiátus határol el egymástól (benne azzal a két esztendővel, amíg Lee a kulturális minisztérium élén tevékenykedett 2003-tól 2004-ig), úgy is tekinthető, mint a műfaj felé vezető, majd attól eltávolodó szerzői út. Legkevésbé melodrámának nevezhető művei a *Zöld hal* (1997) gengszterfilmje és a *Gyűjtogatók* (2018), a műfajhoz legközelebb álló két alkotása az *Oázis* (2002) és a *Rejtett napfény* (2007), a közöttük elhelyezkedő *Mentolos cukorka* (*Bak-ha-sa-tang*, 1999) és a *Poézis* (2010) pedig egyaránt tekinthető átmeneti filmnek a két végpont között. Mindazok a motívumok, amelyek végigvonulnak a teljes életművön, szerzői egységbe foglalva a sokféle történetet, meglehetősen melodráma-kompatibilisek: Lee-t visszatérően foglalkoztatja a széthulló családok, a bűn és bűnhődés, valamint a traumafeldolgozás tematikája – a hangsúlyok azonban mindig másik elemre tevődnek, erősen befolyásolva az adott mű zsánerjellegét.

60

Az első trilógia alapvetően három hazatérés-történet, középpontban egy kamaszkor és felnőttlét határán bolyongó férfival. A *Zöld hal* főhőse a kötelező katonai szolgálat évei után érkezik haza otthonába, hogy megvalósítsa régi álmát egy családi étterem beindításáról, miközben a helyi gengszterbanda végrehajtójaként egy másik családba is megpróbál beilleszkedni (ahol beleszeret a főnök-apa középkorú énekesnő élettársába). Az *Oázis* fiatalkorú, csökkent szellemi képességű bűnözője több éves börtönbüntetés után tér vissza családjához (miután magára vállalta családfelelősködését), ahol azonban nem fogadják tárt karokkal – főleg miután vi-

szonyba kezd az elgázolt férfi súlyosan fogyatékos lányával, aminek első lépéseként megerőszkolja a védtelen nőt –, végül börtönbe kerül egy olyan szexuális aktus miatt, amelynek konszenzuális mivoltát a kommunikációképtelen nő sehogy sem képes tanúsítani a hatóságok előtt. A *Mentolos cukorka*ban a hazatérés kétféle módon is jelen van: a történet elején a negyven körüli főhős visszautazik szülővárosába, hogy egy iskolai találkozó alkalmával véget vessen tönkrement életének, majd a cselekmény fordított kronológiában meséli el az öngyilkossághoz vezető utat hét epizódban 1999-től 1979-ig, visszatérve a problémák forrásához.

Mindhárom film azt a folyamatot követi végig, ahogy a férfinők kiszakadnak saját családjukból, idegenné válnak otthonukban (amelynek tetőpontját mindhárom esetben egy heves indulatot korbácsoló családi perpatvar jelenti) – ezzel párhuzamosan azonban egy tragikus románcnak is főhőssé válnak, amelyben rendre főszerepet kap a bűntudat és a bűnhődés. A *Zöld hal* gengszterfiúja egyszerre szerelmes gengszteranyjába és lojális gengszterapjához, bűntudata végül egy olyan gyilkosság elkövetésére készíti, amelyért az életével fizet. A *Mentolos cukorka* rendőrtiszt-hősnének elkeserítő erkölcsi leépülését, mely a teljes elmagányosodáshoz, majd az öngyilkossághoz vezet, egy feldolgozhatatlan múltbeli trauma okozza (egy diáklány véletlen lelövése a hírhedt Gwangju-mészárlás alatt), amely előbb ifjúkori nagy szerelmétől fosztja meg, majd házassága után a férj- és családfelelősködésre is alkalmatlanná teszi. Az *Oázis* viharos románc a két fogyatékos fiatal

között a két évvel korábbi gázolás traumájából csirázik ki (a főhős feloldozásért keresi fel az elárvult lányt), majd egy újabb büntetés (a nemi erőszak) miatt érzett lelkiismeret-furdalás indítja el a randevúkat, hogy azután lassacskán szerelem bontakozzon ki belőle. Ez a történet a két korábbi filmmel ellentétben nem csupán bűnhődéssel, de egyben a megváltás esélyével ér véget. A hiábavaló helykeresés a kamaszkor lezárása után (amelyet hol a kötelező katonai szolgálat, hol a börtönévek jelölnek), a feltartóztathatatlan eltávolodás attól a világtól, amelynek biztonságot, menedéket, stabilitást kellene nyújtania, de ehelyett csak kudarcokkal szembesít a korai Lee-filmek visszatérő motívuma – ami filmenként változik bennük, az a főhős (kifejezetten melodramai színezetű) érzelmi reakciója erre a kudarcélményre.

Lee mindhárom művében halmozottan él családi és szerelmi konfliktusokkal (a *Zöld hal* és az *Oázis* esetében párhuzamosan, a *Mentolos cukorkában* epizódonként felváltva), amelyek filmről filmre közelebb kerülnek a melodráma irrealitásához és túlfűtöttségéhez – ennek érzékeltetéséhez elegendő összevetni a három érzelmi tetőpontot: a fiatal gengszter híres telefonmonológját, a Gwangju-incidenst és az *Oázis* hősnéinek letartóztatását az állítólagos nemi erőszak miatt. A *Zöld hal* telefonjelenetében a főhős a végzetes leszámolás után felhívja családját és sírva elmeséli fogyatékos bátyjának a legszebb gyerekkori emlékét a távoli múltból, egy vidám közös horgászást a címadó zöld halakra; a *Mentolos cukorkában* már egy bizarr véletlen okozza a végzetes halálesetet (az ártatlan diáklánnyal az elriasztására szánt figyelmeztető lövések egyike végez), amelyet a főhős hosszas zokogása követ, miközben karjaiban tartja a véres hullát; az *Oázis* kihallgatásjelenete pedig a beszédképtelen lánnyal (aki tehetetlenül nézi, ahogy ráhúzzák a vizes lepedőt ártatlan kedvesére, majd végső kétségbeesésében többször is bele-rohan kerekese székével egy fémszekrénybe, hogy végezzen magával) minden bizonnyal sikerrel pályázhatna az „év legmegrázóbb filmjelenete” díjára bármelyik országban. A főhős érzelmi nagyjelenetére ezt követően kerül sor, a háromszekendős stratégia utolsó felvonásaként (az *in flagranti* és a itatottabbnak jelenet után): Jong-du megszökik a vizsgálati fogságból, majd egyfajta bizarr szerel-

mi szerenádként felmászik a lány ablaka előtt álló kopár fára, és az összesereglett rendőrök előtt üvöltve-sírva levágja az ágait, amelyek ijesztő árnyékot vetettek éjjelente a mesebeli oázis festményére a lány szobájának falán.

Mindhárom film nagyjelenetében a férfi főhős olyan csapdába szorult, amelyből képtelenség szabadulni (egyaránt ezt jelzi a telefonfülke, a katonák gyűrűje és a rendőrökkel körülvett fa) – az érzelmi reakció terén azonban egyfajta aktivizálódás figyelhető meg: míg Man-kok teljesen passzívan egy múltbeli emlékbe menekül (*Zöld hal*), Yong-ho szembenéz saját tehetetlenségével és tettének helyrehozhatatlanságával, amire a későbbi bűneinél egyszer sem képes a korábbi epizódokban (*Mentolos cukorka*), Jong-du pedig egyfajta vezeklés gyanánt legalább jelképesen megadja a szerelmének azt a paradicsomot, amelyet együttlétük jelentett, mielőtt elszakítják tőle. A „zöld hal” és a „mentolos cukorka” a múlt édenkertjéből való végleges kiűzetés jelképe (utóbbi azokra a cukrokra utal, amelyeket iskolai nagy szerelme küldött a főhősnek a katonai szolgálata idején), az „oázis” már egy lehetséges boldog jövőé. Míg a melodramai csúcspont az első két filmben abból fakad, hogy a hősök nem változtathatnak semmit jövőtehetetlen bűneiken (legfeljebb bűnhődhetnek értük), az *Oázis*ban a hős cselekvővé válik, eljut a feloldozásig – a boldogság elérésében mindössze az ellenséges környezet (saját és a lány családja, a hatóságok) gátolja meg. Ami a legfontosabb ebben a folyamatban, hogy Lee a megváltás kulcsát az érzelmek felszabadításában látja: minél közelebb jut az adott film a teljes melodramához, annál messzebb kerül a főhős a múlttól, függetlenítve magát tőle és kiútra találva a nagybetűs szerelemben (amely az *Oázis* esetében szinte mesebeli édenkertként jelenik meg).

Az a fokozatosság, ahogyan Lee rátalál filmes pályafutásán a melodramára, a hazatérés-trilógia átmeneti filmjében jelenik meg a legszemléletesebben, amely nemcsak az életműben, de a koreai filmtörténetben is egyedülálló narratív sajátossága folytán különleges bravúrt jelent. A *Mentolos cukorka* fordított kronológiájú cselekménye túl mindazon az izgalmas pluszjelentésen, amit a történetnek ad (legyen szó a koreai közelmúlt társadalmi traumáinak visszakövetéséről az „ártatlanság elvesztéseként” megjelenő Gwangju-mészárlásig<sup>6</sup> vagy az „információdömping-

<sup>6</sup> Részletesen kifejtve a *The Gwangju Uprising and the IMF Crisis: Narrating Nation, Class and Gender* című fejezetben Hye Seung Chung és David Scott Diffrient *Forgetting to Remember, Remembering to Forget* című tanulmányában. In: Gateward, Frances (eds.):

ben talajt vesztett” modern ember globálisan érvényes portréjáról<sup>7</sup>), a szerző és melodráma viszonyának tekintetében is számos tanulsággal szolgál. Míg a *Zöld halban* Lee még a gengszterfilm sémáit dúsitja fel a melodráma eszköztárával, a műfaj eredendő irrealitását ürügyül használva az érzelmi felhevítettségre (az emberéletekkel játszó bűnözők világában nyilván erősebb érzelmek tombolnak, mint a hétköznapi életben), az *Oázisban* pedig már maradéktalanul átadja magát a melodráma tomboló erejének – addig a *Mentolos cukorka* amolyan kompromisszumnak számít Lee és a műfaj között. A szűk két évtizedes életutat hét epizódban elmesélő történet időrendben egy érzelmi kiüresedés drámai története: a véletlen emberölés traumája egy önsorsrontó folyamatot indít el a főhősnél, amely során a rázúduló csapások átérése és feldolgozása helyett védekező mechanizmusok sorozatába menekül – tagadás, közöny, düh, agresszió reakciói váltakoznak epizódról epizódra (az egyetlen vérbeli könnyfakasztó jelenet a második epizódban a régi szerelme halálos ágyánál történő bocsánatkérés). Azzal, hogy ezt a kronológiát Lee a visszajára fordítja, hatékony melodramát kovácsol egy kíméletlen emberi drámából. A kezdetben teljesen ellenszenves főhős a film végére elnyeri azt az ártatlanságot, amely – a vérbeli melodramahősök egyik fő vonásaként – elősegíti az érzelmi azonosulást: a tettei mögött húzódó egyre súlyosabb traumák ívén keresztül eljutunk a katarzishoz, hogy együtt tudjunk zokogni a megtört, tehetetlen hőssel (míg a nyitójelenetben még távoli kívülállóként szemléljük önpusztítását). A film zárlatát jelentő idilli osztálykirándulás, amely éppen az öngyilkosság helyszínén zajlik, így egyszerre idézi a *Zöld hal* múltbéli történetének menekülését (lásd az első film folyóparti horgászidilljét megidéző vasúti hidat) és az *Oázis* melodramai tetőpontját követő felemás happy endet.

A sikeres szépirodalmi karrierjéről negyven éves fejjel filmkészítésre váltó Lee pályamódosítását interjúi szerint elsősorban egy kettős kiábrándultság motiválta: úgy érezte, regényeivel nem képes komolyabb hatást gyakorolni

még arra a szűk rétegre sem, amely olvassa őket. Az írott szöveg egyszerűen nem rendelkezik olyan érzelmi erővel, mint a direkt filmkép, a társadalom többsége számára legalábbis semmiképp sem. Lee nem véletlenül kezdi filmes pályafutását Park Kwang-su, a koreai új hullám első, úgy nevezett *minjung*<sup>8</sup>-generációjának vezéralakja mellett két kökemény és heves érzelmekkel teli politikai filmdráma forgatókönyvének megírásával. A *Csillagos szigetre* (*Geuseom-e gago sipda*, 1993) indulatos parabolája egy megosztott lakosságú szigetről a koreai háború idején, majd az *Egyetlen szikra* (*Aleumda-un cheo ngyeon Jeon Tae-il*, 1995) keserű életrajzi drámája Jeon Tae-il politikai aktivista rövidke pályafutásáról (22 éves korában, tiltakozással a koreai üzemekben uralkodó embertelen állapotok ellen, felgyújtotta magát és behalt sérüléseibe) egyaránt abból az elkötelezettségből táplálkoznak, hogy a művészeti alkotások elsődleges célja progresszív társadalmi üzenetek eljuttatása a széles közönséghez. Ez a fajta direkt politikai tartalom a *Mentolos cukorka* után elvész Lee saját rendezéseiből, és szinte azonnal átveszi helyét a melodráma, amely Lee számára hatékony eszközként szolgált arra, hogy a politikai bírálatot általános társadalomkritikai témákra cserélő szerzői mondanivalója eljusson a közönséghez és hatást gyakoroljon tagjaira. Az *Oázis* kíméletlen problémafelvetése a szellemi fogyatékos emberek társadalmi megítélését, személyi jogait illetően egy szikárabb történetben valószínűleg süket fülekre talált volna, Lee egyszerre tabusértő és patetikus megközelítésmódja a történethez azonban kiprovokálja az erőteljes nézői reakciókat, ellentmondásos érzelmeket, akár vitákat generálva a téma kapcsán. A rendező, majdani kultuszminiszter, akár ódivatúnak is mondható idealista hozzáállása a művészet feladatáról (vagy legalábbis saját feladatáról művészként) éppen úgy egyenes úton vezetett a melodráma műfajához, mint hasonló gondolkodású modernista elődei, Fassbinder vagy Ken Loach esetében – a különbség annyi, hogy Lee csupán egyetlen filmben próbált közös nevezőt találni népszerű műfaj és politikai ideológia között: a *Mentolos*

*Seoul Searching: Culture and Identity in Contemporary Korean Cinema*. New York: State University of New York Press, 2007. pp. 121–127.

7 Pápai Zsolt: Sors-puzzle: A kizökkent idő filmjei. *Filmvilág* (2001) no. 11. pp. 39–42.

8 A kifejezés jelentése nagyjából „(elnyomott) tömegek”, Koreában a demokráciáért folytatott küzdelmet jelenti, és azzal az elgondolással kapcsolódik össze, hogy a történelmet és társadalmat az (elnyomott) tömegek nézőpontja felől kell megérteni, azokat nem áldozatnak, hanem a történelem fő alanyának tekintve.

*cukorka* után nem kívánta többé személyes kapcsolatok történeteiben megfogalmazni a hatalom működési mechanizmusát, ahogy ez a *Petra von Kant keserű könnyeiben* (*Die bitteren Tränen der Petra von Kant*, Rainer Werner Fassbinder, 1972) vagy a *Családi életben* (*Family Life*, Ken Loach, 1971) történik.

