

[metropolis]

Filmelméleti

és

filmtörténeti

folyóirat

A szerkesztőbizottság tagjai:

Bíró Yvette
Gelencsér Gábor
Hirsch Tibor
Kovács András Bálint

A szerkesztőség tagjai:

Margitházi Beja
Vajdovich Györgyi
Varga Balázs
Vincze Teréz

A szám szerkesztője:

Vincze Teréz

Korrektor:

Jagicza Éva

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 | o m |

100 éves a koreai film

- 6 Bevezető a „100 éves a koreai film” összeállításhoz
- 8 *Fábics Natália*: A kelet-ázsiai nemzetközi filmfesztiválok kialakulásának körülményei és szerepük a dél-koreai mozi globális felemelkedésében
- 20 *Sebő Gábor*: Románc a Koreai-félsziget két oldalán
Szelemábrázolások az észak- és a dél-koreai filmben
- 38 *Shin Chi-yun*: Más helyen és más időben
A szobalány mint adaptáció
- 50 *Vincze Teréz*: Szöveg és mozgókép között
Hong Sang-soo intermedialitása

Kritika

- 70 *Fábics Natália*: Nemzet és kultúra
Stóhr Lóránt és Robert Ru-Shou Chen (szerk.):
A kortárs tajvani filmművészet
- 72 *Gyenge Zsolt*: Filmturisták Délen
Árva Márton (szerk.): Kino Latino. Latin-amerikai
filmrendezőportrék
- 76 Szerzőink

Kiadja:
Kosztolányi Dezső Kávéház
Kulturális Alapítvány

Felelős kiadó:
Varga Balázs

Terjesztő:
Holczér Miklós
emholczér@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
e-mail-címen jelezze!

Korábbi számaink
megvásárolhatóak az ELTE BTK
Jegyzetboltjában (1088 Bp.,
Múzeum krt. 6-8.), az Írók
Boltjában vagy megrendelhetőek
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:

A FILMNÉZÉS PSZICHOLÓGIÁJA
SZOCIALIZMUS ÉS TELEVÍZIÓ
KORTÁRS BŰNÜGYI ELBESZÉLÉSEK
ENYEDI ILDIKÓ ÉLETMŰVE

A címlapon A szobalány, a hátsó borítón a Tale of Cinema
egy képkockája látható.

A FOLYÓIRATBAN SZEREPLŐ ÍRÁSOK JOGAIVAL A SZERZŐK RENDELKEZNEK, KIVÉVE:

SHIN CHI-YUN: © TAYLOR & FRANCIS

A KÉPEK JOGTULAJDONOSAI:

A SZOBALÁNY (2016): © MOZINET.HU

CHUNHYANG (2000): © CJ ENTERTAINMENT

TALE OF CINEMA (2005): © CHUNGEORAHM FILM

Korábbi számaink

1997. tavasz	Filmtörténet-elmélet Gothár Péter	2008 no. 1.	Film és tér
1997. nyár	Gilles Deleuze filmelmélete Tarr Béla	2008 no. 2.	Film és építészet
1997. ősz	Festészet és film Derek Jarman	2008 no. 3.	A filmmusical
1997. tél – 1998. tavasz	Futurizmus és film Grunwalsky Ferenc	2008 no. 4.	Kortárs amerikai tévésorozatok
1998. nyár	Narratológia Szóts István	2009 no. 1.	Az animációs film
1998. ősz	Szergej Mihajlovics Eisenstein	2009 no. 2.	Robert Altman
1998. tél – 1999. tavasz	Kognitív filmelmélet Atom Egoyan	2009 no. 3.	Magyar filmkánon
1999. nyár	Pszichoanalízis és filmelmélet Forgács Péter	2009 no. 4.	Dokumentumfilm-elmélet
1999. ősz	Műfajelmélet Makk Károly	2010 no. 1.	Magyar műfaji film
1999. tél	Jean-Luc Godard	2010 no. 2.	Globalizáció és filmkultúra
2000 no. 1.	Magyar operatőrök	2010 no. 3.	Hollywoodi Reneszánsz
2000 no. 2.	Orson Welles	2010 no. 4.	Magyar film az 1980-as években
2000 no. 3.	Dada és film Antonin Artaud és a film	2011 no. 1.	Joel és Ethan Coen
2000 no. 4.	Feminizmus és filmelmélet	2011 no. 2.	Kortárs dél-koreai film
2001 no. 1.	Nemzeti filmtörténetek	2011 no. 3.	Kortárs magyar film – Kulturális értelmezések
2001 no. 2.	Új képfajták	2011 no. 4.	Michael Haneke
2001 no. 3.	Jancsó Miklós I.	2012 no. 1.	Narratív komplexitás
2001 no. 4.	Média és film (A Metropolis és a Médiakutató közös száma)	2012 no. 2.	Tudat – álom – film
2002 no. 1.	Jancsó Miklós II.	2012 no. 3.	Melodráma
2002 no. 2.	Stanley Kubrick	2012 no. 4.	Kortárs Hollywood
2002 no. 3–4.	Kelet-európai film a rendszerváltás után	2013 no. 1.	Japán kapcsolatok
2003 no. 1.	Fotó és film	2013 no. 2.	Magyar film 1939–1945
2003 no. 2.	Science fiction	2013 no. 3.	Film/test/film
2003 no. 3.	Szabó István	2013 no. 4.	Király Jenő 70
2003 no. 4.	Szerzői elméletek	2014 no. 1.	Empirikus filmtudomány
2004 no. 1.	Pszichoanalízisek	2014 no. 2.	A filmbefogadás empirikus vizsgálata
2004 no. 1.	Magyar dokumentumfilm a rendszerváltás után	2014 no. 3.	Klasszikus magyar filmvígjáték
2004 no. 3.	Film és fenomenológia	2014 no. 4.	Modern és kortárs magyar filmvígjáték
2004 no. 4.	Jeles András	2015 no. 1.	Olasz műfajok
2005 no. 1.	Varratelmélet	2015 no. 2.	Hang a filmben
2005 no. 2.	Posztkoloniális filmelmélet	2015 no. 3.	Magyar animáció
2005 no. 3.	Gaál István	2016 no. 1.	Nőfigurák a kortárs populáris filmben
2005 no. 4.	Wong Kar-wai	2016 no. 2.	Kortárs román film
2006 no. 1.	A horrorfilm	2016 no. 3.	Filmfesztiválok
2006 no. 2.	Lars von Trier	2016 no. 4.	Férfi és női szerepek a magyar filmben
2006 no. 3.	A kortárs iráni film	2017 no. 1.	Film a digitális korban I.
2006 no. 4.	80 éves a Metropolis – 10 éves a Metropolis (Jubileumi szám)	2017 no. 2.	Film a digitális korban II.
2007 no. 1.	Bollywood	2017 no. 3.	Film és érzelem
2007 no. 2.	Önreflexió a filmművészetben	2017 no. 4.	Transznacionális film
2007 no. 3.	A thriller	2018 no. 1.	Trauma, emlékezet, dokumentumfilm
2007 no. 4.	Erdély Miklós	2018 no. 2.	Trauma és narratív film
		2018 no. 3.	A magyar film társadalomtörténete 1.
		2018 no. 4.	Kortárs magyar filmipar
		2019 no. 1.	Koreai rendezőportrék
		2019 no. 2.	Kortárs kísérleti film
		2019 no. 3.	A magyar filmkritika kutatása
		2019 no. 4.	A magyar film társadalomtörténete 2.
		2020 no. 1.	Archív anyagok a kortárs filmben
		2020 no. 2.	Kortárs bűnügyi sorozatok
		2021 no. 1.	Nőképek a magyar filmben
		2021 no. 2.	Kortárs sorozatok
		2021 no. 3.	A filmélmény kognitív magyarázatai