## A bosszú-trilógia (2007–2018)

A politikai karrier utánra datálódó filmhármásra vonatkozóan nehezebb közös nevezőt találni: főhősei teljesen eltérnek egymástól korban, nemben és jellemében (frissen megözvegyült harmincas családanya, Alzheimer-kóros nagymama és sodródó írópalánta); alapkonfliktus tekintetében akad köztük szerelmi természetű (*Gyűjtogatók*), családi problémára és betegségre építő (*Poézis*), valamint az istenhittel kapcsolatos (*Rejtett napfény*); sőt a hősök tetteit motiváló érzelmek sem foghatók olyan szoros egységbe, mint amilyen a büntudat és a kiábrándulás párosa volt az ezredfordulós trilógiában. Akadnak persze visszatérő motívumok az alaptörténetekben, műfaji tekintetben talán legjelentősebb, hogy mindegyik filmben jelen van a bűnügyi tematika, méghozzá elég paradox módon: noha mindhárom bűnügy kiemelkedően kegyetlen és bármelyik koreai thriller díszére válna (gyermekrablás- és gyilkosság, öngyilkosságba torkolló csoportos nemi erőszak, sorozatgyilkosság), a cselekmény szintjén háttérbe szorulnak – inkább csak eszközt, nem pedig célt jelentenek a filmben. Ehhez kapcsolódóan a büntudat Lee-re korábban jellemző tematikája is fokozatosan háttérbe szorul, átadva helyét a megtorlás motívumának: a *Rejtett napfény* hősnője még felelősnek érzi magát kisfia halálában (hamis információkat terjesztett anyagi helyzetéről, barátnőivel tivornyázott a büntett estéjén magára hagyva a gyereket), részben ezért fordul a keresztény vallás felé a tragédia után; a *Poézis* nagymamája inkább értetlenül áll az unokája által elkövetett bűntény előtt, végül az áldozat családjával megkötött alku ellenére rendőrkézre adja a kamaszfiút; a *Gyűjtogatók* főhőse pedig már afféle botcsinálta igazságosztóként áll bosszút a gazdag ficsúron, akit szerelme megölésével gyanúsít. Bár ezt a műfaji színfoltot indokolhatná a thriller

kiemelkedő népszerűsége a koreai tömegfilmben, tovább közelítve a szerzőt a nagyközönséghez, valójában egy ellenkező irányú folyamatra utal a filmművész és publikum között, igaz jóval áttételesebb módon.

Túl azon a szerzői stratégián, amely a thriller erőteljes dekonstrukciójával rációfal a feszültségre és izgalomra vágyó nézők elvárásaira, frusztrációt okozva bennük (mint a *Rejtett napfény* közepén beinduló gyerekrablás-történet gyors lezárása), magukban a történetekben is egyre inkább egyenlőségjel kerül az aljas bűntények és a fogyasztói mentalitás közé. A *Rejtett napfény* gyerekrablását még egyértelműen megélhetési gondok motiválták, a kisvárosi tanárt kilátástalan anyagi helyzete készítette a büntényre; a *Poézis* bűnelkövetői már a mai tizenévesek konzumhedonista rétegéből származó, videojátékoszó féldióták, akik pusztán buliból erőszakolják meg hónapokon át csendes osztálytársnőjüket, és még a haláleset után sem képesek felfogni tettük súlyát (árulkodó a párhuzam szüleikkel, akik a hallgatás megvásárlásában látják az ügy megoldását); a *Gyűjtogatók* gyilkosánál pedig Lee számtalan juppi-jeggel ruházza fel a Murakami-novella<sup>9</sup> enigmatikus antagonistáját, legyen szó az életmódról, a tárgyi környezetről vagy a többször is megfogalmazódó egocentrikus és élvezetközpontú életfilozófiáról. Míg korai trilógiája alapján Lee olyan művészeknek tűnt, aki hátrahagyva irodalmi elefántcsonttoronyát, szeretné újradefiniálni kapcsolatát a közönséggel, kompromisszumot kötve a szélesebb rétegekhez vezető műfajisággal, addig a *Poézis* és a *Gyűjtogatók* történetében visszafordul az irodalom felé (lásd a vers- és a regényírás főhősökhöz kapcsolódó motívumát), kökemény elutasítással kezelve – sőt kegyetlen bűnözők bőrébe bújtatva – a saját szórakozásukat a legalapvetőbb emberi értékeknél is fontosabbnak tartó fogyasztókat.

Ennek fényében teljesen érthető Lee fokozatos szakítása a melodrámmal, amely mindig is nézői szívekhez vezető sárgatéglás utat jelentett a koreai filmművészek számára az 50-es évek első nagy szerzői nemzedékétől E J-yong (*Dugeundugeun Nae Insaeng*, *Az én csodás életem*, 2014) vagy Hur Jin-ho (*8wol-ui Keuliseumaseu*, *Karácsony augusztusban*, 1998) kortárs pályafutásáig. A *Rejtett napfény* és a *Gyűjtogatók* mind alaptörténete, mind cselekménye tekintetében teljesen ellentétes módon viszonyul a melodrámmal: míg a trilógia nyitófilmje egyre gyorsuló tempóban

<sup>9</sup> Magyarul *Gyűjtogató* címen Murakami Haruki *Köddé vált elefánt* című novelláskötetében olvasható (Budapest: Geopen, 2014).





Rejtett napfény (Jeon Do-jeon)

zúdítja a súlyosabbnál súlyosabb csapásokat hősnőjére, mind kétségbeesettebb és hangsúlyosabb érzelmi reakciókat felvonultatva (a templomi megtérés egyperces sírógörccsétől az öngyilkossági kísérlet rekordhosszúságú beállításáig), addig a záródarab már letisztult, kiüresedő és befelé robbanó művészfilm, középpontjában egy kifejezéstelen arcú zombiként tébláboló művész-főhőssel, aki szerelmi szenvedélyét csendes-magányos önkielégítésekben éli ki, és a fináléra tartogatott egyetlen igazi érzelemkitörése is inkább a bosszúálló harag, mint a szerelme halála felett érzett kétségbeesés. A *Poézis* és a *Gyűjtogatók* esetében a melodramai érzelemkitörések gyűjtőszinórjaként szolgáló lelki traumák (mindkét esetben egy ártatlan, fiatal lány egyetlen pusztulása) nem látványos szenvedésben, heves zokogásban tetőznek – inkább a főhős alkotói blokkjának betonfalát robbantják darabokra, elvezetve a hőn áhitott művészi alkotások, egy búcsúvers, illetve egy pályaindító regény megszületéséhez.

Szépen szemlélteti ezt a különbséget a *Rejtett napfényt* és a *Gyűjtogatók*at összekötő központi metafora, a főhősök életébe beszüremelő fénycsík motívuma. Shin-ae akkor talált rá a megnyugváshoz vezető „rejtett napfényre”, miután a sorozatos érzelmi csapásokat átélve megtisztult, és rájött, hogy a mennyei vigasz helyett a rögvalóságban kell keresnie élete értelmét (az egész filmen végigvonuló égre nézéseit követően az utolsó képen a földön táncoló

fénysugárra szegezi tekintetét). Jong-su számára a kedvese lakásába csupán percekre betükröződő fényfolt a szerelmi boldogság jelképe, amelyet végül örökre elveszít, elsősorban azért, mert nem nyilvánítja ki érzéseit – ez a melodrámaellenes érzelmi autizmus nem hoz megváltást, felszabadulást, ehelyett irodalmi alkotást (lásd a sötét égboltú nagyvárosi totálképet az ablakban gépelő hősről) és verboszt (a leszámolás hosszú beállítása a komor felhők mögött derengő napkorongról indul) eredményez. Ha a *Benhez* kötődő gyűjtogatás Lee szemében – a tömegfilmes szórakoztatás metaforájaként – az érzelmek hatalmát/erejét jelképező napfény pusztító, öncélú felfokozása (a melodramai pátosz), akkor inkább le kell húzni a redőnyt és visszazárkózni az elefántcsonttoronyba.

Az életmű legkiegyensúlyozottabb alkotásának tekinthető *Poézis* műfaji tekintetben pontosan félúton helyezkedik el a *Rejtett napfény* és a *Gyűjtogatók* között. Látványos melodramai alaphelyzetében az idős hősnő szinte egyszerre szembesül két megrázó csapással (nemi erőszak és Alzheimer-kór), amelyek külön-külön is elegendőnek bizonyulnának egy (nagy)anyamelodráma és egy halálos kór-melodráma kibontására. Lee azonban Shin-ae szenvedéstörténetétől eltérően nem a hősnő fájdalmára és a vigasztalás kudarcaira építi fel a történetet, hanem arra a küzdelemre, ahogy Mi-ja nagymama a napról napra fogyatkozó főnevek világában megpróbálja megírni a po-



ézisi tanfolyam vizsgadolgozatát jelentő saját verset. Ez a folyamat éppen úgy elhossa a hősnő számára a csendes kétségbeesés fázisa után a katartikus erejű nagy zokogást, mint Shin-ae megtérése (a cselekmény középtáján elhelyezett osztálytermi monológban élete legszebb pillanatairól), ám ezután az előző film egyre hevesebb érzelmi reakciói helyett fokról fokra elcsitulnak az indulatok a lírai életképekből komponált epizodikus zárójelenetre. Mi-ja sikerrel felülkerekedik valamennyi konfliktuson (megszerzi a pénzt a gyászoló anyának, teljesíti időse munkaadója rég vágyott utolsó kívánságát, megbünteti az unokát, megírja a költeményt), majd egy Lee életművében példátlan nyitott befejezésben egyszerűen eltűnik a történetből: nincs szívszorító szembesülés a demencia utolsó fázisával, könnyes családi összeborulás a kórházi ágynál, megindító temetési jelenet (lásd az *Emlékezetes pillanat* [*Nae meori sogui jiugae*, John H. Lee, 2004] című nagyszerű Alzheimer-melodráma legalább öt-zsebken-dős fináléját) – csupán a kamerába néző öngyilkos diáklány enigmatikus közelképe a hídon és a zárótótól a sötétben hömpölygő folyóról.

A fénycsik motívum ebben a filmben is felbukkan, ráadásul több különböző formában is (hol egy gyertyaláng tükörképe a diáklány temetési fényképén, hol az ihletkereső jelenetekben egy lombkoronában, lehullott gyümölcsön vagy virágszirmok között megcsillanó napfolt), ám a legerősebb példája ezúttal szóban és nem képen jelenik meg. Mi-ja beszámolója nővére arcáról, amelyen megpihen a függönyrösen átszökő napfény, a film legszívszorítóbb pillanata, nem csupán a kétperces sírás vagy az Alzheimer-motívum miatt (memóriavesztésre ítélve mesél legszebb emlékéiről), de azért is, mert itt fogalmazódik meg a hősnő belső drámája – szüntelen vágya a szeretet után, amelyet sem közönyös családjától, sem időse „udvarlójától” nem kaphat meg. Mintha csak Lee immár arra utalna mindezzel, hogy filmkészítőként nem megmutatni, felerősíteni kell az érzelmeket, jobb indirekt módon, a (film)nyelven, jelképeken, narratív megoldásokon – egy szóval a „költészeten” – keresztül érzékeltetni őket.

## A realizmus nyelve

Mind témáikat, mint ábrázolásmódjukat tekintve Lee Chang-dong filmjei afféle 21. századi neorealista művek: hősei többnyire a társadalom peremvidékén élő kisemberek, akiknek hétköznapjait a kamera pár lépés távolságból követi, általában a legszükségesebb, funkcionális kameramozgásokkal, természetes megvilágításban, normál szemmagasságból (többnyire kísérezene nélkül). Ez a realizmus nem csupán a szerzői melodramáknál gyakori elidegenítő effektusokkal ellentétes szemléletmód (lásd Inarritu vagy Terrence Malick kortárs darabjait), de szemben áll a klasszikus melodramákhoz társított túlzásokkal, a pátosz irrealitásával is (amely manapság is tetten érhető akár a *Távol a mennyországtól* [*Far from Heaven*, Todd Haynes, 2002] posztmodern darabjában, akár az *Én, Earl és a csaj, aki meg fog halni* [*Me and Earl and the Dying Girl*, Alfonso Gomez-Rejon, 2015] tini-melodramájának fináléjában). Lee egyfelől nem kér elnézést azért, hogy patetikus történeteket nyújt közönségének – ugyanakkor tartózkodik attól, hogy a szívszorító motívumokra a filmnyelven is felhívja a figyelmet, mivel számára ezek a hétköznapi élet szerves részei (akárcsak Loach teszi a *Családi élet* önremake-jében vagy Fassbinder *A félelem megeszi a lelket* Sirk-feldolgozásában). Életművének számos elemzője részletesen kitér arra az ellentétre, amely a hagyományos melodráma és a realizmus formanyelve között feszül, Kim Young-jin például így fogalmaz a rendezőről szóló kötetében: „Miközben felhasználja a melodráma konvencióit, megtagadja nézőjétől a konvencionális ábrázolásmód élményét, ami még fájdalmasabbá teszi a látottakat: kézen fogja nézőit, de nem akarja, hogy könnyen sírjanak”<sup>10</sup>. Miközben az egyik legrealistább koreai filmrendezőnek tartott Lee számára lényeges volt, hogy műfaji kereteket használjon, a valóság hiteles ábrázolásával arra törekedett, hogy a nézők ne a jól bevált szórakoztató sémák újabb felmondását várják filmjeitől, hanem saját világukra ismerjenek benne. „Filmjeimet olyan emberek számára készítem, mint az Oázis és a Poézis szereplői”<sup>11</sup> – hangzik az alkotói hitvallás, és ezek a művek sikeresnek is bizonyulnak a hazai mozik-

10 Kim Young-jin: *Lee Chang-dong*. Seoul: Korean Film Council, 2007. p. 23.

11 Bell, Christopher: *Lee Changdong Talks 'Poetry,' How 'Avatar' Affected Him, An 'Oasis' Remake & More*. *Indiewire*. 2011. 02. 08. <https://www.indiewire.com/2011/02/interview-lee-chang-dong-talks-poetry-how-avatar-affected-him-an-oasis-remake-more-120419/> (Utolsó letöltés dátuma: 2019. 10. 05.)

ban, s ugyanakkor „paradox esztétikájuk”<sup>12</sup> eredményesnek bizonyul a művészfilmes környezetben is, mint ezt a hazai és nemzetközi fesztiváldíjak bizonyítják.

A realizmus eszköztárának formabontó alkalmazása a zsánere filmekben a 60-as évek óta számtalan műfaji szerzőre jellemző stratégia Robert Altman újhollywoodi filmjeitől Michael Mann ezredfordulós pályaszakaszáig, sőt akad olyan műfaj, ahol külön alműfajt teremtett (mint a *mud-and-rags* westernnek vagy a *shockumentary* horrorfilmek), a melodrámaival azonban mindig is hadilábon állt ez a megközelítésmód. Míg ugyanis egy *heist*-filmnek vagy zombi-horrorinak kifejezetten hasznára válhat a valóság-hűség, a melodráma felfokozott érzelmi világát éppen (tartalmi és stiláris) valószerűtlensége működteti – akárcsak a klasszikus musicalnél, ahol táncra perdülnek a kéményseprők vagy telefonba énekel a hősszerelmes, a közönség bosszús fejszóválás helyett mégis velük mulat.