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

Korábbi számaink megvásárolhatóak az ELTE BTK Jegyzetboltjában és az Írók Boltjában.

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

[100 éves a koreai film]

Bevezető a „100 éves a koreai film” című összeállításhoz

Hivatalosan 2019-ben ünnepeltük a koreai film születésének 100. évfordulóját. Ebből az alkalomból jelent meg a *Metropolis* 2019/1. száma „Koreai rendezőportrék” címmel, mely összeállításban magyar szerzők tollából olvashattunk életmű-összefoglalásokat a koreai filmtörténet legmeghatározóbb klasszikus és kortárs filmrendezőiről. A jubileumi szám a budapesti Koreai Kulturális Központ, a Koreai Filmarchívum, valamint a Koreai Köztársaság Kulturális, Sport és Turisztikai Minisztériumának támogatásában is részesült. Ugyancsak ezen támogatók segítségével és az Eötvös Loránd Tudományegyetem Filmtudomány Tanszékének közreműködésével szerveztünk 2019 októberében nemzetközi konferenciát, melyen a koreai film kutatói, valamint a Koreai Filmarchívum meghívott munkatársa tartott előadásokat. Már a konferencia szervezésekor elhatároztuk, hogy az elhangzott előadások anyagából is szerkesztünk egy *Metropolis*-összeállítást.

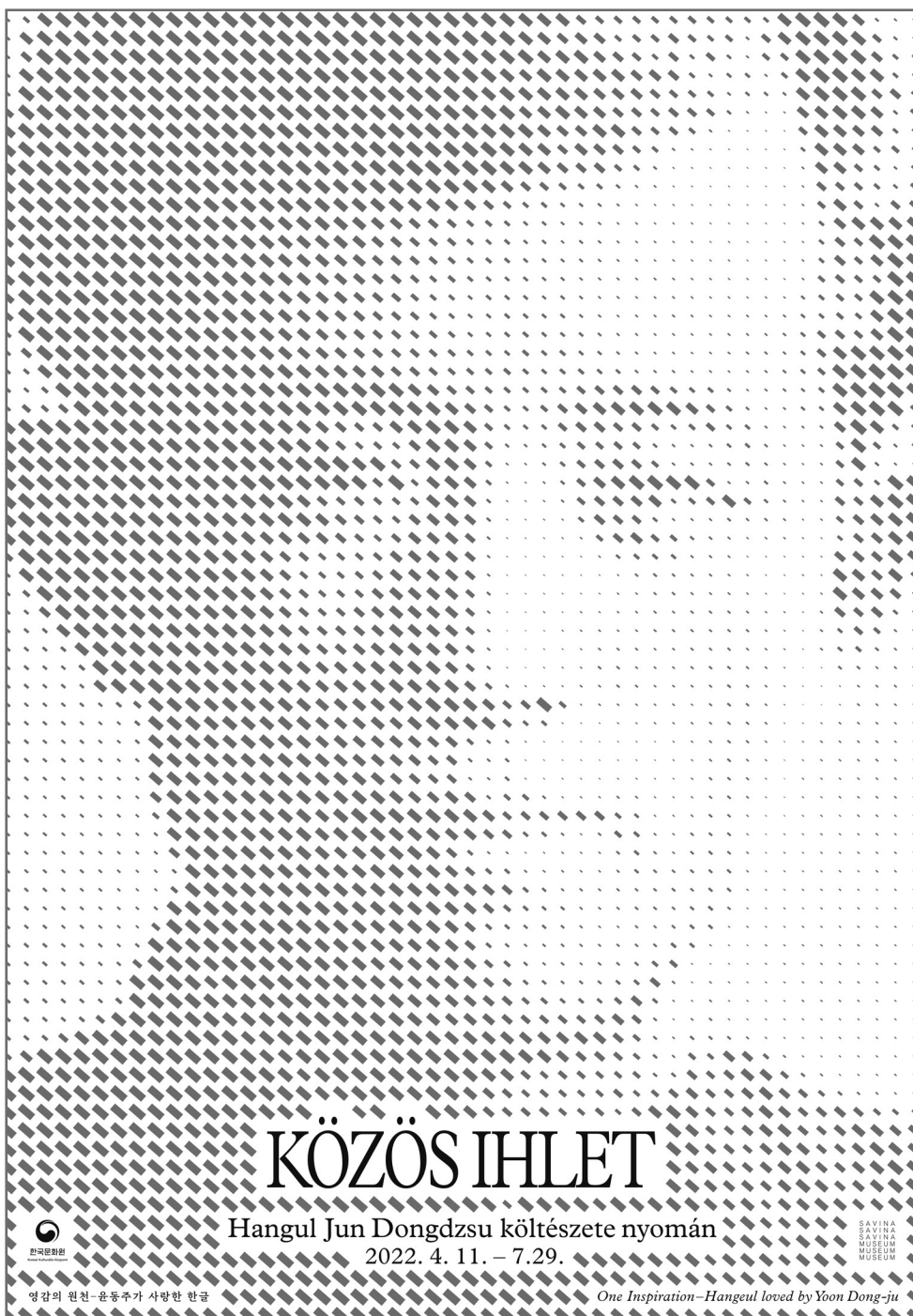
A pandémia és bizonyos finanszírozási nehézségek következtében e szám megjelenése kissé messzire tolódott a konferencia időpontjától, ez azonban mit sem von le az itt közreadott szövegek értékéből, melyek a konferencián elhangzott előadások tanulmánnyá bővített változatai, illetve a konferencián előadó tudósok máshol már publikált szövegeinek magyar fordításai.

A *Metropolis* a jelen összeállítással immáron a harmadik koreai filmes számot adja közre, ami a koreai mozi utóbbi időben kibontakozó világhódító útját tekintve nem tűnik időszerűtlennek. Reméljük, ez a számunk is hozzájárul ahhoz, hogy a nagy figyelem övezte kortárs koreai sikerfilmek mellett az érdeklődő közönség mélyebben is megismerhesse a koreai film múltját, azt a tradíciót, melyből a jelen sikerei is táplálkoznak.

Összeállításunkban a koreai nevek és kifejezések latin betűs átírásakor az ékezeteket és speciális írásjeleket nem tartalmazó, Dél-Koreában hivatalos „Revised Romanisation” rendszert alkalmaztuk. A rendezők nevének írásánál, ha a nemzetközileg elfogadott és széles

körben használt névváltozatuk ettől eltér, akkor ezt a széles körben használt változatot alkalmaztuk. Habár a magyar helyesírás megkívánná a nevek kiejtés szerinti átírását, e szabály követésénél fontosabbnak ítéltük, hogy az említett személyek (akiknek munkásságáról és személyéről általában nem érhetőek el magyar nyelvű anyagok) nemzetközileg elfogadott névváltozatuk alapján könnyen visszakereshetők legyenek nemzetközi publikációkban és adatbázisokban is. A szabványos, magyar kiejtés szerinti átírást csak azon nevek esetében alkalmaztuk, melyek jól ismertek és a magyar nyelvben is rendszeresen használjuk azokat (pl. Kim Ir-szen).

A szerkesztők



KÖZÖS IHLET

Hangul Jun Dongdszu költészete nyomán

2022. 4. 11. – 7.29.



한국문화원

영감의 원천-윤동주가 사랑한 한글



SAVINA
SAVINA
MUSEUM
MUSEUM

One Inspiration - Hangeul loved by Yoon Dong-ju

A szöuli Savina Kortárs Művészeti Múzeum és a budapesti Koreai Kulturális Központ tizenkét kiemelkedő koreai alkotót felvonultató csoportos kiállítása a koreai írás egyediségének bemutatására tesz kísérletet

Dél-Korea legkedveltebb szerzője, Jun Dongdszu költészetén keresztül.

Koreai Kulturális Központ, 1023 Budapest, Frankel Leó út 30-34.

Fábics Natália

A kelet-ázsiai nemzetközi filmfesztiválok kialakulásának körülményei és szerepük a dél-koreai mozi globális felemelkedésében

A dél-koreai filmművészetnek az 1990-es évek elejétől tapasztalt világhódító útját számos aspektusból vizsgálta a filmtörténetírás az elmúlt években.¹ Jelen tanulmányban a nemzetközi filmfesztiválokon keresztül mutatom be azt a Kelet-Ázsiában a hetvenes évek végén induló folyamatot, mely hozzájárult nem csupán a dél-koreai, de általában a kelet-ázsiai kortárs filmművészet nemzetközi ismertségéhez és sikeréhez.

A kortárs dél-koreai film valóban elképesztő pályát futott be, amire a koronát vitathatatlanul Bong Joon-ho tette fel, amikor az *Élősködők* (*Gisaengchung*, 2019) című filmjéért átvette a legjobb filmnek járó Oscar-díjat 2020 februárjában és – szinte mellékesen – a legjobb rendezés, a legjobb forgatókönyv, valamint a legjobb külföldi film díját is, amivel filmtörténetet írt nemcsak Koreában, de Hollywoodban (a legjobb filmnek járó Oscar-díjat korábban soha nem kapta meg idegen nyelvű film) és az egész világon is. Nehéz lenne vitatni ennek a filmtörténeti fordulópontnak a jelentőségét, vagy annak a majd három évtizednek a számtalan sikerét és eredményét, ami megelőzte. Ugyanakkor látni kell, hogy itt valójában nemcsak Dél-Koreáról van szó. A kelet-ázsiai filmművészet egésze részese volt ennek a folyamatnak, akár a sikereket és eredményeket, akár a befektetett munkát, pénzt, alkotói energiát és akaratot tekintjük: Hongkong, Japán, Kína, hogy csak a legnagyobbakat és legkitartóbbakat említsem, végig jelen volt.

A kelet-ázsiai filmművészet bekapogtat Európába

Az 1990-es évek eleje óta tapasztalt, egyre markánsabb jelenlétéhez, az óriási és sokrétű sikerhez – aminek kapcsán többször gondoltuk azt, hogy ennél nagyobb már nem lehet – egy nagyon triviális dolog szükségeltetett. Az, hogy a nyugati nézők, kritikusok, moztulajdonosok, filmklub-szervezők, filmtörténészek és -tudósok, egyáltalán az egész „ellátási lánc” találkozzon a kelet-ázsiai filmekkel.

A 2020-as évekből visszatekintve nem olyan könnyű teljes mélységében értelmezni ennek a „találkozásnak” a nehézségeit. A televízió elterjedése, majd a VHS-korszak a korábbiaknál könnyebbé tette ugyan a filmek terjesztését, és a nyolcvanas években akár olyan különlegességeket is érdemessé vált becsatornázni a globális disztribúciós rendszerbe, mint mondjuk Bruce Lee kung-fu filmjei, vagy az ötvenes-hatvanas évek keleti művészfilmes fesztiválsikerei. Azonban olyan hétköznapi dolgok, mint az utazás nehézségei, a nyelvtudás hiánya, a sokszor veszélyesen feszült politikai (és katonai) helyzet, nehezen áthidalható akadályokat jelentettek a kapcsolatok kialakítása tekintetében (is). A megfelelő tőkével rendelkező nyugati filmdisztribútoroknak és -gyártóknak ugyan érdeke volt a keleti kapcsolat, de ezt egyértelműen – és érthetően – egy-

¹ Még a magyarul megjelent szövegek tekintetében, sőt csak a *Metropolist* figyelembe véve is kedvelt téma ez: jelen kiadvány a *Metropolis* harmadik, kortárs dél-koreai filmmel foglalkozó lapszáma (korábbiak: *Kortárs dél-koreai film*, 2011/02 és *Koreai rendezőportrék*, 2019/01). Az ezekben publikált tanulmányok között kettő is van, mely teljesen konkrétan ennek a világhódító útnak az okait nem a filmesztétika, a filmek színvonala és más, akár hagyományosabbnak is nevezhető filmtörténeti aspektusokból vizsgálja. Teszár Dávid *Lokális és globális sikerek* című szövegében az intézményi háttérrel, míg Darcy Paquet *Piaci kilengések* című tanulmánya (trans. Dányi Dániel) a koreai filmfinanszírozást mutatja be, miközben Nikki J. Y. Lee *Üdvözlés a bosszú urának!* című írásából Park Chan-wook transznacionális szerzővé válásának áttekintésén keresztül sok mindent megtudhatunk az európai filmfesztiválok szerepéről a dél-koreai filmművészet kortárs felfuttatásában.

irányúnak képzelték és akként kezelték. Ebben a bizonyos „találkozásban” a nyolcvanas évek végére valódi nemzetközi nyitást megvalósító filmfesztiváloknak kiemelkedő szerepe volt.