Nem véletlen, hogy melodrámánál elsősorban renegát filmművészek kísérleteznek szívesen a realizmus-sal, a tömegfilm piacán meglehetősen ritkán fordul elő (szemben mondjuk a *found footage* horrorfilmmel). Egy klasszikus melodrámatól nézője elvárja, hogy hősei akkor is hatványra emelt konfliktusokkal szembesüljenek, ha teljesen hétköznapi környezetben élnek, legyen szó akár a történet, akár a cselekmény szintjéről. Előbbi esetben maga az alapkonfliktus *larger-than-life* (mint halálos betegen rátalálni életünk nagy szerelmére vagy választásra kényszerülni anyánk és kishúgunk között egy életmentés során), utóbbinál újabb és újabb konfliktusok születnek belőle (lásd az *Amit csak megenged az ég* [*All that Heaven Allows*, Douglas Sirk, 1955] tabusértő szerelmét) vagy párhuzamosan (mint a *Látszatélet* [*Imitations of Life*, Douglas Sirk, 1959] kettős anyamelodráájában). Ettől az irreális túlzástól, halmozástól válhatott a melodráma népszerű tömegfilmes műfajjává, nem csupán a filmdráma hatásvadász túlkapásává: olyan sajátos világot kínál a közönségnek, ahol az érzelmi reakció (megrendülés, sírás) kiváltása fontosabb a valószerűség megőrzésénél (amely alapfeltétel olyan tematikus zsánereknél, mint az életrajz, a *coming-of-age* film vagy a románc). Hasonlóan a többi hatáscentrikus műfajhoz a horrorfilmtől a pornóig, a melodráma is a valószerűtlenségből kovácsol saját sémákat magának: ha a valósághoz hiven cselekedne egy sorozat-

gyilkos kiszemelt áldozata (ahelyett, hogy különféle sötét zugokba rejtőzik), egy hölgy, akire rányit a vízszelző a zuhanyzóban (ahelyett, hogy beinvitálná magához), vagy egy anya, akinek kamaszlánya nem helyesli új románcát (ahelyett, hogy önfeláldozóan szakítana a férfivel), az adott film műfaji működőképességén esne csorba.

Amennyiben románc és romantikus melodráma, anyadráma és anyamelodráma között a hitelesség jelenti az elsődleges különbséget, a „realista melodráma” gyakorlatilag műfaji oxymoronnak tekinthető – Lee mégis ezzel a fából vaskarikával kísérletezik életműve nagy részében, még hozzá komoly sikerrel. Stratégiája meglehetősen egységes (szemben például Fassbinderrel vagy Lars von Trierrel): a *Gyűjtogatók* kivételével valamennyi filmjénél bátran él a konfliktusok irreális halmozásával, biztosítva ezzel az elvárt műfaji világot. Ugyanakkor valamennyi filmjében, még a leginkább könnyfakasztókban is arra törekszik, hogy minden más melodrámai kelléktől megfosssa a filmet, legyen az a történet, a narratíva vagy akár a filmnyelvi eszköztár körébe tartozó. Ennek legnyilvánvalóbb példája, hogy nem akad olyan Lee-melodráma, melynek főhőse követné a műfaji alaptípust: két anyamelodrájának tekinthető művében (*Rejtett napfény*, *Poézis*), az anya és nagyanya cseppet sem hasonlít az önfeláldozó mártírszülő – Hollywoodban és Koreában egyaránt – népszerű alakjához; a gyógyíthatatlan lányba beleszerető fiú nemi erőszakkal indítja a kapcsolatot; a midlife-crisis férfimelodrámaik egzisztenciális és házassági kudarcokkal sújtott családapája munkaidejében politikai foglyokat kínozik (csupán a rendhagyó narratíva révén jut el a tisztaság állapotáig). Az ártatlan, tisztaszívű protagonista, aki hősiiesen tűri a sorscsapásokat, beletörődve abba, hogy életénála nagyobb és sötétebb erők irányítják, Lee világában ismeretlen fogalom. Shin-ae még az Úristennel is szembefordul, egyre súlyosabb büntettek elkövetésével lázadva, Mi-ja nagymama szemrebbenés nélkül zsarolja meg idős munkaadóját (egy családi ünnepeken!) a magatehetetlen férfinak nyújtott szexuális szolgáltatás után – tetteik mögött a műfaji elvárásoknál jóval hétköznapiabb, valószerűbb és önösebb mozgatórugók dolgoznak. Míg a népszerű koreai melodrámaiban minden a *han* logikája szerint zajlik, az *Oázis*, a *Rejtett napfény* és a *Poézis* hősei egyaránt lázadók, és ezt a lázadást a rendező – ugyancsak egyfajta

műfaji revízióként – végül a maga módján meg is jutalmazza. Filmjei a könnyes tragédia (*Emlékezetes pillanat*) vagy a csodás fordulat (*Óda apámhoz, A viszony* [Jeongsa, E Jyong, 1998]) helyett csendes, felemás happy enddel zárulnak – egy múltbéli boldog piknikkel, egy börtönből írt szerelmeslevéllel, egy kövek közt csillanó napsugárral, egy rejtélyes távozással a történet világából.

Lee legtöbb műfaji szerzőtársától eltérően úgy alkalmazza a realizmust, hogy ne okozza a melodráma teljes dekonstrukcióját: középútas stratégiája különösen szembevetévé válik, ha összevetjük életművét a kortárs koreai filmművészet másik nagy melodráma-autuerjének korai alkotásaival, Hur Jin-ho „évszak-tetralógiájával”. Hur évszak-filmjei – különösen a legnagyobb sikerét jelentő nyári *Karácsony augusztusban* (1998) és párdarabja, a téli *Áprilisi hó* (*Wae chul*, 2004) –, annyiban hasonlítanak Lee melodráamáira, hogy szintén élnek a konfliktusok fokozásával (a *Karácsony augusztusban* fotós hőse végzetes betegsége idején szeret bele egy diáklányba, az *Áprilisi hó* szerelmespárja úgy kerül össze, hogy hűtlen házastársaik egy közös autóbaleset folytán egyazon kórházban fekszenek kómában), majd még tovább fokozódnak (az *Áprilisi hóban* a kapcsolat kibontakozását követően a főhős imádott neje váratlanul magához tér, nem sokkal később pedig új szerelmének férje a kómából koporsóba kerül). Miközben Hur hőseire jellemző a melodrámahősök tisztasága és önfeláldozása, mind dramaturgiai, mind vizuális téren radikálisan leszűkíti az érzelmi hatáskeltés eszköztárát. Formanyelve jóval inkább minimalista, mint realista: statikus hosszú snittjeivel, távolságtartó kistotáljaival, elnyúló csendjeivel inkább egy színházi páholyba ülteti közönségét, olyan távolságba a hősektől, amely a hiányon keresztül próbálja elérni az érzelmi azonosulást szenvedéseikkel – nem véletlen, hogy művei főként a japán piacon népszerűek, mivel szemléletmódja jóval közelebb van a japán *mono-no-aware* világához, mint a koreai *han-hoz*<sup>13</sup>. Hasonlóan ellentétes a két szerző narratív stratégiája is: Hur anti-melodrámaiban a főhősök érzelmi reakciói egyre visszafogottabbak, a csapások egyre kisebb

hangsúlyt kapnak, miközben a jelenteken eluralkodik az eseménytelen életképszerűség – egyfajta kiüresedési folyamat zajlik, amely a végén nemhogy kiemelné a Végso Nagy Könnyfakasztást, de egyenesen ellipszisekre cseréli: a *Karácsony augusztusban* esetében kimarad a főhős halála, mindössze egy rövidke átúszás jelzi az élő férfiről a temetési fényképére, az *Áprilisi hó* nagy szakítása helyett csupán apró epizódok sorakoznak a két magányos szerelmesről, majd a végén áprilisi hőesése mindössze szimbolikusan jelzi az újbóli egymásra találás lehetőségét.

Lee mindössze a melodrámaival történő szakítást megelőlegező *Poézis* esetében él hasonlóan elidegenítő narratív eszközökkel (az egyszerre epizodikus és elliptikus végén), korábbi filmjeiben arra törekszik, hogy belehelyezze nézőit a bemutatott élethelyzetekbe, ahelyett, hogy bármilyen módon reflektálna rájuk vagy távolságot teremtené tőlük. Formai megoldásai közül a beállítások és kameramozgás szolgál erre legszebb bizonyítékkal. Lee filmjei – híven a realista filmhagyományhoz – alapvetően az átlagnál jóval hosszabb beállításokból építkeznek, a montázs helyett szívesebben él belső vágással, a nagylátószögű objektívet igénylő mélységi kompozíciók helyett a térben vándorló kameramozgással (egyik kedvelt eszköze a pásztázás, a lassú svenk, amely átvezeti a nézőt az egyik helyszínről a másikra, többnyire valamiféle kontrasztot jelezve a két állomás között). Ezek a hosszú beállítások vonzzák a néző tekintetét, ahelyett hogy felhívnák magukra a figyelmét (amikor Lee feltűnő kameramozgással él, azt szubjektív nézőponthoz köti, hogy a szereplő állapotát érzékeltesse vele, lásd a *Zöld hal* többszörös körsvenkjét a családi piknik veszekedésénél). A filmjeiben található leghosszabb képsorok általában érzelmi tetőpontokhoz kötődnek, amelyeknél Lee kamerája szinte rátapad a szereplőre<sup>14</sup>: ilyen jelenet például az *Oázis* említett itatottabbnak tetőpontja, a *Rejtett napfényben* a gyermekrabló telefonhívása vagy a hősnő öngyilkossági kísérlete, a *Poézisben* a „legszebb emlékem”-monológ vagy a halott diáklány anyjának érelemléte a kórház udvarán. Egyfelől tehát tudatosan használja a formanyelvet arra,

13 Hur melodrámai és a *mono-no-aware* kapcsolatáról lásd: Hye Seung Chung: *Toward a Strategic Cinephilia: Transnational Détournement of Hollywood Melodrama*. In: McHugh–Abelmann (eds.): *South Korean Golden Age Melodrama*. pp. 122–123.

14 A hosszú beállítások szerepét a *Rejtett napfény* formanyelvében Marc Raymond részletesen elemzi *It's better not to lie, but it's hard to stimulate the audience other ways: realism and melodrama Lee Chang-dong's Secret Sunshine* című tanulmányában. *Jump Cut* <https://www.ejumpcut.org/archive/jc52.2010/RaymondSecretSunsh/>. (Utolsó letöltés dátuma: 2019. 10. 05.)



Gyűjtogatók (Yoo Ah-in)

hogy elősegítse a néző érzelmi azonosulását a melodramái tetőpontokon – ugyanakkor nem töri meg a realista ábrázolásmód „a kamera mint láthatatlan megfigyelő”-elvét. Ezt a szoros kapcsolatot az átélést szolgáló valóságosság és melodramái érzelmkitörések között jelzi az is, hogy a markánsan elidegenítő formai megoldásokat Lee éppen a vendégműfajok esetében használja, ezzel is jelezve rendhagyó – ezáltal pluszjelentéssel bíró – jelenlétüket. A legszembeötlőbb példa erre az *Oázis* történetébe ékelt zenés-táncos fantáziajelenet, amelyben az agyparalizise folytán tolószékhez kötött nő megelevenedett képzeletét láthatjuk a kibontakozó románcról. Gong-ju igen erős nézői érzelmeket provokáló karaktere (főként a lehengerlően intenzív színészi játék révén, amellyel Moon So-ri visszadja a betegséget) hirtelen teljesen hétköznapi nővé alakul át, miközben a látványvilág átlényegül és nem-diegetikus zene társul hozzá – ahogy az oázist ábrázoló falikép indiai alakjai életre, majd táncra kelnek a szobában, mint valami tündérmese-musicalben, a sötét, éjszakai képsor hirtelen magától kivilágosodik és megtelik színekkel.

Akárcsak a *Táncos a sötétben* (2000) Trier-melodramájának esetében, az elidegenítő musical-betét ezúttal is totális anti-realizmusával jelzi a hősnő vágyainak öszszeegyeztethetlenségét valódi életével. Ám az *Oázis* melodramájába Lee nem csupán azért csempészett csipetnyi musicalt, hogy a felstilizált álomjelenet minél erőteljesebb kontrasztot alkosson a szomorú rögvalósággal, de a műfaji filmkészítésre vonatkozó szerzői kommentárként is használja: a zsánersémák a valóság eltorzításai, szükségserűek a közönség eléréséhez, de akkor is hazugságok.

A rendező a thrillert is hasonló módon kezeli: a bűnügyi műfajelemeket kísérő formanyelvi megoldásoknál szintén felhívja a figyelmet a valóságosságra: amikor feltűnő vizuális elemmel társít egy-egy jellegzetes thrillerpillanatot, azt nem dramaturgiai céllal teszi (például feszültségfokozás vagy a fordulat kiemelésé), inkább elidegenítő effektusként. A *Zöld halban* ez az alkotói stratégia még csak nyomokban érhető tetten, miként maga a film is sokkal közelebb áll egy hagyományos gengsztertörténethez, mint a későbbi Lee-melodramákhoz. Az egyre sűrűsödő alvilági erőszakjelenetek között éppúgy akad konvencionálisan ábrázolt és felstilizált (a nagy leszámolást indító napszemüvegben tükröződő lángok képsora akár egy hongkongi *heroic bloodshed* filmnek is díszére válna), ugyanakkor a gengszterbanda törzshelyét jelentő éjszakai mulató rendszeresen neonvörösre szűrt képsorai megelőlegezik a műfajvilág és stílbravúrok közötti Lee-féle párhuzamteremtést – talán nem véletlen, hogy a film elején a *femme fatale* vörös kendője pár pillanatra a főhős arcára tapad (majd egy szubjektív képsor erejéig azon át látjuk a környezetet), jelezve közös belépőnket az irreális gengsztervilágba és a nem realiztikus látványvilágba.

A *Rejtett napfény* és a *Gyűjtogatók* esetében a jellegzetes bűnügyi motívumok jelenetei elűtnek Lee realista filmstílusától, amelynek legfőbb célja, hogy a nézőt behelyezze a film világába. A *Rejtett napfény* 140 perces cselekményének harmadánál megjelenő thrillersztori alig húsz percig tart (a hősnő kisfiának elrablásától a tettes börtönbe kerüléséig), tetőpontján a film egyik leghosszabb beállításával, amely azonban a többi két perc kö-



rüli beállítástól eltérően nem bevonja a nézőt a kiemelt fontosságú melodramai jelenetbe, hanem a kameramozgás révén váratlanul kizökkenti a filmből. Amikor a rendőrök megmutatják a hősnőnek a kisfia víztározóban megtalált holttestét, a kamera előbb a szokásos módon előlről követi a hősnőt, mialatt kiszáll a kocsiból és elindul a helyszín felé, majd egy árokparton a felvevő hirtelen megtorpan, és egy statikus óriástotálba dermedve nézhetjük végig Shin-ae útját a halott kisfiúig. Lee nem csupán megtagadja a nézőtől az azonosítás sokkjának pillanatát (míg a film melodramai nagyjeleneteiben hosszan és közlőrl figyelhetjük a hősnő reakcióit), de a rövid bűnügyi történet csúcspontján rendhagyó módon felhívja a néző figyelmét a kamera jelenlétére („aki” mintha saját akarattal rendelkezve megtagadná, hogy tovább kövesse a hősnőt a szembesülés pillanatáig).

Még feltűnőbb ugyanez az elidegenítő stratégia a *Gyűjtogatók* bosszúfináléjának hat perces(!) beállításában, amely nem csupán a film, de a teljes életmű leghosszabb snittje: a kamera kezdetben kistotálban, majd bőszekondban követi a gyilkos Ben mozgását, azután a főhős Jong-su érkezésekor hirtelen lecövekel a gyilkos kocsijától pár méterre és nagytotálból mutatja a főhős furgonjánál lezajló első döféseket, majd a két szereplő visszajön a kamerához, hogy szűkszekondban láthassuk az antagonista halálának megrázó utolsó pillanatait. Jong-su ezután ismét eltávolodik a jóformán statikus kézikamerától, majd visszatér hozzá a benzinkannával, felgyűjtja a kocsit, végül a kamera csatlakozik hozzá és a kocsijához kíséri, mielőtt a film utolsó snittjében elhagyná vele a tett színhelyét. Míg a *Rejtett napfény* esetében a felvevőgép „viselkedése” még indokolható lenne azzal, hogy a hősnő érzelmeit kifejezve a szembesülés pillanata előtt hirtelen eltávolodik a tragédiától (Shin-ae első gyászreakciója több jeleneten át érzelmei teljes elfojtása), a *Gyűjtogatók* végén ez a formai megoldás már semmilyen módon nem kötődik egyik szereplő szubjektív világához sem – Lee egyszerűen elhátárolja magát (egyben a nézőket) a thrillerjelenettől, hogy aztán az utolsó snittben felhangzó háttérzenével újra azonosítson minket a főhős lelkiállapotával (megjelenítve a

szívben felhangzó basszust, amelyről Ben beszélt). Két utolsó filmjében Lee nem csupán korábban választott műfajától fordul el, de mintha egyre inkább az elidegenítést érezné a legmegfelelőbb eszköznek az elidegenedés ábrázolásához.