Európa első mélyebb és rendszeresnek mondható kapcsolata a kelet-ázsiai filmművészetrel az európai modernizmus születésének idejére tehető: Kurosawa, Ozu, Mizoguchi és más rendezők filmjei az ekkor megerősödő európai filmfesztiválrendszer² (‘film festival circuit’) visszatérő és sikerrel vetített alkotásaivá váltak, a vörös szőnyegről és a díjátadókról egyenes út vezetett a mozi-forgalmazáshoz. Ez az időszak hozta meg Korea számára is az első nemzetközi fesztiválszerepléseket: Lee Byungil *The Wedding Day* (*Sijibganeun nal*, 1956) című filmje bekerült a Berlinale 1958-as versenyprogramjába és ezzel az első koreai alkotás lett, melyet európai filmfesztiválon bemutatottak.

Az 1960-as évekre valamennyi ma is ismert, jelentős európai filmfesztivál már rendszeresen megrendezésre került: Cannes, Berlin, Velence, Locarno, Karlovy Vary és így tovább, évről évre egyre nagyobb ismertségre és elismertségre tettek szert, folyamatosan értek el egyre szélesebb, a szakmainál tágabb közönséget. Ennek (is) volt köszönhető, hogy amikor az 1960-as évek francia újhulámos rendezői a filmes szerzőiség jelentőségét kezdték hangsúlyozni, a filmfesztiválok – első körben természetesen Cannes – logikus lépést jelentettek véleményük promotálására. Más fesztiválok is (szinte azonnal követve

Cannes-t) felismerték a lehetőséget, és kiemelt szerepet játszottak a „szerző születésében”, ezzel növelve saját ismertségüket, megerősítve szakmai jelentőségüket. Az ebbe a rendszerbe bekerülő, fentebb említett kelet-ázsiai rendezőket a filmkészítés új útjait, modernizálásának eszközeit kereső európai filmes alkotók, kritikusok, valamint a művészfilmek közönsége „szerzőként” fogadta, ezzel beengedve őket a korabeli filmgyártás művészfilmes elitjébe. Ez az időszak hozta meg az első nyugati kritikákat is a régió filmművészetéről: a *Cahiers du Cinéma* az ötvenes évek végén jelentetett meg először írásokat japán rendezők munkáiról.³ Azonban valójában nagyon kevés filmről beszélünk, a filmfesztiválok nemzetközisége ekkor még elsősorban európai és amerikai (USA) nyitást jelentett.

Az 1960-as évek nemzetközi figyelmének mibenlétét jól jellemzi, hogy a Cannes-i Filmfesztivál weboldalán a fesztivál történetének áttekintésében Robert Favre Le Bret, a fesztivál egyik alapítója, aki 1947 és 1970 között a ’délégúé génerál’ posztot töltötte be, majd 1984-ig a fesztivál elnöke is volt, a nemzetközi tevékenység eredménye kapcsán kizárólag amerikai (Hitchcock, Bette Davis, Sean Connery stb.) és európai alkotókat (Lindsay Anderson, Visconti, Fellini) és sztárokat sorol fel.⁴ A többi fesztiválnál sem volt jobb a helyzet: a Berlinalénak még a kilencvenes évek elején is bőven olyan vádakkal kellett szembenéznie, miszerint a nemzetköziségben az amerikai filmek viszik a prímet, különösen a versenyprogramban és más, kiemelt vetítési blokkokban.⁵

2 De Valck, Marijke: *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam University Press, 2008. Elsaesser, Thomas: A filmfesztiválok hálózata: A filmművészet új európai tipográfiája. (trans. Fábics Natália) *Metropolis* (2016) no. 3. pp. 8–27. (Eredeti megjelenés: Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe. In: *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam Univ. Press, 2005. pp. 82–107.) Evans, Owen: Border Exchanges: The Role of the European Film Festival. *Journal of Contemporary European Studies* 15 (2007. április) no. 1. pp. 23–33. Iordanova, Dina – Cheung, Ruby (ed.): *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*. St. Andrews, UK: St. Andrews Film Studies, 2009. Ostrowska, Dorota: A Cannes-i filmfesztivál filmtörténeti szerepe. (trans. Fábics Natália) *Metropolis* (2016) no. 3. pp. 28–39. (Eredeti megjelenés: Making film history at the Cannes film festival. In: de Valck, Marijke – Kredell, Brendan – Loist, Skadi (eds.): *Film Festivals: History, Theory, Method. Practice*. Abingdon, UK: Routledge, 2016. pp. 18–33.)

3 A teljesség igénye nélkül: Luc Moulet Kurosawa *Élni* (*Ikiru*, 1952) című filmjéről az 1957. februári számban írt rövid ajánlót, majd ugyanezen filmről André Bazin két hónappal később már egy hosszabb kritikát publikált; az 1958. márciusi számban Jacques Rivette Mizoguchi munkásságáról írt összefoglalót. (Hillier, Jim [ed]: *Cahiers du Cinéma. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985.)

4 A Cannes-i Filmfesztivál weboldala, *L’Histoire du Festival*. <https://www.festival-cannes.com/fr/72-editions/history> (utolsó letöltés dátuma: 2021. 01. 03.)

5 A Berlinale weboldal fesztiválarchívumának éves összefoglalói: <https://www.berlinale.de/en/archive-selection/archive.html> (utolsó letöltés dátuma: 2021. 10. 30.)