„Komoly kétségeim voltak a filmek apátiáját illetően (legyen szó akár a kommersz- vagy művészfilmekről), melynek következtében egyre jobban eltávolodnak a valóságtól: olyan filmeket akartam csinálni, amelyek felszámolják a távolságot a film és valóság között”<sup>15</sup>. Lee Chang-dong filmes ars poeticájának legárulkodóbb szava az „apátia”, amely közös nevezőre hozza egymással az érzelmi telítettséget és a valóság-hűséget – azok a filmek, amelyek nem a valóságból táplálkoznak, szükségszerűen a közönyt, az érzéketlenséget, sőt – a szó eredetét tekintve – egyenesen a „pátosz hiányát” képviselik. Lee életművében a legnagyobb művészi kihívást ez idáig az jelentette, hogy összeegyeztesse egymással a koreai nagyközönség egyik legnépszerűbb tömegfilmes műfaját és a saját hitvallása alapját jelentő tartalmi-formai realizmust. Olyan szerzői törekvés ez, amely az életmű műfaji elemzésének tanúbizonysága szerint kudarcnak bizonyult. Lee a melodráma eszköztárát arra használta, hogy bebizonyítsa nézőinek, kellő odafigyeléssel és empátiával a való világ bármelyik fikciós műfajnál izgalmasabb lehet – ahogy David Wilentz fogalmaz ismertetőjében: „a hétköznapi világ tapasztalatait a fantasztikum magasságába emeli”<sup>16</sup>. Ennek a rejtett napfénynek a megmutatása azonban a 2010-es évek végére átadta helyét a pusztító lángoktól való elfordulásnak: az érzelmek felfokozott ábrázolása a *Gyűjtogatók*ban veszélyes, öncélú és büntetést érdemlő tevékenységgé vált, helyét átvette egy másfajta apátia, a filmművész apátiája, amellyel saját hiábavalónak érzett alkotómunkáját szemléli. A jövő kérdése, vajon ezek után milyen irányt vesz Lee életműve – mindenesetre a *Gyűjtogatók* fináléja arról árulkodik, hogy a művészi kiábrándultságához leginkább illeszkedő népszerű zsáner a bűnügyi film, az alkotói stratégia pedig a rideg dekonstrukció lesz. A napfény halálát éjsötét, kiüresített és minimalista thrillerek korszaka követheti.

15 Dr. Stan Glick: Lee Chang-dong E-interview, 2008. *AsianCineFest* 2008. 05. 03. <http://asiancinefest.blogspot.com/2008/05/acf108-lee-chang-dong-e-interview.html>. (Utolsó letöltés dátuma: 2019. 10. 05.)

16 The Unseen and the Unspoken: The Films of Lee Chang Dong. *The Brooklyn Rail*. 2008 május. <https://brooklynrail.org/2008/05/film/the-unseen-and-the-unspoken-the-films-of-lee-chang-dong>. (Utolsó letöltés dátuma: 2019. 10. 05.)



Attila Varró

**The Death of Sunshine**

Lee Chang-dong and the Auteur Melodrama

Combining two popular trends of contemporary South Korean *auteur* filmmakers – the transgressive and innovative genre directors (Park Chan-woo, Kim Jee-woon, Bong Joon-ho) and the modernist storytellers of alienated millennial society (Hong Sang-soo, Jang Sun-woo, Kim Ki-duk) – Lee Chang-dong adopts genre conventions for his personal film dramas. But contrary to the multi-coloured palette of Park and Bong (erotic thriller, dystopian sci-fi, murder mystery, giant monster movie), he personalized a single genre in his films that focus on social issues from prejudices to alienation. Until his bitter break-up with the genre in *Burning*, melodrama proved to be an exuberant source for Lee, while he never immersed in its classical traditions: he willingly employed larger-than-life conflicts and accumulating emotional crises in his stories about ordinary people, and he preferred heart-breaking scenes of crying to the emotional autism of modernist film dramas. Nevertheless, his highly realistic approach refrained from sensational excess of traditional melodrama, and he also forbore from using the self-reflective stylistic apparatus of genre deconstructions (e.g. *Christmas in August* and *April Snow* by Hur Jin-ho). This essay aims to analyse the aesthetic paradox between melodrama and realism in Lee Chang-dong's films: dividing his oeuvre into two successive trilogies („homecoming” films and „sunshine” films) it follows his filmmaking career as approaching melodrama and larger audience (*Green Fish*, *Peppermint Candy*, *Oasis*) and then diverging from genre and entertainment (*Secret Sunshine*, *Poetry*, *Burning*).

**metropolis****Felhívás cikkekre****Tervezett összeállítások:**

A MAGYAR FILM TÁRSADALOMTÖRTÉNETE 2.

KORTÁRS KÍSÉRLETI FILM

ARCHÍV FELVÉTELEK, FILMARCHÍV(UM)OK

A Metropolis a fenti témák bármelyikében vár cikkeket, tanulmányokat. Jelentkezni 2000-3000 karakteres absztrakttal és 2 korábbi, tanulmányjellegű szöveg beküldésével lehet. Az érdeklődőket kérjük, hogy a szűkebb tematika és a határidők egyeztetéséhez keressék a szerkesztőséget:

Levélcím: 1082 Budapest, Horváth Mihály tér 16.

Tel.: +36-20-483-2523 (Jordán Helén),

e-mail: metropolis@c3.hu

# Lee Chang-dong – Válogatott filmográfia\*

## Játékfilmek

### CHOLGUMGOGI / ZÖLD HAL (GREEN FISH)

*Forgatókönyv:* Lee Chang-dong, *operatőr:* You Yong-kil, *vágó:* Kim Hyun, *zene:* Lee Dong-jun, *jelmex:* Joo Byung-do, *producer:* Myeong Gye-nam, Yeo Kyun-dong.  
*Szereplők:* Han Suk-kyu, Mun Seong-Kun, Shim Hye-jin, Song Kang-ho.  
CJ Entertainment, East Film Company, 1997.  
színes, 111 perc.

### BAK-HA-SA-TANG / MENTOLOS CUKORKA (PEPPERMINT CANDY)

*Forgatókönyv:* Lee Chang-dong, *operatőr:* Kim Hyung-ku, *vágó:* Kim Hyun, *zene:* Lee Jaejin, *producer:* Jeon Jaeyoung, Myeong Gye-nam, Ueda Makoto.  
*Szereplők:* Sol Kyung-gu, Moon So-ri, Kim Yeo-jin, Suh Jung.  
East Film Company, 1999.  
színes, 129 perc.

### OASISEU / OÁZIS (OASIS)

*Forgatókönyv:* Lee Chang-dong, *operatőr:* Choi Yeong-taek, *vágó:* Kim Hyun, *zene:* Lee Jaejin, *hang:* Lee Seung-cheol, *producer:* Cho Min-cheul, Myeong Gye-nam, Jay Jeon.  
*Szereplők:* Sol Kyung-gu, Moon So-ri, Ahn Nae-sang, Ryoo Seung-wan, Kim Jin-gu.  
East Film Company, Dream Venture Capital, UniKorea Pictures, 2002.  
színes, 133 perc.

### MIRYANG / REJTETT NAPFÉNY (SECRET SUNSHINE)

*Forgatókönyv:* Yi Chong-jun regényéből Lee Chang-dong, *operatőr:* Cho Yong-kyou, *vágó:* Kim Hyun, *zene:* Christian Basso, *hang:* Steve R. Seo, *jelmex:* Shin Jum-hee, *producer:* Lee Hanna.  
*Szereplők:* Jeon Do-yeon, Song Kang-ho, Jang Hye-jin, Jo Yeong-jin.  
CJ Entertainment, Cinema Service, Pine House Films, 2007.  
színes, 128 perc.

### SHI / POÉZIS (POETRY)

*Forgatókönyv:* Lee Chang-dong, *operatőr:* Kim Hyun-seok, *vágó:* Kim Hyun, *hang:* Lee Seung-cheol, *producer:* Lee Joon-dong, Lee Dong-ha.  
*Szereplők:* Yun Jeong-hie, Lee Da-wit, Kim Hee-ra, Ahn Nae-sang, Park Myung-shin.  
UniKorea Films, Pine House Film, 2010.  
színes, 149 perc.

### BEO-NING / GYÚJTOGATÓK (BURNING)

*Forgatókönyv:* Murakami Haruki novellájából Lee Chang-dong, Oh Jungmi, *operatőr:* Hong Kyung-pyo, *vágó:* Kim Hyun, Kim Da-won, *zene:* Mowg, *hang:* Lee Seung-cheol, *producer:* Ok Gwang-hee, Lee Chang-dong.  
*Szereplők:* Yoo Ah-in, Steven Yeun, Jun Jong-seo.  
Pine House Film, Now Films, NHK, 2018.  
színes, 148 perc.

\* Összeállította: Varró Attila.

Teszár Dávid

## Rejtett valóságok

### Bong Joon-ho filmművészete

Az új évezred dél-koreai mozireneszánszának középpontjában találhatunk nemzetközi kritikai elismerésnek örvendő, fesztiváldíjakkal kidekorált művészfilmes *auteur*-öket (Kim Ki-duk, Hong Sang-soo, Lee Chang-dong), és akad néhány olyan *midcult*-szerző is (Park Chan-wook, Kim Ji-woon), aki zsánerfilmjeivel egyaránt ért el kritikai és közönségsikereket úgy belföldön, mint külföldön. Ugyanakkor csak egy dél-koreai rendezőről mondható el, hogy miközben – nemzete filmtörténetében először – a világ egyik legrangosabb filmes elismerésében részesült (lásd az *Élősködők* [*Gi-saeng-chung*, 2019] idei Arany Pálmáját<sup>1</sup>), és a szaksajtó is egyöntetűen ünnepli, két olyan nagyjátékfilmmel (*The Host – A gazdatest* [*Goe-mool*, 2006], *Élősködők*) is büszkélkedhet, melyek hazájukban átlépték a *blockbusterek* mindenkori lélektani határát jelentő tízmilliós nézőszámot (erre Dél-Koreában külön kifejezés is született: *cheonman yeonghwa*, azaz „tízmilliós film”). Bong Joon-ho tehát bizvást nevezhető minden tekintetben az új koreai mozi legsikeresebb szerzőségéniségének.

Jelen tanulmányban a hét nagyjátékfilmet jegyző, világhírű alkotó művészetének néhány jellegzetességét tekintem át Korea- és Amerika-képtől kezdve a markáns térkezelésén át a műfaji határokat nagyvonalúan áthágó és átértelmező eljárásaiig.

72

## Így jöttem

Bong Joon-ho 1969-ben született Daegu városában egy középosztálybeli értelmiségi család gyermekeként. Anyai nagyapja a modern koreai irodalom egyik ismert alakja,

Park Tae-won<sup>2</sup> volt, aki az 1930-as években több regényt is publikált a japán megszállás alatt álló Korea társadalmi viszonyairól. Édesanyja általános iskolai tanárként dolgozott, míg édesapja előadásokat tartott a helyi egyetemen látványtervezés tárgykörben. A család az 1970-es években Szöulba költözött, Bong itt fejezte be az általános iskolát. Introvertált diákként a képregény és a mozgókép lelkes rajongója volt: filmes tudását részben a koreai állami tévécsatorna filmtörténeti klasszikusokat bemutató hétvégi sorozatában, részben pedig az Amerikai Fegyveres Erők Hálózatán (AFKN: American Forces Korea Network) sugárzott amerikai műfaji filmekkel alapozta meg. Noha angolul ekkor még nem tudott, az AFKN csatorna különösen nagy hatást gyakorolt a *cinophile* ifjúra: megismertette Carpenter, Peckinpah, De Palma, Friedkin, Spielberg és Coppola alkotásaival. Elmondása szerint már tizenkét évesen eldöntötte, hogy filmrendező lesz, és ettől kezdve szisztematikusan tanulmányozta a korabeli filmes kiadványokat (különös tekintettel a *Sight & Sound* év végi *best of* listáira); a család első VHS-lejátszójának megvétele után (1987) pedig rendszeresen látogatta a szülői Hwanghak-negyed legendás videópiacát.<sup>3</sup> Kiváló tanulmányi eredményeinek köszönhetően 1988-ban, a szülői olimpia évében felvették az ország egyik elitegyetemébe (Yonsei), ahol szociológiát hallgatott.

A 386-os generáció tagjaként (*sampalyuk sedae*: e koreai terminus azokat fedi le, akik a '60-as években születtek, a politikailag viharos '80-as években voltak egyetemisták, és a harmincas éveikben jártak e kifejezés meghonosodásakor) élénk figyelemmel kísérte országa demokratizálódását és az ezt kísérő diáktüntetések (a meghatározó jelentőségű 1987 júniusi szülői tüntetéssorozat) maga

<sup>1</sup> Dél-Koreában ezt megelőzően Kim Ki-duk birtokában volt a legrangosabb nemzetközi filmes elismerés: ő 2012-ben Velencében Arany Oroszlán-díjat nyert a *Pieta* című alkotásával. Ő volt az első dél-koreai rendező, akinek a munkája megkapta egy A-kategóriás nemzetközi filmfesztivál fődíját.

<sup>2</sup> Kim, Kyung-hyun: *Virtual Hallyu: Korean Cinema of the Global Era*. London: Duke University Press, 2011. pp. 38–39.

<sup>3</sup> Jung, Ji-youn: *Bong Joon-ho*. Seoul: Seoul Selection, 2008. p. 184.

is részt vett), a Koreai Tanárszövetség egyik 1990-es demonstrációján pedig letartóztatták a gyülekezési törvény megsértése miatt. Bong ezek után egy hónapot ült börtönben: az egyetemi önkéntes munkák mellett az itt megismert személyek szolgálták ihletforrássul *A halál jele* (*Salin-ui chueok*, 2003) és a *The Host – A gazdatest* (a továbbiakban: *A gazdatest*) karaktereinek kidolgozásakor. A kötelező katonai sorszolgálatot követően visszatért az egyetemre és néhány ismerősével megalakította saját filmklubját „Sárga ajtó” néven. Itt ismerte meg későbbi feleségét, és e klub keretei között készítette el az első rövidfilmjét (*Baeksaekin* [*Fehér ember*, 1993]). A Yonsei egyetemen 1994-ben diplomázott, ezt követően beiratkozott a Koreai Filmakadémiára (Korean Academy of Film Arts vagy KAFA), ami jelezte a filmművészet iránti elköteleződését. Itt két rövidfilmet forgatott: a *Peureimsogui gieokdeul* (*Keretezett emlékek*, 1994) mindössze egy ötperces ujjgyakorlat volt, ezzel szemben félórás diplomamunkája, a szatirikus színezetű *Jiri myeol-lyeol* (*Inkoherencia*, 1994) már feltűnést keltett a kritikusok körében a helyi filmfesztiválokon. A *Jiri myeol-lyeol* három részből, valamint egy epilógusból áll, és három köztiszteletben álló, középkorú koreai autoritásról rántja le a leplet: az egyetemi tanár titokban szexlapot olvasgat az irodájában, az újságíró ugyancsak stikában tejet lop más háza elől, az ügyészre pedig részegen jön rá a hasmenés, és tiltott helyen könnyít magán. A képmutatást felfedő, mélyen szarkasztikus epilógus egy tévéinterjúban mutatja mindhárom szereplőt, amint a konzervatív értékek fontosságára hívják fel a nézők figyelmét.

Bong a filmes tanulmányokat követően Park Ki-yong rendezőasszisztenseként dolgozott a *Motel seoninjang* (*Kaktusz motel*, 1997) forgatásán: ekkor találkozott először az Uno Film producerével (Cha Seung-jae), aki kész volt finanszírozni a filmiparba betörni igyekvő, fiatal koreai rendező első nagyjátékfilmjét, a *Peullandaseu-ui gae-t* (*Amelyik kutya ugat, az nem harap*, 2000).

## Destruktív minták fogságában – Bong Koreája

Bong rendezőgenerációja az 1990-es évek végén (E J-yong, Kang Je-gyu, Im Sang-soo, Kim Ji-woon), illetve a 2000-es évek legelején (Bong Joon-ho) debütált.<sup>4</sup> Őket szükséges elhatárolni azoktól a koreai szerzőktől, akik nagyságrendileg tíz évvel korábban, az 1980-as évek végén kezdtek meg filmes pályafutásukat (Park Kwang-su, Jang Sun-woo, Chung Ji-young), és más témák álltak érdeklődésük gyújtópontjában: a filmpolitikai változások és a cenzúra enyhülése következtében tisztán politikai, a társadalmi változások megindítása végett gyakran a harcos aktivizmusig elmenő<sup>5</sup>, fajsúlyos mozikat készítettek az ellenzéki oldal perspektívájából. Az „új realizmus” címkéjével indult iskola végül a „koreai új hullám” (*korian nyuweibeu*, ami az angol *Korean New Wave* kifejezés koreai átírása) megnevezéssel került be a helyi filmtörténeti könyvekbe, és rendre az addig elnyomott, kizsákmányolt tömegeket (*minjung*) állította a középpontba a radikális diáktüntetőtől (*Geudeuldo ulicheoleom* [*Ők is, mint mi*, 1990]) a munkásosztály képviselőin át (*Chil-su wa Man-su* [*Chilsu és Mansu*, 1988], *Umugbaemi-ui salang* [*Umukbemi szerelmesei*, 1990]) a kiskatonáig (*Nambugun* [*Észak-koreai partizán Dél-Koreában*, 1990], *Ha-yanjeonjaeng* [*Fehér háború*, 1992]).<sup>6</sup> Ezzel szemben Bong nemzedéke eltávolodott az 1980-as évek katonai diktatúrájának traumáitól, és a szociális felelősségérzet helyett a személyességre koncentrált: olyan műfajorientált alkotásokat készítettek a fiatal generáció számára, amelyekben nagyobb hangsúlyt kapott a kísérletezés és a szofisztikált vizuális nyelvezet. Nem véletlen, hogy ezt a markáns cezúrát egy külön elnevezés is jelzi: a nemzetközi szakirodalomban „új koreai filmként”<sup>7</sup> (*New Korean Cinema*) hivatkoznak e rendezőgeneráció alkotásaira. Az új koreai film szerzői az ezredfordulótól fogva számtalan kritikai és közönségcsikert értek

4 Egyetlen kivételként Park Chan-wook emlithető, aki 1992-ben készítette el az elsőfilmjét (*Dareun... haega kkumeun kkum* [*A hold... a Nap álma*]), azonban szemléletében, esztétikájában és témaválasztásában mégis Bong generációjához tartozik.

5 Kim, Kyung-hyun a koreai új hullámról mint *protest cinemáról* értekezik. Lásd: Kim, Kyung-hyun: *Korean Cinema and Im Kwon-taek*. In: Desser, David–Kim, Kyung-hyun (eds.): *Im Kwon-taek: The Making of a Korean National Cinema*. Detroit: Wayne State University Press, 2002. p. 36.

6 Paquet, Darcy: *New Korean Cinema – Breaking the Waves*. London: Wallflower Press, 2009. pp. 21–25.

7 *ibid.* p. 3.



**A halál jele (Park No-sik, Kim Roe-ha, Song Kang-ho)**

el, ezzel pedig mind Dél-Koreában, mind pedig külföldön felvirágoztatták a nemzet filmművészetét.<sup>8</sup>

Az új koreai film valamennyi szerzője közül Bong rendelkezik a legnagyobb társadalmi érzékenységgel, s noha soha nem készít tisztán politikai filmeket, mint egykor a koreai új hullám képviselői, a filmjeiben jelen van a társadalomkritikus hangvétel, és a háttérben mindig finoman kirajzol egy olyan társadalmi közeget, amelyben a kisember vagy egyáltalán nem, vagy csupán nagy nehézség árán képes érvényesülni.

Figurái egytől egyig egyszerű, hétköznapi, jórészt marginalizált, szegény emberek. Az *Amelyik kutya ugat, az nem harap* keserűes dramedy-jében a PhD-fokozatot szerzett főszereplő, Yun-ju munkanélküliként tengődik egy társasházban, és irritálja a kutyaugatás, míg a másik főhős, Hyun-nam a társasház üzemeltető cég irodájában dolgozik alkalmazottként. *A halál jele* rögrealista bűnügyi filmjének bumfordi, együgyű falusi rendőrkarakterre, Du-man (Song Kang-ho) egy helyi sámán véleményét kéri ki a nyomozásban, és inkább bizonyítékot hamisít, hogy a bonyolult ügy lezárása érdekében ráfoghassa a gyilkosságsorozatot egy szellemi fogyatékosra. *A gazdatest* óriásszörnyfilmjének szedett-vedett családja egy Han folyóparti kis büfét üzemeltet: a nagypapa és az idősebbik fia viszi a boltot, míg az egyetemet végzett fiatalabb fiú mun-

kanélküliként alkoholizál egészen addig, amíg az unokát el nem rabolja a kételtű mutáns szörnyeteg. *A Madeo* (Anyá, 2009) hitchcocki ihletésű thrillerének címszereplője egy nincstelen özvegy, aki gyógyfüveket árusít és illegális akupunktúrás kezeléseket ad a helyieknek, hogy valamiből fenntartsa magát és szellemi fogyatékos fiát. Az angol nyelvű *Snowpiercer – Túlélők viadala* (Seolgyuk-yeolcha, 2013; a továbbiakban: *Snowpiercer*) disztópikus sci-fijében a hátsó vagon nyomornegyedéből forradalmi hevülettel törnek előre az elnyomott osztály tagjai (élükön Curtiszel), hogy elégtételt vegyenek az első kocsiiban élő, titokzatos és dúsgazdag tulajdonoson. Az *Okja* (2017) satirikus fantasy-jében a vidéki Korea egyik parasztbácsija és annak kiskamasz unokája ideiglenes jelleggel nevelget egy génmódosított óriásmalacot, amíg a mindenható amerikai anyacég vissza nem kéri azt kolbászgyártási céllal. Az *Élősködők* éjfékete tragikomédiájában a felpincében nyomorgó címszereplő familia pizzadoboz-hajtogatásból próbál megélni, míg fel nem csillan a remény, hogy az idősebbik fiú az egyik felső tízezerhez tartozó család középiskolás lányának tarthat jó pénzért angol magánórákat.

Hogyan vélekedik Bong Joon-ho saját országának társadalmáról? A közelmúlt tekintetében erre *A halál jele*ben ad választ, míg a kortárs viszonyokról az *Amelyik kutya ugat, az nem harap*ban, *A gazdatest*ben, az *Anyában* és

<sup>8</sup> Bővebben lásd: Teszár, Dávid: Lokális és globális sikerek – A dél-koreai filmrenewánsz intézményi háttere. *Metropolis* 15 (2011) no. 2. pp. 6–14.



az *Élősködők*ben értekezik hol érintőlegesen, hol pedig részletekbe menően. A *halál jele* egy valós, dél-koreai szinten hírhedt esetet tesz meg kiindulópontnak: 1986 és 1991 között tíz nőt erőszakoltak és gyilkoltak meg különös kegyetlenséggel a vidéki Hwaseong kistelepülésén, a sorozatgyilkost pedig csupán e sorok írásakor, 2019 szeptemberében, közvetlenül lapzárta előtt azonosították a hatóságok.<sup>9</sup> A gyilkosság sorozatból Kim Kwang-rim készített egy színdarabot, és ez szolgáltatta Bong számára a két rendőrtiszt, Park Du-man (Song Kang-ho) és Seo Tae-yoon (Kim Sang-kyung) nyomozati munkájára épülő történet struktúráját. A két főhős habitusa és munkamódszere nagyban különbözik: Park az intuíciójában, az emberismeretében és a koreai sámánok tudásában hisz, míg a fővárosból odarendelt Seo a tudományos alaposág és a hideg racionalitás képviselője. Figyelemmel kísérhetjük, amint gyanúsítottakat hallgatnak ki, helyszíni szemléltartanak és a nézői elvárásoknak megfelelően konfliktusba kerülnek egymással. Egy valami azonban összeköti őket: sem a totálisan inkompetensnek beállított Park, sem pedig a higgadt profiként feltűnő, szőli Seo nem képes megoldani az országos ismertségre szert tevő ügyet.

A játékidő előrehaladtával ugyanakkor fény derül arra, hogy a tragikus fiaskó legfeljebb csak részben tudható be a személyes hozzá nem értésnek, hiszen legalább annyira okolható érte az intézményi struktúra és a társadalompolitikai háttér (az 1980-as évek autoriter katonai rezsimje Chun Doo-hwan vezetésével). Láthatjuk, amint Park egyik helyi kollégája magától értetődő természetességgel veri és kínozza a kihallgatott gyanúsítottakat; láthatjuk, amikor a fokozódó nyomás hatására bizonyítékot hamisít Park, és azt is láthatjuk, hogy azért nem kap erősítést a hwaseongi rendőrség egy kulcsfontosságú pillanatban, mert a többi rendvédelmi osztagot egy tüntetés leverésére vezényelték ki. Az egyik legárulkodóbb jelenet a dél-koreai katonai diktatúra mindent átható jellegéről az, amikor a lakosságvédelmi hadgyakorlat alatt egy elemlámpával böngész a nyomozati iratokat Seo, miközben a hangosbemondó közli, hogy minden lámpát le kell oltani. A rendező elmondása szerint:

„A civil hadgyakorlatokat minden hónap tizenötödik napjának estéjén tartották, és ilyenkor minden középület és lakás lámpáját le kellett kapcsolni, az emberek pedig nem mehettek ki az utcára. [...] Az egész éra sötét volt és erőszakos. A kormányzat ránk kényszerítette a sötétséget.”<sup>10</sup> A külföldi nézők számára magyarázatot igénylő, Korea-specifikus jelenetek sora azonban nem ér véget ezzel: az utolsó gyanúsítottat jelentő Park Hyeon-gyu (Park Hae-il) karaktere teljes egészében a korszak sajátja. Az 1980-as évek elnyomott koreai néptömegeivel együttérző, egyetemista tüntetői/aktivistái közül többen – hol kényszerből, a hatóságok elől bujkálva, hol önkéntes, szolidaritási alapon – vállaltak munkát vidéki gyárakban vagy bányákban. A filmben többszörösen hangsúlyozott, „finom kezű” (értsd: nem proletár) Park Hyeon-gyu alakja pontosan egybevág az előbb lefestett, fiatal, ellenzéki értelmiségi kör tagjaival. Korántsem véletlen tehát, hogy Park és Seo nagyon is szerette volna, ha a korabeli *establishment* egyik elsőszámú ellensége lett volna a gyilkos.

Az alkotás zárлата a jelenkorba kalauzol, amikor az immár modern lakásban élő, karriert váltott, kényelmes egzisztenciájú ex-nyomozó (Park) visszatér az első gyilkosság helyszínére és belepillant az út menti csatornába, ahol anno az első holttestet megtalálták. Egy helyi kislány közli vele, hogy nemrég itt járt egy „hétköznapi ábrázati” ember, aki épp így belenézett a csatornába, ugyanis „egyszer régen csinált itt valamit”. Az új koreai mozi egyik ikonikus (talán csak az *Oldboy* Oh Dae-sujának nagyközelijéhez hasonlítható) záróképen a Parkot megformáló Song Kang-ho megilletődött, tanácstalan arcát láthatjuk premier plánban – A *halál jele* tanúbizonysága szerint a múlt továbbra is kísért, s a „Han folyó csodájának” (Dél-Korea villámgyors gazdasági fejlődésének) megvolt a maga súlyos személyes és társadalmi ára.

A *gazdatest* – többek közt – egy óriásszörnyfilm, ugyanakkor a kamionméretű, kétéltű mutáns víziszörny prológusban elmesélt eredettörténete valóban megtörtént: a McFarland-eset nagy botrányt kavart anno Dél-Koreában.<sup>11</sup> Egy idilli délután a Szöült kettészelő Han folyóból bukkan elő az a monstrum, amelyik elrabolja a

9 Kim, Hyun-bin: *Police Identify Hwaseong Serial Killer from 1980s*. [http://www.koreatimes.co.kr/www/nation/2019/09/251\\_275787.html](http://www.koreatimes.co.kr/www/nation/2019/09/251_275787.html) (utolsó letöltés dátuma: 2019.09.18.)

10 Jung: *Bong Joon-ho*. p. 102.

11 2000-ben az amerikai hadsereg alkalmazásában álló Albert McFarland utasította az egyik dél-koreai beosztottját, hogy öntsön a lefolyóba 480 üveg lejárt szavatosságú formaldehidet. McFarlandot bíróság elé állították Dél-Koreában és kétéves felfüggesztett



**The Host – A gazdatest  
(Song Kang-ho, Ko Asung)**

part menti büfét üzemeltető Park-család legfiatalabb tagját, az általános iskolás Hyeon-seo-t. A diszfunkcionális, anya nélküli família Hyeon-seo-n kívül a tulajdonos nagypapából (Hee-bong) és annak három gyerekéből áll: Hyeon-seo édesapja (Gang-du) motiválatlan és aluszékony, Nam-joo íjászként versenyez, míg az egykori diáktüntető Nam-il munkanélküliként vegetál (ironikus módon *A halál jele* diáktüntetőjét is megformáló Park Hae-il alakítja). A krízishelyzet összekovácsolja a családot, és megkísérlik megmenteni a kislány életét. Bong sokatmondó poénja, hogy a Park-família akcióját csak kisebb részben hátráltatja a szörnyeteg, tekintve, hogy a helyi hatóságok okozzák számukra a legnagyobb fejtörést. *A halál jeléhez* hasonlóan itt is tehetetlenséget és inkompetenciát látunk intézményi részről: nemhogy nem segítenek, de vélelmezett jó szándékból (lásd a vírust) minden formában akadályozzák a szerény erőket mozgósító Park-család partizánakcióját. A filmben semmiféle bizonyítékot nem kapunk a hatóság által feltételezett fertőző vírus létéről, miközben arra sem derül fény, hogy a helyi katasztrófaelhárítás, a rendőrség és a katonaság miért nem tesz erőfeszítéseket a közveszélyes kételtű kreatúra elpusztítására. *A gazdatest* gyilkos erejű szatírájában Bong mindenkit elmarasztal: a kormányt, az

egészségügyet, a rendvédelmi szervezetet, a médiát, de még a civil szervezeteket is. Alkotása arról mesél, hogy a kollektív, intézményi megoldás illúzió csupán, és kizárólag az egyéni, individuális törekvés járhat sikerrel: Gang-du végül a húga és egy híd alatt él, alkoholistá hajléktalan (!) segítségével öli meg a szörnyeteket.