Az 1980-as évek: valami készül

A 2000-es években egyre terjedelmesebbé váló filmfesztiválokkal kapcsolatos szakirodalom⁶ egyetért azzal, hogy az 1980-as évek végén érkezett el az európai filmfesztiválok valódi nemzetközi nyitása, aminek új eleme leginkább az volt, hogy minden korábbinál nagyobb figyelemmel fordultak a nem-nyugati filmkultúrák felé. Az ebben a témában egyik legtöbbet idézett szerző, de Valck három szakaszra osztja a filmfesztiválok történetét, s az 1980-as évek végére datálja a harmadik indulását, aminek eredménye a fesztiválok valódi nemzetközivé válása volt; ugyanakkor ez a szakasz fektette le a nemzetközi filmfesztiválok hálózata („international film festival circuit”) ma ismert formájának alapjait.⁷

Az előbbieken említett és idézett szakirodalom az A-listás fesztiválok⁸ nemzetközi nyitásának miérettjeit vagy egyáltalán nem boncolgatja, vagy maguknak a nyugati fesztiváloknak a programozási stratégiájában bekövetkezett változásként kezeli: az egyre több és izgalmasabb újdonság keresésében, a fesztiválok befogadóbbá válásában látja az okokat; és más hasonló, kizárólag az európai filmes közegekből kiinduló törekvésekben keresi és találja meg a magyarázatot. Kelet-Ázsia jórészt ezen nyitás és érdeklődés passzív célpontjaként jelenik meg. Valójában az európai filmfesztiválok nagy „keleti nyitásának” kapcsán nem bizonyítható stratégiai döntések, a visszaemlékezések rendre konkrét személyek egyéni érdeklődéséről számolnak be.

Az európai szereplők fontosságának túlzott hangsúlyozása összhangban van a globalizáció, azon belül is a

filmművészet globalizációjának általános értelmezésével. Ennek alapja, hogy az USA (korábban Hollywood és az ottani stúdiórendszer) határozza meg a globális piacokat és a filmgyártási, valamint marketinggyakorlatot, hasonlóan ahhoz, ahogyan az USA más kulturális termékei meghatározzák a globális kultúrát.⁹ Azonban ezt a feltételezést egyre inkább megkérdőjelezzik az olyan folyamatok, melyek példának okáért épp a kelet-ázsiai médiapiacokon zajlottak az elmúlt évtizedek során.¹⁰

Miközben elfogadom, hogy szükséges volt a nyugati fesztiválok keleti nyitása, fontosnak tartom a filmfesztiválokat vizsgáló szerzők ezzel kapcsolatos meglátásait, csatlakozom azon kutatókhoz, akik a saját területükön keresik a kulturális globalizáció számos szempontból elavult eurocentrikus megközelítésének megbontását. Ennek szellemében emelem be a kelet-ázsiai filmek számának a nyugati fesztiválokon való hirtelen bekövetkezett növekedésének kutatásába a kelet-ázsiai országok szerepének vizsgálatát, mégpedig az ott alapított nemzetközi filmfesztiválokat.

Ebben a körben az első fecske az 1976-ban létrehozott Hongkongi Nemzetközi Filmfesztivál (HKIFF – Hong Kong International Film Festival) volt, mely távolról sem passzív szereplőként jelent meg a nemzetközi szinten: a legelső ilyen jellegű esemény volt a régióban, nagyon gyorsan óriási jelentőségre sikerült szert tennie. Igaz, már az első pillanattól kezdve nemzetközi programot kínált, a saját honlapján szereplő történeti leírás szerint is csak a nyolcvanas években vált nemzetközi szinten is ismertté és azzá az inspiráló erővé, melynek köszönhetően a régióban sorra alapítottak filmfesztiválokat.¹¹ A HKIFF nagyon rő-

6 Lásd a *Metropolis* nemzetközi filmfesztiválokkal foglalkozó összeállítását (2016/3.) vagy De Valck és Loist 2010-ben kiadott, a filmfesztiválokkal kapcsolatos szakirodalmat összegyűjtő bibliográfiáját: De Valck, Marijke – Loist, Skadi: *Film festivals/Film festival research: thematic, annotated bibliography*. 2nd ed. Hamburg: Universität Hamburg, Institut für Germanistik II, 2010.

7 De Valck, Marijke: *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam University Press, 2008.

8 Miközben a szakirodalom és a kritika rendre használja ezt a kifejezést (jómagam is), állandóan felmerülő kérdés, hogy valójában melyek az úgy nevezett 'A-listás' fesztiválok. Nos, ilyenek nincsenek, legalábbis ami a szabályozást illeti. Az akkreditált filmfesztiválok körét ('film festival circuit') a Filmproducerek Nemzetközi Szövetsége, a FIAPF (Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films) határozza meg, de nem emeli ki semelyiket, azaz nem állít fel 'A' vagy bármilyen más listát. Tehát megint csak a kritikusok, a filmkészítők és a filmművészet világának szereplői által kreált és fenntartott legendáról van szó. (Swart, Sharon: There's no such thing as an 'A' fest, accreditors say: FIAPF gives stamp of approval, not grades. *Variety* (2000. augusztus 28.) <https://variety.com/2000/film/news/there-s-no-such-thing-as-an-a-fest-accreditors-say-1117785612/> (Utolsó letöltés dátuma: 2021. 01. 03.)

9 Ritzer, George: *McDonaldization: The Reader*. Thousand Oaks, CA: Pine Forge Press, 2002.

10 Shim, Doobo: Globalization and Cinema Regionalization in East Asia. *Korea Journal* (2005 Winter).

11 Lásd a HKIFF honlapját: <https://www.hkiff.org.hk> (utolsó letöltés dátuma: 2021. 08. 10.).

vid ideig koncentrált csak arra, hogy a környező országok filmkészítőinek és forgalmazóinak kínáljon platformot az egymással való megismerkedésre. 1980-ra már határozott stratégia volt, hogy a kelet-ázsiai filmművészetet minden korábbinál szélesebb körben és nagyobb mértékben csatornázza tovább Nyugatra, tehát a nyolcvanas évekre elért nemzetközi ismertség egyáltalán nem a véletlen műve volt, de még csak nem is a nagy, európai filmfesztiválok keleti (és általában a saját kontinensükön túlra nyúló) nyitása okozta.