A kortárs példák közül az *Amelyik kutya ugat, az nem harap* és az *Anya* széljegyzetei rendszerszintű korrupcióról és a kisember kiszolgáltatottságáról tudósítanak. Az *Amelyik kutya ugat, az nem harap* végén Yun-ju a felesége végkielégítését használja fel kenőpénzre azért, hogy a dékántól állandó állást kapjon a helyi egyetemen, míg a talpig becsületes, álmodozó-idealista Hyun-namot végül kirúgják a munkahelyéről. Az *Anya* pénztelen címszereplője magára marad, a nagyhatalmú ügyvéd érdemi segítség helyett csak az időt húzza, így az anya igazságtévő szerepbe kényszerül és egyedül kísérli meg az igazságszolgáltatást a gyilkossággal vádolt értelmi fogyatékos fia ügyében. Bong emlékezetes jelenetekben mutat rá arra, hogy a kulcsfontosságú döntések az autoritásfigurák informális, személyes terében történnek meg: mind Yun-ju (*Amelyik kutya ugat, az nem harap*), mind az idős édesanya (*Anya*) egy koreai karaoke-ban (ún. *noraebangban*) alázódik meg és veszti el a méltóságát.

Bong Arany Pálmát nyert alkotása, az *Élősködők* amellett, hogy a *Snowpiercer*hez és az *Okjához* hasonlóan általános érvénnyel elmarasztalja a kapitalista rendszert, bemutatja azt is, hogy dél-koreai szinten a versengés és a minden áron való előrejutás a megszokottnál felfokozottabb és intenzívebb. A rendező két eltérő vagyoni helyzetű familia oppozíciójára építi fel a cselekményét: a mindennapi betevőt épphogy csak megteremtő Kim-család és a dúsgazdag Park-család egy véletlen folytán kerül kapcsolatba egymással (baráti ajánlás egy magántanári pozícióra), de ez elegendőnek bizonyul ahhoz Kiméknek, hogy válogatott ármánykodások útján elérjék valamennyi tengődő családtagjuk alkalmazását. Bong az udvariasság álcája mögött tehetséggel teszi ellenszenvessé mindkét familiát, megakadályozva ezzel a nézői azonosulást, és drámai erővel illusztrálja a szinte kasztszerű különbségek kibékíthetetlen ellentétét: a gazdag megveti és lenézi a szegényt (lásd az illat jelentőségét vagy a metrózás példáját), míg a szegény irigykedéssel vegyes gyűlölettel tekint rá (lásd a „gazdag, mégis kedves” és az „azért kedves, mert gazdag” dialógusát Mr. és Mrs. Kim között). A *ressentiment* okán a feszültség folyamatosan fokozódik, a kezdeti kedélyes hangnem idő előtt elkomorul, az álarcok lehullanak, az ellentétes előjelű elemek összerobbanása pedig a rendezőtől szokatlan – inkább kollégájához és jó barátjához, Park Chan-wookhoz illő – *grand guignol* finálét eredményez.

## A nagy testvér árnyékában – Bong Amerika-képe

Dél-Korea politikatörténetében a második világháború vége óta meghatározó szerepet játszik az Egyesült Államok. 1945-ben az amerikaiak és a szovjetek megegyeztek, hogy a 38. szélességi körtől délre az amerikai, míg attól északra a szovjet hadsereg vonul be ideiglenes jelleggel Korea területére. A félsziget egyesítésére irányuló békés törekvések meghiúsultak, 1948. augusztusában létrejött a Koreai Köztársaság (Dél-Korea), majd néhány hétre rá

a Koreai Népi Demokratikus Köztársaság (Észak-Korea), a fegyverszüneti megállapodással „lezárult” koreai háború (1950–53) pedig csak konzerválta a két ország közti mélyreható ideológiai ellentéteket. Az Egyesült Államok katonailag soha nem vonult ki az országból, jelenleg is több mint 28 000 amerikai katona teljesít szolgálatot Dél-Koreában.<sup>12</sup> Dél-Korea szuverenitásának kérdésért érinti továbbá az a nem közismert tény, hogy egy esetleges háború esetén a hadműveleti irányítás (*wartime operation control* vagy OPCON) az amerikaiak kezében lenne (az OPCON átadásának témájáról közel tizenöt éve folynak tárgyalások).<sup>13</sup>

Bong Joon-ho közvetett módon *A halál jelében*, közvetlenül pedig *A gazdatestben* utalt az Egyesült Államokra és az amerikai–dél-koreai kapcsolatokra. A *halál jelében* a nyomozás során kiderül, hogy a sorozatgyilkosnak vélt gyanúsított, Park Hyeon-gyu DNS-mintájának elemzése a megfelelő technológia hiányában nem végezhető el Dél-Koreában, ezért azt kiküldik az Egyesült Államokba. Ez a jelenet rámutat arra a kiszolgáltatott, sok esetben függő helyzetre, amelyet Bong több filmjében is nyomatékosít a két nemzet viszonya kapcsán.

A *gazdatest* a játékidő legelején leszögezi, hogy az amerikaiak arroganciával vegyes meggondolatlansága miatt született meg a mutáns óriásszörny: a ténylegesen megtörtént McFarland-eset az alkotás premierjekor (2006) még élénken élt a helyi lakosság emlékezetében. E jelenet egyúttal azt a mintát is kijelöli, amely végigkíséri az amerikaiakkal érintkező filmbéli koreaiak attitűdjét: a hol vonakodva, hol pedig teljes meggyőződéssel történő együttműködést. A mű eredeti koreai címének (*Goemool*) jelentése egyszerűen csak „szörny”, az angol címváltozat a rendező beleegyezésével lett *The Host*, vagyis *gazdatest*, amely részben a szörny eredetére (a biológiai mutációra) utal, részben pedig társadalompolitikai áthallással rendelkezik az amerikai – dél-koreai kapcsolatokat illetően. Az Egyesült Államok egyoldalú beavatkozásának talán leginkább eklatáns példája az a fekete humorban bővelkedő jelenet, amelyben egy amerikai orvos megvizsgálja Gangdud, és kijelenti, hogy a fertőző vírus az agyában található

12 Copp, Tara: *US, South Korea Reach Cost Sharing Agreement on Troop Presence*. <https://www.militarytimes.com/news/your-military/2019/02/05/us-korea-reach-cost-sharing-agreement-on-troop-presence/> (Utolsó letöltés dátuma: 2019.08.26.)

13 Work, Clint: *The Long History of South Korea's OPCON Debate*. <https://thediplomat.com/2017/11/the-long-history-of-south-koreas-opcon-debate/> (Utolsó letöltés dátuma: 2019.08.26.)

– a következő jelenetben pedig már azt láthatjuk, hogy a készséges koreai kollégák épp belefürni készülnek a koponyájába. A fertőző vírus összeesküvés-elmélete soha nem kerül bizonyításra, ellenben a kislányát felkutatni igyekvő édesapát az egészségügyi szakemberek rendre elmebajosnak titulálják. Emellett az amerikai hadsereg a filmben a helyi tüntetések ellenére beveti az Agent Yellow névre hallgató vegyi fegyvert<sup>14</sup>, hogy megfékezze az állítólagos fertőző vírust, amelyet a víziszörny terjeszt. A *gazdatest* tanúbizonysága szerint az amerikaiak jelenléte toxikusnak mondható a „hajnali csendesség” országában.<sup>15</sup>

A *Snowpiercer* képregényadaptációja a dél-koreai rendező első angol nyelvű alkotása, amely ugyanakkor szerepelt két koreai karaktert is: Bong állandónak mondható színésze (Song Kang-ho) alakítja Namgoong Minsu-t, a drogfüggő biztonsági szakértőt, míg az ugyancsak drogfüggő lányát, Yonát a *gazdatest*-ből visszatérő Ko Asung játssza. Hogyan viszonyul a forradalmár amerikai főhős, Curtis (az Amerika Kapitányként befutó Chris Evans alakításában) a drogfüggő koreai ajtónyitóhoz, amikor szüksége van az együttműködésére, hogy eljusson az első vagonban élő Wilforddig? Minden kinyitott kapu után drogot ajánl neki – mintha csak a formaldehidet szakmájában a lefolyóba öntő, vonakodva asszisztáló koreai figurája térne vissza a *gazdatest*-ből. Mivel mindketten függő helyzetben vannak (katonai felettől vagy drogtól), ezért teljesítik az USA kívánalmait: míg az előbbi rászabadít Szöulra egy óriásszörnyet, utóbbi jutalma végül szabadság helyett a halál lesz.

Az *Okja* az amerikaiak a *gazdatest*-ben illusztrált tébolyát idézi meg közegészségügyi vészhelyzet helyett a Mirando nagyvállalati marketingkampányába ágyazva. Az *Okja* talpraesett, független, Miyazaki főhősnőit idéző kamaszlánya, Mija az egyetlen karakter Bong-életművében, aki a józanság és a nemesszívűség megtestesítője: átlát a brandépítés színes-szagos csinnadrattáján, elutasítja a neki szánt korporatív szerepet és elszánt amazonként küzd szívének kedves supermalacéért a korlátlan konzumidiotizmus ellenében. Míg az angol-koreai kommunikációt a *Snowpiercer*-ben technológiai ráségitéssel oldották meg

(lásd a hordozható tolmácsgépet), az *Okjában* az Állatfelszabadítási Front (Animal Liberation Front vagy ALF) koreai-amerikai tagjára, K-re (Steven Yeun) hárul a fordítás feladata. Árukkodó az a kulcsfontosságú momentum, amikor K tudatosan félrefordítja Mija kérését azért, hogy folytatódjon az állatmentő missziójuk és elkerülje a konfrontációt főnökével: noha e tény később önmaga beismeri, ebben az esetben is a vonakodva asszisztáló koreai alakját látjuk, akinek nincs mersze ellentmondani amerikai felettesének.

Bong legfrissebb munkája, az *Élősködők* továbblép a vonakodva asszisztáló koreai figuráján, és kritikátlan Amerika-imádatról tudósít a dúsgazdag Park-család képében. Mr. Park trendi módon angol keresztnévet használ („Nathan Park”: lásd a bekeretezett újságcikket a falukon), a felesége pedig olyan gyakorisággal használ angol szavakat, akár egy kurrens *k-pop* sláger. Mrs. Park indián sátrat vesz a kisfiának, Da-songnak, és nem aggódik akkor, amikor elkezdi zuhogni az eső, hiszen „az Egyesült Államokból rendelte” (utalva arra, hogy az jobb minőségű, mint egy azonos dél-koreai termék). A Kim-család sarjai természetesen tisztában vannak ezzel a látásmóddal, így a Ki-woo Kevinre kereszteli magát, a húgát pedig Jessica-ként mutatja be a Park-családnak, hozzátevé azt a hazugságot, hogy az Illinois State Universityn diplomázott.

## Földalatti titkok, eldugott helyek – Bong liminális terei

Bong Joon-ho nemcsak a karakterek tekintetében vonzódik a perifériához: a helyszínek esetében is az dominál, ami egyébként ritkán látható, alig látogatott vagy egyenesen rejtettnek nevezhető. Az *Amelyik kutya ugat, az nem harap* egyik meghatározó jelentőségű tere az emeletes lakóház alagsora és tetője. Az alagsor sötétjében találkozunk a titokban kutyahúsleves<sup>16</sup> készítő gondnokkal, ő meséli el Boiler Kim emlékezetes *macabre*-sztoriját, és itt él a zárlatban fontos szerepet kapó hajléktalan férfi is. A tető

14 Bong itt egyértelműen utal a vietnami háború alatt az amerikaiak által bevetett Agent Orange nevű vegyi fegyverre.

15 A *Joseon* (조선) koreai kifejezés népszerű, szó szerinti fordítása, amely az ország egyfajta állandó jelzőjévé vált. A magyar néprajzkutató Baráthosi Balogh Benedek 1929-ben *Korea, a hajnalpír országa* címmel publikált kötetet a nemzetről.

16 Koreai elnevezéssel: *bosintang* (보신탕).





Élősködők

(Choi Woo-sik, Song Kang-ho)

nemkülönben egyfajta titkos tér, ahol mind a hajléktalan férfi, mind pedig a főhős (Yun-ju) megkísérli eltüntetni a címbeí kiskutyát.

A *halál jele* fizikai erőszakban bővelkedő kihallgatási jelenetei a pincében játszódnak, ahonnan nem szűrődik ki zaj. E földalatti helyszínen megszűnnek az emberi jogok, és minden engedélyezett a rendőrök számára. A vízelvezető csatorna ugyancsak kiemelt tér, hiszen itt találják meg a sorozatgyilkosság első női áldozatát, és ez lesz az az út menti helyszín, amely évtizedekkel később keretbe foglalja az alkotást.

A *gazdatest*ben a Han folyóból előbukkanó víziszörny egy híd alatti, mocskos szennyvízcsatornába gyűjti a hol még élő, hol pedig halott áldozatait. Itt küzd az életéért a monstrum által elrabolt Hyeon-seo és a még nála is fiatalabb, árva kisfiú, Se-joo. Nam-ilnek a játékidő derekán sikerül megszereznie Szöul csatornarendszerének térképét, és végül ennek segítségével lel rá a család a szörny lakhelyére.

A *Tokyo!* (*Tokió!*, 2008) című szkeccsfilm utolsó epizódját (*Shaking Tokyo – Tokió megremeg*) Bong Joon-ho jegyzi. Ebben egy társadalomtól elvonult, a lakását soha el nem hagyó, totális elszigeteltségben élő (ún. *hikikomori*) középkorú férfi életét mutatja be. Személyes tere a pizzafutárokon kívül láthatatlan az emberek számára, akárcsak a korábbi alkotások pincéi vagy csatornáit. A hétköznapi

szigorú rendjét egy csinos pizzafutár lány zavarja meg, aki egy földregés hatására elájul a szemkontaktust is kerülő férfi lakásában.

Az *Anyá* első gyilkossága egy elhagyatott, üres házban történik a falu kevésbé frekvenciált részén. A gyilkossági ügyet önerőből felderítő édesanya egy ugyancsak teljes elszigeteltségben élő, idős szemégyűjtő képeben találja meg az eset egyetlen szemtanúját. Ócskavasból összetakolt „háza” az autópálya mellett áll a kistelepülés szomszédságában, távol a tekintetektől – korántsem véletlen hát, hogy a második gyilkosság helyszínéül rögvest kulcsfontosságúvá válik.

A *Snowpiercer*ben az *Amelyik kutya ugat, az nem harap*, *A halál jele* és *A gazdatest* ellenében a vertikális helyett a horizontális sík kap központi szerepet: itt a leghátsó vonatkocsiból törnek előre a forradalmárok a legelső szerelvényig, ahol a soha el nem romló, önműködőnek mondott „szent motor” hajtja a szuperexpresszt. Noha végig a horizontális síkon, szűk kocsibelsőben mozognak a szereplők, a titok itt is a felszín alatt lesz, ugyanis utóbb kiderül, hogy a „szent motor” korántsem egy *perpetuum mobile*: egy megfelelő testmérettel rendelkező gyermek dolgozik folyamatosan a gépház aljában.

Az *Okja* visszatér a fent és a lent ellentétpárjához: Gangwon tartomány idillikus, szemképrázató hegyvidéke markánsan különbözik Szöul vagy New York asz-



faltdzsungelétől, hát még a Mirando cég titkos földalatti bunkerétől, ahol állatkísérleteket folytatnak és ahol erőszakkal pároztatják Mija szeretett háziállatát, a címszereplő óriásmalacot. Az Animal Liberation Front kamerát szerel Okjára, hogy sokkoló földalatti felvételeivel tájékoztathassa a fogyasztókat az amerikai nagyvállalat elhallgatott praxisáról.

Az *Élősködők* nemcsak, hogy folytatja, de rögvést csúcsra is járítja Bong vertikálisra épülő térkezelését, amely jelen esetben a gazdag és a szegény család szintjének felel meg: a Kim-família a penészes, klausztrófób félszuterén sötétjéből tör fel a Park-család domboldali, napfényben úszó, hatalmas, kétszintes luxusvillájáig. A rendező rendkívüli formatudatossággal viszi végig a fent-lent oppozíciójára épülő alaphelyzetét, egy izben pedig egyetlen jeleneten belül, egyetlen térben mutat rá bravúrosan a két család közti áthidalhatatlan távolságra: a terebélyes kanapén mit sem sejtve szeretkező Mr. és Mrs. Park melletti asztal alatt fekszik összekuporodva a Park-család három tagja. A pince rejtett tere természetesen itt sem hiányozhat: a luxuslakás eredetileg atombunkernek tervezett szintjén él titokban az eredeti házvezetőnő férje.

## Egyedi műfaj- és meghökkentő hangnemkeverések

Bong sokszínű alkotó, aki számos műfajban kipróbálta magát, de ritka az, amikor egyértelműen behatárolható a választott zsánere: ezen kivételek közé tartozik *A halál jele* bűnügyi filmje és az *Anya* thrillere. Fontos ugyanakkor hangsúlyozni, hogy még ezekben az esetekben sem követi a műfaj sémáit, hanem szabadon átértelmezi és felülírja azokat. *A halál jele* valójában két nyomozót, Parkot és Seo-t versenyzeteti, aminek keretében a néző azt várja, hogy kinek a nyomozati módszere bizonyul majd hatékonyabbnak. A bűnügyi filmek szabályaira fittyet hányva itt azonban soha nem derül fény a gyilkos személyazonosságára.<sup>17</sup> Az *Anya* hasonlóképp szabálytalan thriller a patológiába forduló anyai szeretetről, amely a dél-



**Anya (Kim Hye-ja)**

koreai közönséget rögvést dezorientálta azzal, hogy a 2000-es évek első felének egyik legnépszerűbb helyi szépfűját (Won Bin) a szellemi fogyatékos fiú szerepébe helyezi, aki szinte szimbiotikus viszonyban él az édesanyjával. A nincstelen édesanya figurája ugyancsak rendhagyó: az anyagi és emberi segítség híján az igazságosztó pozíciójába kényszerülő karaktert Kim Hye-ja formálja meg, aki évtizedeken át anyaszerepeket játszott a dél-koreai televíziós sorozatokban. Bong radikálisan felülírja a nézői elvárásokat, amikor az anyai odaadás krónikája a megszállottság és a lelki eltorzulás gyászmeséjébe fordul, és az igazság prózaian hétköznapi angyalából hidegvérű, brutális gyilkost farag. Az *Amelyik kutya ugat, az nem harapban* látott bongi abszurd az *Anyában* ismét visszatér és az életműben egy belső rímet alkot: végül nem a valódi tettes kerül rács mögé.

Az *Amelyik kutya ugat, az nem harap, A gazdatest*, a *Snowpiercer*, az *Okja* és az *Élősködők* beskatulyázhatatlan munkák, amelyek több műfajt is vegyítenek, és még ezen esetekben is gyakran szétfeszítik az egyes zsánerkereteket. Az *Amelyik kutya ugat, az nem harap* egy társadalomkritikus, édesbús komédia, amely tartalmaz horror- és akcióelemeket is: Boiler Kim epizódja az előbbi, míg az üldözési jelenetek az utóbbi műfajjal rokonítják. A *gazdatest* óriásszörnyfilmbe ágyazott intim családtrótténet egyúttal egy xenofób politikai allegóriával kidekorált társadalmi szatíra. Teljesen rendhagyó benne, hogy az óriásszörny az almműfaj szabályaival ellentétben már az alko-

<sup>17</sup> A hwaseongi sorozatgyilkossági ügy közismertsége azt eredményezte, hogy – egy bűnügyi filmtől rendhagyó módon – a helyi mozinézők az első perctől kezdve tisztában voltak azzal, mi lesz a film végkimenetele. Ennek ellenére *A halál jele* a tárgyév második legnézettebb dél-koreai alkotása lett több mint ötmillió eladott jeggyel.

tás legelején (a játékidő tizennegyedik percében) feltűnik és elkezd tizedelni a lakosságot, miközben a hatóságok teljes közönyt tanúsítanak a kétélű lény elpusztításával kapcsolatban. Egy amerikai tömegfilmben ugyancsak elképzelhető lenne az, hogy az elrabolt kislány ne élje túl a megpróbáltatásokat.<sup>18</sup> A *Le Transperceneige* című francia képregény által inspirált *Snowpiercer* disztópikus sci-fi-je akciófilmként is kiválóan működik. Mivel nemzetközi koprodukcióban, a nagy hollywoodi stúdióktól függetlenül készült, ezért kuriózumként hat, hogy Bong számos lassú, leíró részt iktat be a fordulatok közé, a finálé filozofikus hangvétellő dialógusa Curtis és Wilford között pedig ritkán látott kontemplatív dimenzióval gazdagítja e látványos nyári *blockbustert*. Az *Okja* bizarr egyveleg: kamasz fantasy, ifjúsági film, akciómozi, disztópikus szatíra és vegetáriánus programfilm, amely egy Totorót idéző, óriási génmanipulált háziállatot tesz meg címszereplőnek. Az *Élősködők* egy éjfekete tragikomédia és egy csipős társadalmi szatíra sikeres házítása, amely vérbarokkos thrillerként ér véget. A rendező elmondása szerint ez „egy bohócok nélküli komédia és egy gonoszok nélküli tragédia.”<sup>19</sup>

Amilyen nagy kedvvel kombinálja a zánereket Bong, olyan lelkesedéssel vegyíti a hangnemeket a legkevésbé várt pillanatokban. „Szeretem azt a feszültséget, amely akkor áll elő, ha a mindennapi élet momentumai belekeverünk valami komikust vagy bizarrt. Az élet kettőssége érdek: a bántatba temetett boldogság és a hétköznapi tevékenységekbe átszűrőködő szürrealitás.”<sup>20</sup> Az *Amelyik kutya ugat, az nem harap*ban az álomszerű és a rajzfilmszerű ellenpontozza a kisemberek monoton napi rutinját: míg a fehér füstben elvesző kiskutya az előbbire, a tetőn ujjongva szurkoló embertömeg az utóbbira példa. A *halál jele* és az *Anyag* gyilkosságot rekonstruáló, hivatalos rendőrségi eseményei a formaságok ellenére mulattató *slapstick*-be fordulnak. A *gazdatest* családja Hyeon-seo gyászolása közben komikus módon hisztérikus fetrengésbe kezd a halottnak vélt gyermek portréja mellett. Amikor a nagypapa a saját nehéz sorsáról beszél legidősebb fiának, Gang-dunak, az egysze-

rűen elalszik – ebben az esetben a humor lesz a szentimentalizmus oldóanyaga. Az *Okja* konfliktusmentes, koreai vidéki bukolikáját az amerikai húsipari cég vérben úszó vágóhídjá szegélyezi. Az *Élősködők* örökös szerepjátéka előre garantálja a hangnemek, a komoly és a könnyed különféle regisztereinek állandó keveredését.

A széttartó műfajok és a változatos hangnemek ellenére Bong műveinek közös jellemzője a humor, amely mindig enyhít társadalomkritikus szemléletén és valamennyi munkáját játékosan ruházza fel. A frusztrált Yun-ju kálváriáját (*Amelyik kutya ugat, az nem harap*) nehéz komolyan venni, amikor egy guriga vécépapírral számítja ki a kisbolt és a közte lévő távolságot, csak hogy bizonyítsa igazát állapotos feleségének. A *halál jele* fajsúlyos történetét könnyebb befogadni, amikor két verés között a rendőrök kedélyesen tévésorozatot néznek az egyik gyanúsítottal. A *gazdatest* amellet, hogy elmarasztalja valamennyi koreai és amerikai hatóságot és szakértőt, egyúttal nevetéssé is teszi őket. Hogy mennyire nem érdekli a politikai korrektség Bongot, azt az *Anyában* bizonyítja: több ízben is mer viccelni a szellemi fogyatékos Do-joonnal (lásd például a „voltál-e már nővel?” rendőrségi kérdését). A *Snowpiercer*-ben a külföldi színészek ellenében a koreai Namgoong Minsu szolgáltatja a poénsziporkákat. Az *Okja* a karvalykapitalizmus dzsungeltörvényeinek kegyetlenségéről szól ugyan, de Bong nem mulaszt el figyelni olyan részletekre, mint például a címszereplő óriásmalac fegyverként felhasznált széklete. Az *Élősködők* zavarba ejtő jó kedéllyel vezeti föl a szélsőséges vagyoni egyenlőtlenségek problémáját, ami végül tragédiát szül.

Bong Joon-ho egyedülálló érzékkel képes bemutatni Dél-Korea csillogó, jómódú és szupermodern felszíné mögött megbújó nyugtalanító belső ellentmondásokat. A *gazdatest* a bemutatásától számított három éven keresztül vezette az ország nézettségi örökranglistáját a hazai alkotások tekintetében, jelen sorok írásakor pedig rögzíthető, hogy az *Élősködők* minden idők legnézettebb Arany Pálmás alkotásává vált.<sup>21</sup> Bongnak mintha kulcsa lenne

18 Bong annyiban tompít a tragédián, hogy egy új gyermek lép a helyébe: a megmenekült árva kislány, Se-joo-t örökbe fogadja a Park-család.

19 Dalton, Stephen: *Parasite: Film Review*. <https://www.hollywoodreporter.com/review/parasite-review-1212755> (Utolsó letöltés dátuma: 2019.08.30.)

20 Lim, Youn-hui (ed.): *Bong Joon-ho: Mapping Reality within the Maze of Genre*. Seoul: Cine 21, 2005. p. 31.

21 Tutt, Louise: *Will 'Parasite' Deliver the Biggest Box Office Ever of Any Palme d'Or Winner?* <https://www.screendaily.com/news/will-parasite-deliver-the-biggest-box-office-ever-of-any-palme-dor-winner-5140228.article> (Utolsó letöltés dátuma: 2019.08.30.)

a mindenkori filmrendezők örökzöld ördöglakatjához: páratlan tehetséggel balanszírozza pályafutását a film mint művészet és a film mint iparág között, boldoggá téve a nézőket, a kritikusokat és a részvényeseket egyaránt – mindezt anélkül, hogy kompromisszumot kötött volna bármely nagy hollywoodi stúdióval.

Dávid Teszár

### Hidden Realities

The Films of Bong Joon-ho

Bong Joon-ho managed to produce successful movies at the Korean box-office while being continuously highly regarded by the film critics both at home and abroad. In 2019 he won the most prestigious international film award (Palme d'Or) in the history of Korean cinema, thereby becoming the most celebrated *auteur* among the directors of the so-called New Korean Cinema.

This paper examines the Korean filmmaker's body of work from different perspectives. It sheds light on Bong's image of contemporary South Korea as well as of the United States depicted in his feature films and points out the historically complicated relationship between the two countries. Subsequently, it analyses the director's peculiar usage of unfrequented or hidden spaces. Lastly, the study provides an overview of Bong's bold genre-bending tendencies and his trademark, the drastic tonal shifts.

## VEDD MEG, VÉDD MEG!

A Filmvilág megjelenítéséhez továbbra is szükségünk van a filmszakma és olvasóink támogatására, mert a pályázati támogatás a költségeknek csak felét fedezi.

Minden megvásárolt vagy **előfizetett példány**, minden mecénási gesztus hozzájárul az *egyetlen* magyar filmművészeti havilap fennmaradásához. A szakma szolidaritása különösen fontos számunkra. A filmkultúra egységes egész: ahol nincs kritikai élet, vita és közös gondolkodás a filmekről, ott hamarosan a filmművészet is megszűnik.

### Nemcsak milliomos lehet mecénás.

Aki megveszi az újságosnál a Filmvilágot – mindössze havi 490 forintért – a Filmvilág megbecsült szponzora lesz. Előfizetéssel még olcsóbb, még egyszerűbb.

### És akinek többre telik, többet is segíthet:

#### FILMVILÁG ALAPÍTVÁNY

MKB Bank Zrt.

10300002-20340016-70073285

#### Utalás külföldről:

MKKB HU HB

IBAN: HU80 1030 0002 2034 0016 7007 3285

Külön köszönet azoknak a segítőkész olvasóinknak, akik évek óta minden hónapban átutalnak nekünk pár ezer forintot.

### A szolidaritás nem oszt, hanem szoroz.

Aki filmes, velünk tart!



# Bong Joon-ho – Válogatott filmográfia\*

## Játékfilmek

**PEULLANDASEU-UI GAE / AMELYIK KUTYA UGAT, AZ NEM HARAP (BARKING DOGS NEVER BITE)**

*Forgatókönyv:* Bong Joon-ho, Song Ji-ho, Derek Son Tae-woong, *operatőr:* Cho Yong-kyu, Jo Yeong-gyu, *vágó:* Lee Eun-soo, *zene:* Jo Sung-woo, *jelmez:* Choi Yun-jung, *producer:* Cho Min-hwan.

*Szereplők:* Bae Doo-na, Lee Sung-jae, Byun Hee-bong. Cinema Service, Uno Film, 2000. színes, 106 perc.

**SALIN-UI CHUEOK / A HALÁL JELE (MEMORIES OF MURDER)**

*Forgatókönyv:* Bong Joon-ho, Kim Kwang-rim, Shim Sung-bo, *operatőr:* Kim Hyung-ku, *vágó:* Kim Sun-min, *zene:* Tarō Iwashiro, *hang:* Lee Byung-ha, *díszlet:* Ryu Seong-hie, Yu Seong-hie, *producer:* Cha Seoung-jae, Kim Moo-ryung.

*Szereplők:* Song Kang-ho, Kim Sang-kyung, Kim Roe-ha. CJ Entertainment, Muhan Investment, Sidus Pictures, 2003. színes, 129 perc.

**GOE-MOOL / THE HOST – A GAZDATEST (THE HOST)**

*Forgatókönyv:* Bong Joon-ho, Ha Won-jun, Baek Chul-hyun, *operatőr:* Kim Hyung-ku, *vágó:* Kim Sun-min, *zene:* Lee Byung-woo, *hang:* Choi Tae-young, *producer:* Choi Yong-bae, Joh Neung-yeon.

*Szereplők:* Song Kang-ho, Byun Hee-bong, Park Hae-il, Bae Doo-na, Ko Asung. Chungeorahm Film, Showbox/Mediaplex, Happinet Corporation, 2006. színes, 110 perc.

**MADEO / ANYA (MOTHER)**

*Forgatókönyv:* Bong Joon-ho, Park Eun-kyo, *operatőr:* Hong Kyung-pyo, *vágó:* Moon Sae-kyoung, *zene:* Lee Byung-woo, *hang:* Cho Ye-jin, Kang Hye-young, *jelmez:* Choi Se-yeon, *producer:* Moon Yangkwon, Park Tae-joon, Seo Woo-sik.

*Szereplők:* Kim Hye-ja, Won Bin, Jin Ku. CJ Entertainment, Barunson, 2009. színes, 128 perc.

**SEOLGUK-YEOLCHA / SNOWPIERCER – TÚLÉLŐK VIADALA (SNOWPIERCER)**

*Forgatókönyv:* Bong Joon-ho, Kelly Masterson, *operatőr:* Hong Kyung-pyo, *vágó:* Steve M. Choe, Kim Chang-ju, *zene:* Marco Beltrami, *hang:* Choi Sung-rok, *producer:* Park Tae-joon, Baek Ji-seon, Choi Doo-hoo, Nam Seong-ho.

*Szereplők:* Chris Evans, Song Kang-ho, Tilda Swinton, Jamie Bell, Octavia Spencer, Ewen Bremner, Ko Asung. Moho Films, Opus Pictures, 2013. színes, 126 perc.