A HKIFF példáját sorra követték a különböző kelet-ázsiai országok is, és rendre életre hívták saját fesztiváljaikat. Hongkong után Tokióban került megrendezésre nemzetközi filmfesztivál (TIFF)¹² 1985-ben, amit Dél-Korea követett: a Busani Filmfesztivált 1996-ban rendezték meg először, a sanghajt 1997-ben, a tajpejit (Taiwan) 1998-ban, míg a pekingit csak 2011-ben. Dél-Koreában 2000-ben még egy nagy nemzetközi filmfesztivált is életre hívott a Koreai Köztársaság Kulturális, Sport és Turisztikai Minisztériuma Jeonju International Film Festival (JIFF) néven, mely azóta is évente megrendezésre kerül. Ugyanakkor jelenleg a régióból csupán a sanghaji és a tokiói szerepel az International Federation of Film Producers Associations (FIAPF – Film Producerek Szervezeteinek Nemzetközi Szövetsége) nagyjátékfilmes versenyfesztiválok tartalmazó listáján, míg a busani a szakosodott versenyfesztiválok között található – azaz csak ez a három fesztivál került be a hivatalos ‘film festival circuit’-be.¹³ A régióban alapított ezen fesztiválok, túl azon, hogy formális keretet és lehetőséget biztosítottak az adott év helyi filmjeinek a bemutatkozásra, idővel egyre több nyugati fesztiváligazgatót és programozót, valamint meghatározó filmkritikust vonzottak, pontosabban hívtak meg.

A régió fesztiváljai már alapításukkor fontosnak tartották konkrétan is definiálni önmagukat, ami olyan prózai ok, mint az akkreditáció miatt is szükséges volt, de segítette a kommunikációt, a regionális és nemzetközi pozicionálást is. Ugyanakkor furcsa helyzetet is eredménye-

zett. Kívülről nézve olybá tűnik, mintha tudatosan kerültek volna azt a fajta versenyt, mely oly jellemző az európai filmfesztiválok világára – vagyis az első vetítésért folytatott versengést. Köztudottan a FIAPF által akkreditált filmfesztiválok kikötik, hogy csak premierfilmeket fogadnak be a versenyszekciókba¹⁴ – Cannes, Berlin és Velence különösen kegyetlen e tekintetben, a versenyen kívüli kategóriákba sem nagyon lehet már korábban bemutatott filmmel bekerülni, de az ezen triumvirátust követő szinteken lévő, illetve a versenyszekciót egyáltalán nem is futtató fesztiválok is keményen küzdenek a premierhelyzetekért. Az alkotók számára pedig kötelező körré vált végigpróbálni ezt a bizonyos hármast „hátha sikerül bekerülni” alapon, mielőtt filmjüket a következő szintre engedik.

De mi is történt a kelet-ázsiai fesztiválok alapításakor? Hongkong és Tokió még általános, nagyjátékfilmes versenyfesztiválként hirdette meg magát (‘competitive feature film festival’). Busan alapításakor már megjelent az éles versenyhelyzet kerülése, és szakosodott versenyfesztiválként (‘competitive specialised film festival’) hozták létre, mely ázsiai első és második (nagyjáték)filmeket fogad be a versenyprogramba, majd ezt a modellt követte Jeonju is.

A filmfesztiválok érkezése Kelet-Ázsiába: a koreai film a határokon túlra tekint

Az első nemzetközi filmfesztiválnak nevezett fórum Kelet-Ázsiában a második világháború után az Ázsiai Mozgóképek Producerek Szövetsége (Federation of Motion Picture Producers) által Asia Film Festival néven létrehozott és 1954-től fogva rendre más-más helyszínen (Tokió, Szingapúr, Hongkong, Kuala Lumpur stb.) megrendezett fesztivál volt. Miközben évről évre teret adott a régió filmes alkotóinak a bemutatkozásra,

12 A TIFF-et ekkor még két évenként rendezték meg, csak 1991-től vált évente megvalósuló fesztivállá.

13 FIAPF Accredited Festivals Directory, 2018 edition. <http://www.fiapf.org/pdf/FIAPF-Directory2019-web.pdf> (utolsó letöltés dátuma: 2021. 08. 10.). Megjegyzendő, hogy korábban a Jeonju International Film Festival is szerepelt az akkreditált szakosodott versenyfesztiválok között.

14 A filmfesztiválok világában e tekintetben (is) összemósodik a FIAPF előírás a gyakorlattal és a legendával. A FIAPF valójában csak azt köti ki, hogy olyan film nem versenyezhet, mely már más fesztiválon is volt versenyben.

nemzetközisége igencsak korlátos volt, kizárólag Ázsiára, sőt leginkább Kelet- és Délkelet-Ázsiára fókuszált. A jelenleg Asia-Pacific Film Festival (APFF) néven futó filmfesztivál jelentősége messze elmarad a jelen tanulmányban is tárgyalt, Kelet-Ázsiában megrendezésre kerülő nemzetközi filmfesztiválok mögött, melyek létrejöttében és működtetésében elsődleges szempont volt a filmfesztiválok nemzetközi hálózatának szerves részévé válás. De más szempontból is kérdéses volt a helyzete. Ahogyan azt Lee Sangjoon *Cinema and the Cultural Cold War* című könyvében összefoglalt kutatásában feltárta, az Asia Film Festival létrehozásának és akkori működtetésének elsődleges célja az volt, hogy teret adjanak a hidegháború kulturális politikájának és az USA hegemoniájának, ugyanakkor lehetővé tegyék a CIA számára a kulturális, politikai és intézményi kapcsolatépítést.¹⁵

A koreai mozi már korábban említett, első nemzetközi fesztiválsikereként Berlinben¹⁶ vetített *The Wedding Day*, Lee Byung-il alkotása olyan szempontból is fontos mérföldkő a dél-koreai filmtörténetben, hogy ez volt az első koreai film, melyet ezen a bizonyos Asia Film Festivalon mutattak be 1957-ben, ahol a legjobb vígjátéknak járó különdíjat nyerte el; valójában ezen a sikeren felbuzdulva küldték tovább a Berlinaléra. Aból a szempontból is fontos lépések voltak ezek, mert a siker nyomán az eredetileg nagyon belterjes és belföldre koncentráló koreai filmgyártás elkezdett kifelé tekinteni. A legnagyobb nemzetközi fesztiválokra is küldtek ezt követően filmeket, majd 1962-ben Szöul adott helyet a vándorló Asia Film Festivalnak. Azonban tiszavirág-életűnek bizonyult a siker, egészen a nyolcvanas évek végéig nem sikerült túllépni az Asia Film Festival körein. Ezzel vissza is kanyarodunk tanulmányom kiindulópontjához, miszerint a nyolcvanas évek

általában a kelet-ázsiai filmművészet számára látványos áttörést hozott az európai filmfesztiválok világában, és ezzel a koreai mozi számára is kitértek az európai kapuk.

A régió első valódi nemzetközi filmfesztiválja: a HKIFF kulturális közege

Az Asia Film Festival szárnypróbálgatásait követően Hongkong volt az első város, ahol nemzetközi összehasonlításban is értelmezhető és értékelhető filmfesztivált alapítottak, melynek alapját a város igencsak sajtóságos kulturális közege adta.