**OKJA / OKJA**

*Forgatókönyv:* Bong Joon-ho, Jon Ronson, *operatőr:* Darius Khondji, *vágó:* Yang Jin-mo, *zene:* Jung Jae-il, *hang:* Choi Tae-young, *producer:* Bong Joon-ho, Choi Doo-hoo, Dede Gardner, Jeremy Kleiner, Kim Lewis Taiwan, Seo Woo-sik, Ted Sarandos.

*Szereplők:* Tilda Swinton, Ahn Seo-hyun, Byun Hee-bong, Paul Dano, Steven Yeun, Jake Gyllenhaal, Lily Collins, Yoon Je-moon, Shirley Henderson, Daniel Henshall. Plan B Entertainment, Lewis Pictures, 2017. színes, 120 perc.

\* Összeállította: Teszár Dávid

**GI-SAENG-CHUNG / ÉLŐSKÖDŐK (PARASITE)**

*Forgatókönyv:* Bong Joon-ho, Han Jin-won, *operatőr:* Hong Kyung-pyo, *vágó:* Yang Jin-mo, *zene:* Jung Jae-il, *hang:* Choi Tae-young, *producer:* Bong Joon-ho, Kwak Sin-ae, Jang Young-hwan, Moon Yang-kwon.

*Szereplők:* Song Kang-ho, Lee Sun-kyun, Jo Yeo-jeong, Choi Woo-sik, Park So-dam, Lee Jeong-eun, Jang Hye-jin, Hyun Seung-min.

Barunson, 2019.

színes, 132 perc.

**Rövidfilmek****BAEKSAEKIN / FEHÉR EMBER (WHITE MAN)**

*Forgatókönyv:* Bong Joon-ho.

*Szereplő:* Kim Roe-ha.

1993.

színes, 18 perc.

**PEUREIMSOK-UI GIEOKDEUL / KERETEZETT EMLÉKEK (MEMORIES IN MY FRAME)**

*Forgatókönyv:* Bong Joon-ho, *operatőr:* Cho Yong-kyu. Korean Academy of Film Arts, 1994.

színes, 5 perc.

**JIRI MYEOL-LYEOL / INKOHERENCIA (INCOHERENCE)**

*Forgatókönyv:* Bong Joon-ho, *operatőr:* Cho Yong-kyu, Derek Son Tae-woong, *vágó:* Bong Joon-ho, *zene:* Ahn Hye-suk.

*Szereplők:* Yun Il-ju, Kim Roe-ha, Yu Yeon-su. 1994.

színes, 31 perc.

**Filmepizódok****INFLUENZA / INFLUENZA – A DIGITAL SHORT FILMS BY THREE FILMMAKERS 2004 / HÁROM FILMRENDEZŐ DIGITÁLIS RÖVIDFILMJE 2004 CÍMŰ PROJEKT EPIZÓDJA**

*Forgatókönyv:* Bong Joon-ho, *operatőr:* Kim Byeong-jeong.

*Szereplők:* Yun Je-mun, Go Su-hee.

Jeonju International Film Festival, 2004.

színes, 30 perc.

**SINK & RISE / ELMERÜL ÉS FELBUKKAN – A TWENTIDENTITY CÍMŰ SZKECCSFILM EPIZÓDJA**

*Forgatókönyv:* Bong Joon-ho, *operatőr:* Je Chang-gyu, *producer:* Kim Yeong.

*Szereplők:* Byun Hee-bong, Yun Je-moon.

Korean Academy of Film Arts, 2004.

színes, 7 perc.

**HEUNDEULLINEUN TOKYO / TOKIÓ MEGREMEG (SHAKING TOKYO) – A TOKYO! / TOKIÓ! CÍMŰ EPIZÓDFILM RÉSZE**

*Forgatókönyv:* Bong Joon-ho, *operatőr:* Jun Fukumoto, *zene:* Lee Byung-woo, *producer:* Anne Pernod-Sawada, Masamichi Sawada, Michiko Yoshitake.

*Szereplők:* Yû Aoi, Kagawa Teruyuki, Takenaka Naoto.

Comme des Cinémas, Kansai Telecasting Corporation, Bitters End, 2008.

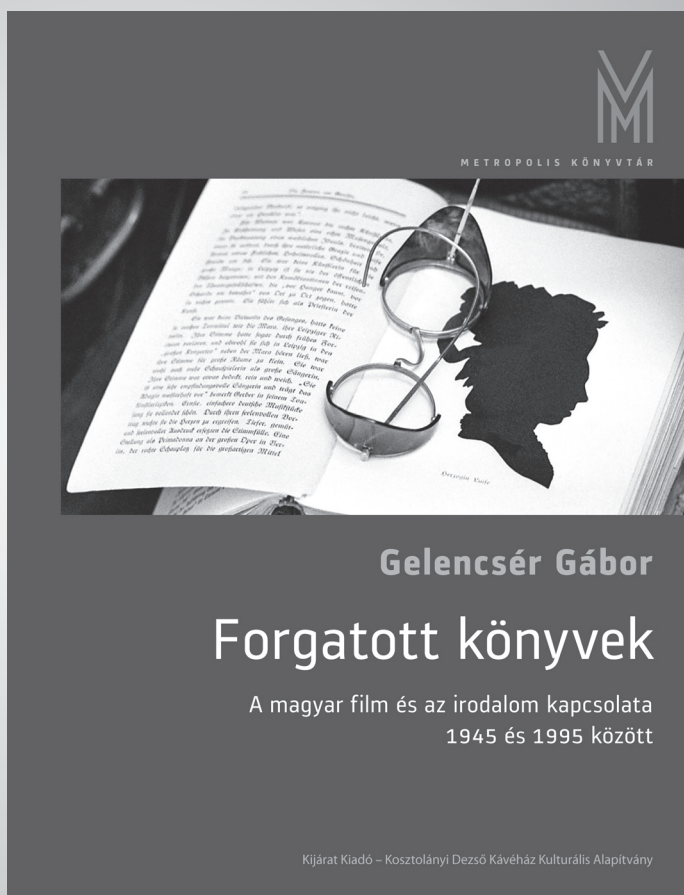
színes, 30 perc.



# Már digitális formában is elérhető!

## Gelencsér Gábor Forgatott könyvek

A magyar film  
és az irodalom kapcsolata  
1945 és 1995 között



A digitális változat ingyenesen letölthető  
a Metropolis honlapján:

[www.metropolis.org.hu](http://www.metropolis.org.hu)



METROPOLIS KÖNYVTÁR

## Szerzőink

### JURDI LEILA

1989-ben született Szegeden. Az ELTE BTK szabad bölcsészet alapszakán, filmelmélet és filmtörténet szakirányon végzett, majd az Színház- és Filmművészeti Egyetemen folytatta tanulmányait, ahol jelenleg végzős filmrendező mesterszakon.

Filmes tárgyú publikációi a *Metropolis*ban jelentek meg.

### SEBŐ GÁBOR

1982-ben született Szegeden. 2007-ben a Nyugat-Magyarországi Egyetem (Savaria Egyetemi Központ) nemzetközi tanulmányok szakán, 2008-ben a Corvinus Egyetem angol nyelvű nemzetközi gazdasági kapcsolatok szakán szerzett mesterfokozatot. Doktori tanulmányait Dél-Koreában a Korea University Észak-Koreai Tanulmányok Tanszékén végezte, ahol 2018-ban védte meg doktori disszertációját. Jelenleg a University of Edinburgh Koreai Tanszékének posztdoktori kutatója a Korea Foundation támogatásával.

Főbb kutatási területe az észak-koreai filmművészet, illetve annak összehasonlítása a magyar szocialista realista filmművészet stílusjegyeivel. Filmes tárgyú írása a *Metropolis*ban jelent meg.

### TESZÁR DÁVID

1986-ban született Szolnokon. A *Filmvilág* 2004-es kritikáiró pályázatának harmadik helyezette, filmes tárgyú publikációi 2005 óta jelennek meg a *Filmvilág*ban. A budapesti Koreai Kulturális Központ egykori munkatársa, a *Metropolis* Kortárs dél-koreai film című számának (2011) társszerkesztője, valamint a *Korea közelről* című koreai kulturális magazin első számának (2016) szerkesztője. 2012 és 2015 között koreai állami ösztöndíjjal tanult Dél-Koreában.

### VARRÓ ATTILA

1970-ben született Szolnokon. 1994-ben végzett Szegeden a Juhász Gyula Tanárképző Főiskola angol szakán. 1998 óta a *Filmvilág* munkatársa. 2006-ig filmtörténetet tanított az esztergomi Vitéz János Tanítóképző Főiskolán, és műfaji filmes kurzusokat tartott az ELTE filmelmélet és filmtörténet szakán, valamint kortárs filmtörténetet oktatott az Színház- és Filmművészeti Egyetemen.

Filmes tárgyú írásai a *Filmvilág*ban, a *Metropolis*ban, a *Café Babel*ben, az *Enigmában*, a *Médiamix*ben, a *Mozinet*ben, a *Filmtett*ben, illetve tanulmánykötetekben jelentek meg. Önálló könyvét *Kult-comics – Válogatott képregényes írások* címmel 2007-ben adták ki.

### VINCZE TERÉZ

1971-ben született Tiszaföldváron. Jelenleg az ELTE BTK Filmtudomány Tanszékének adjunktusa, 1999 óta a *Metropolis* szerkesztője. Az ELTE magyar–esztétika szakán, valamint mozgóképelmélet és -pedagógia programján szerzett diplomát, majd ugyanitt védte meg doktori disszertációját 2009-ben. Kutatási területe többek között a filmi önreflexió, a szerzőiség, a filmi korporealitás kérdése, valamint a kelet-ázsiai művészfilm történeti és elméleti vonatkozásai.

Írásai számos folyóiratban, illetve tanulmánykötetekben jelentek meg angol, német, olasz, cseh, szlovák és koreai nyelven. 2013-ban jelent meg első önálló kötete *Szerző a tükrökben: Szerzőiség és önreflexió a filmművészetben* címmel.

# A Metropolis hivatkozási rendje

Kérjük minden szerzőnket és fordítónkat e hivatkozási rend betartására.

## 1. BIBLIOGRÁFIAI ADATOK

### A. Folyóirat esetén:

**Szerző: Cím. Folyóiratcím** évfolyam (év) Szám. Oldalszám.

Pl. Polan, Dana: Cinéma 1: L'Image-mouvement. *Film Quarterly* 18 (1984) no. 1. pp. 50–52.

Külföldi szerző esetén a vezetőknév áll elől: Deleuze, Gilles.

Összevont számok esetén a **no. 1.** helyett **nos. 1–2.** áll.

Ha az évfolyamból és a számból nem derül ki egyértelműen a megjelenés időpontja (hónap, évszak), akkor azt a zárójelen belül kell jelezni: Reader, Keith: The Scene of Action is Different. *Screen* 28 (Summer 1987) no. 3. pp. 98–102.

Ha a folyóirat nem jelöli meg az évfolyamot, hanem folytonosan számozza az egyes számokat, akkor az évfolyam értelemszerűen kimarad: Deleuze, Gilles: Fragment d'un texte inédit. *Cahiers du cinéma* (Déc. 1995) no. 497. p. 28.

Napilap esetén az évfolyam és a szám megjelölése nem szükséges, a kiadás dátuma a zárójelben szerepel: Daney, Serge: Nos amies les images. *Libération* (1983. 10. 03.) p. 31.

### B. Könyv esetén:

**Szerző: Cím. Város: Kiadó, évszám.**

Pl. Buydens, M.: *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze*. Paris: Vrin, 1990.

Külföldi szerző esetén a vezetőknév áll elől: Deleuze, Gilles.

Többkötetes mű esetén a köteteket római számokkal jelöljük, a kötet szó vagy annak bármilyen nyelvű rövidítése (Vol, Tom) nélkül. Nichols, Bill (ed.): *Movies and Methods. II*. Berkeley: University of California Press, 1985.

### C. Tanulmánykötet esetén:

**Szerző: Cím. In: Szerkesztő (ed.): Kötetcím. Város: Kiadó, évszám. Oldalszám.**

Pl.: Bogue, Ronald: Wird, Image and Sound. In: Bogue (ed.): *Mimesis in Contemporary Theory*. Philadelphia: John Benjamins, 1991. pp. 77–97.

Külföldi szerző, fordító vagy szerkesztő esetén a vezetőknév áll elől: Deleuze, Gilles.

Ha egy kötetnek több szerkesztője van, akkor **(ed.)** helyett **(eds.)** áll. Pl. May, Todd: Difference and Unity in Gilles Deleuze. In: Boundas, Constantin – Olkowski, Dorothea (eds.): *Deleuze and the Theater of Philosophy*. New York–London: Routledge, 1994. pp. 33–50.

## 2. SZÖVEGKÖZI HIVATKOZÁSOK

Az idézett szövegek idézőjel között, kurziválva jelennek meg, a főszöveggel folytatólagosan (tehát nincs új sor és szűkebb margó). A címeket (filmcímek, könyvek) idézőjel nélkül kérjük kurziválni. Az idézett szövegek helyét minden esetben lábjegyzetben (nem a főszövegben) kérjük megjelölni, feltüntetve az idézet oldalszámát, valamint a fordítót.

Pl. Godard, Jean-Luc: *Introduction à une (véritable) histoire du cinéma*. Paris: Albatros, 1980. Magyarul ld. Bevezetés egy (valódi) filmtörténetbe. (ford. Pacskovszky Zsolt) *Metropolis* 1(1997) no. 1. pp. 38–44. id. h. p. 38.

A szövegben korábban már hivatkozott könyvészeti adatoknál az újbóli hivatkozás esetében csak a szerző vezetőknévét, a főcímet, illetve az oldalszámot kell feltüntetni.

A rövidítések mindig kisbetűvel állnak: **cf.**, **ibid.**, **pp.** stb. Kivétel: **In.** Az oldalszámokat és a korábban feltüntetett könyvekre a hivatkozást a bevett latin rövidítésekkel jelöljük: **ibid.**, több oldal esetén **pp. 45–46.**, egy oldal esetén **p. 4.**

Ha egy szöveg korábban megjelent magyarul, akkor azt a magyar szöveget kell idézni, kivéve ha a szerző nyomós okkal használja a saját fordítását. A magyar kiadás adatait ebben az esetben is kérjük a fordító nevével együtt feltüntetni.

A hiányos hivatkozásokat kénytelenek vagyunk kihagyni.

Vol. 23. no. 1.

## Editorial board: Portraits of Korean Film Directors

Yvette Bíró  
Gábor Gelencsér  
Tibor Hirsch  
Jenő Király  
András Bálint Kovács

### Editors:

Beja Margitházi  
Györgyi Vajdovich  
Balázs Varga  
Teréz Vincze

### Editor of present issue:

Teréz Vincze

### Editorial assistant:

Helén Jordán

### Contact information:

1082 Bp., Horváth Mihály tér 16.  
Tel.: 06-20-483-2523  
(Helén Jordán)  
E-mail: metropolis@metropolis.org.hu  
www.metropolis.org.hu

### Editor-in-chief:

Györgyi Vajdovich

6 Editorial Introduction

8 *Leila Jurdi: On The Dark Side of the Soul*  
The Art of Kim Ki-young

20 *Gábor Sebő: One Director, Two Cinemas, the Same Nation*  
The Rise of Shin Sang-ok in the Two Koreas

36 *Teréz Vincze: Mr. South Korean Cinema*  
The Film History of Im Kwon-taek

56 *Attila Varró: The Death of Sunshine*  
Lee Chang-dong and the Auteur Melodrama

72 *Dávid Teszár: Hidden Realities*  
The Films of Bong Joon-ho

Metropolis is published by  
Kosztolányi Dezső Cultural Foundation  
Managing director: Balázs Varga

Design by Regina Szász and András Szabó Hevér  
Cover design: Atelier DTP and Design Ltd.  
printed by X-Site.hu Ltd.

ISSN 1416-8154





2019

no. 1.