Hongkong, a brit gyarmatbirodalom részeként létrehozott „különleges adminisztratív terület” (SAR – Special Administrative Region), mind a mai napig furcsa, egyszeri és megismételhetetlen politikai, gazdasági képződményként színesíti Ázsiát: jellegét, politikai, gazdasági, jogi és kulturális közegét nem csupán, sőt talán nem is elsősorban a gyarmatosító britek határozták meg. Egészen egyedi módon óriási hatással volt és van rá (és jelentős beleszólással rendelkezik) maga a hongkongi kínai lakosság és a sokszor leginkább fenyegetőnek megélt anyaország, Kína. Az 1970-es évekre egyértelművé vált, hogy minden érintett közös érdeke egy stabil, virágzó gazdasági közeg kialakítása és fenntartása, mely a világ egyik vezető gazdasági és pénzügyi központjaként tudja szolgálni valamilyen érdekelteket. Ez volt az az évtized, melynek során „a gazdasággal és az adminisztrációval kapcsolatban megszokott *laissez-faire* megközelítés helyét folyamatosan átvette egy inkább intervencionális korszak, melynek kifutása az első, egyeztetett kísérlet volt a terület jövőjével kapcsolatos prob-

¹⁵ Lee, Sangjoon: *Cinema and the Cultural Cold War*. Cornell University Press, 2020.

¹⁶ Érdekes adalék, hogy ebben az évben (1958) a Berlinale deklarálta arra törekedett, hogy igazi kozmopolita eseményként pozicionálva magát, eltávolodjon erősen átpolitizált attitűdjétől, aminek része volt például az egyértelmű ellenszenv a Szovjetunióval és alapvetően a keleti blokkal szemben. Berlin frissen hivatalba lépett polgármestere, a későbbi német szövetségi kancellár, Willy Brandt így fogalmazott megnyitó beszédében: „A különböző nemzetek filmművészeti normái... nem kevésbé különböznek egymástól, mint a különböző népek anyanyelve és szokásai. De ez nem tehet minket szűk látókörűvé. Bizom a város kozmopolitizmusában.” (Forrás: a Berlinale weboldala: https://www.berlinale.de/en/archive/jahresarchive/1958/01_jahresblatt_1958/01_jahresblatt_1958.html Utolsó letöltés: 2021. 08. 10.) Ennek szellemében (is) a japán Tadashi Imai *Egy tiszta szerelem története (Jun'ai monogatari)* című filmjéért elnyerte a rendezői Ezüst Medvét.

lémákkal való szembenézésre.”¹⁷ Tehát ez az időszak¹⁸ egy sokkal tudatosabb, öntudatosabb Hongkong kialakulását hozta, melynek a kulturális közeg fejlesztése (vagyis inkább létrehozása gyakorlatilag a semmiből) is része volt.¹⁹ Ennek egyik meghatározó eleme volt a Kínából már a kulturális forradalom alatt, de azt követően is elmenekülő értelmiségi elit befogadása, ami óriási hatással volt a kulturális szférára, azonban belül is a filmgyártásra és a HKIFF-re is.

1976-os alapításakor a HKIFF legfőbb célja az volt, hogy „elhelyezze a térképen Hongkongot mint a világ egyik vezető filmgyártó központját.”²⁰ A nemzetköziség az első pillanattól fontos eleme volt a programok szervezésének, több más, a hongkongi városi vezetés által létrehozott és finanszírozott kulturális kezdeményezéshez hasonlóan.²¹ Stratégiai szinten ez a nemzetköziség elsősorban a kelet-ázsiai térséget jelentette, összhangban az akkori vezetés nemzetközi gazdasági stratégiájával,²² ami – lévén a kormányzat által létrehozott és fenntartott projekt – egyértelműen meghatározó keretet jelentett a fesztivál számára. Alapvetően úgy definiálta magát a HKIFF, mint egy platform a környező országok filmkészítői és -forgalmazói számára az egymással való megismerkedésre, esetleges együttműködések kialakítására.

A sikeres, legalábbis a fő finanszírozó és támogató hongkongi városi tanácsot teljes mértékben meggyőző

első éveket követően, 1980-ra már egyértelmű stratégiává vált, hogy a kelet-ázsiai filmművészetet minden korábbinál szélesebb körben és nagyobb mértékben csatornázza tovább Nyugatra. Miközben ez az általánosabb, a hongkongi (és kínai, de általában a kelet-ázsiai) kultúra nyugati ismertségének növelésére irányuló stratégia része volt, melynek alapját Hongkongnak az 1980-as években kiteljesedő, a filmművészet vonatkozásában is megfogalmazott, egyfajta nemzeti öntudatának kialakítása adta.²³ A stratégia olyan kezdeményezésekben öltött testet, mint a régió filmtörténetét bemutató retrospektív vetítési blokkok, a számtalan angol nyelvű publikáció kiadása, a korszak neves európai filmkritikusainak és fesztiválprogramozóinak meghívása.

Az 1987-es HKIFF katalógusának bevezetőjében a fesztivál ázsiai filmművészetért felelős programkoordinátora, Leong Mo-ling arról ír, hogy a kontinens különböző országainak filmes termését bemutató válogatásaik eleinte nem voltak közkedveltek, „a filmeket kis, félig üres termekben vetítették”²⁴, azonban ez a helyzet végre megváltozott: éppoly lelkesen várja az ázsiai vetítéseket a közönség, mint az európai és amerikai „mesterek” alkotásait. Bevezetőjében azt is fontos eredményként deklarálja, hogy más nemzetközi filmfesztiválok²⁵ is elkezdtek figyelni az ázsiai mozira.

17 Buckley, Roger: *Hong Kong: The Road to 1997*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1997. p. 84. (saját fordítás – FN)

18 Hongkong történetében az 1971–1982 közti időszakra van itt szó, melyet Sir Murray MacLehose neve fémjelzett, aki ezekben az években a város kormányzójaként játszott kulcsfontosságú szerepet a terület átalakulásában. *ibid.*

19 Mindezt kiválóan reprezentálják Hongkong múzeumai, pl.: Hong Kong Museum of History, Heritage of Mei Ho House (HMH) Museum, Kowloon Walled City Park Museum.

20 *20th Anniversary of the Hong Kong International Film Festival – 1977–1996*. p. 26. (saját fordítás – FN) A szöveg szerzőjének személyét részleges homály fedi, legalábbis a csak angolul értő olvasó számára, ugyanis a cím (*The Story of the Hong Kong International Film Festival*) alatt az „Emily” név van csak feltüntetve, fordítóként viszont teljes név szerepel: Jacob Wong.

21 Példának okáért a Urban Council alapította 1977-ben a Hong Kong Chinese Orchestrát, aminek fontos feladata volt a modern kínai zene megismertetése a nagyvilággal, repertoárjába kortárs hongkongi és kínai zeneszerzők művei kerültek be (Lau, Frederik: *Music in China*. Oxford University Press, 2008. pp. 40–41.), de ugyanabban az évben hozták létre a Hong Kong Repertory Theatre-t is.

22 A hetvenes években egyre inkább visszaszoruló helyi gyártás helyébe az átmenő kereskedelem került Hongkongban; az évtized végére az erősödő kínai kapcsolatok mellett egy olyan gazdasági jövőt definiáltak önmaguk számára, melyben Hongkong a csendes-óceáni térség ázsiai területeivel való együttműködésre fókuszál. (Buckley: *Hong Kong: The Road to 1997*. p. 99.)

23 Chu, Yingchi: *Hong Kong Cinema: Coloniser, Motherland and Self*. London, New York: Routledge Curzon, 2002.

24 (saját fordítás – FN)

25 Az európai filmfesztiválokra gondolhatott, tekintve, hogy Ázsiában rajtuk kívül akkor még csak a tokióit indították el, mely 1987-ben még csak második alkalommal került megrendezésre.

Minden pozitív és dicséretes törekvéssel együtt, melyek nélkül a nyugati fesztiváloknak a tanulmányom elején említett nagy nemzetközi nyitása rendkívül nehézkes lett volna, valójában a HKIFF egy akkoriban nehezen megkerülhető szűrőt jelentett az egész régió filmgyártása számára. Meghatározta milyen filmeket mutatnak be Kelet-Ázsia egyetlen nemzetközi filmfesztiválján, és ezzel azt is, hogy – akár az aktuális gyártást, akár a korábbi alkotásokat tekintjük – melyek válnak hozzáférhetővé az akkoriban igencsak korlátozott nyelvtudással és kapcsolatrendszerrel bíró nyugati kritikusok és fesztiválprogramozók számára. De szűrt azzal is, hogy – amint azt Roger Garcia, a HKIFF első éveinek vezetője hangsúlyozta²⁶ – a fesztivál finanszírozta és publikálta az első angol nyelvű filmes írásokat és fordításokat a régióban; Garcia munkássága egyik legnagyobb eredményének tartja a kétnyelvű kiadványok meghonosítását.²⁷

Nemzetköziesítés a regionális együttműködések kialakításával

A HKIFF és rajta keresztül a hongkongi városi tanács régiós vezető, de legalábbis meghatározó szerepre irányuló törekvései összecsengtek az amúgy történelmileg és aktuálpolitikailag igencsak terhelt kelet-ázsiai közegben az 1980-as években megjelenő regionális együttműködések megerősítésével. Mindennek alapját annak megértése adta, miszerint a régió pénzügyileg elég erős és stabil, elegendő profitot tud hozni ahhoz, hogy érdemes legyen helyi produciókat létrehozni a TV és a mozi számára. Az olyan nagy nemzetközi médiavállalatok, mint a CNN, az MTV, a BBC és a Disney „a régióban gyártott, a régióra fókuszáló programokat” kezdtek bemutatni, mely gyakorlatot hamarosan követték például a hongkongi TVBS vagy a kelet-ázsiai diaszpórát kiszolgáló indiai médiavállalatok.²⁸ Ebbe a folyamatba szépen illeszkedett a HKIFF által deklarált cél, a regionális együttműködések kialakítása és a

helyi gyártás megerősítése. Az 1980-as évek közepére sikerült is megteremteniük azt a nemzetközi erőt, ami az egész régió filmgyártására hatással tudott lenni, sőt arra inspirálta a környező országokat, hogy saját nemzetközi filmfesztiváljaik létrehozásával kiemeljék önmagukat a régió – Európából nézve bizony igencsak egységesítő, nem-hogy az árnyalatokat, de még a jelentős különbségeket is összemosó – közös fellépéséből, és erősítsék nemzeti jelenlétüket, jellegüket a nemzetközi porondon.

A régióon belül a koreai filmgyártás ugyanakkor attól is szenvedett, hogy a HKIFF regionális szerepvállalása rendkívül szelektív volt, és az aktuális politikai helyzet alapvetően meghatározta. A nyolcvanas évek vetítési blokkjait, a kísérő programokat áttekintve, végigbogarászva a meghívott alkotók listáit, Korea valóban feltűnően hiányzik. Igaz – és érthető –, hogy Hongkong számára a kínai nyelvű filmgyártás helyzetbe hozása volt a legfőbb cél, a regionális együttműködések promotálásában is az alapvető törekvés elsősorban a város filmgyártói potenciáljának minél jobb kihasználása (és növelése), másodsorban a kínai nyelvű filmgyártások erősítése volt.

Ennek kapcsán tanulságos áttekinteni az első alkalommal az 1980-as HKIFF3 keretében meghirdetett, az ázsiai mozi többé-kevésbé friss alkotásait bemutató Asian Cinema Section-programot. Itt is rendre felülreprezentáltak voltak a kínai nyelvű filmgyártásokból kikerülő alkotások. Az, hogy Japán különösen sok filmmel volt minden évben jelen ebben a programban, már az ország nemzetközi összehasonlításban is kiemelkedően termékeny filmgyártása okán sem meglepő, de a régió, sőt az egész ázsiai kontinens más országai is rendre megjelentek a programban. Azonban a koreai filmgyártás teljes negligálása szembeötlő; a régió filmművészeti szűrőjeként működő HKIFF mintha nem vett volna tudomást róla.

A korábban már idézett, a HKIFF-et első éveiben vezető Roger Garciával készített interjúban ez a kérdés is felmerült, sőt ő maga hozta szóba és mondta el, legjobban azt bánja, hogy nem ismerte fel a dél-koreai filmben rejlő lehetőségeket, nem vette észre, hogy valami nagyon izgalmas dolog történik ott. Hozzátette, ebben azért a leg-

26 A 2019 márciusában és áprilisában a jelen tanulmány szerzője által Hongkongban készített interjúk és beszélgetések során.

27 Ide nemcsak egyszerűen az amúgy rendkívül vastag, számos tanulmánnyal is gazdagított fesztiválkatalógusok tartoznak, hanem a HKIFF által az első évektől kezdve rendre kiadott tematikus kiadványok is.

28 Shim: *Globalization and Cinema Regionalization in East Asia*.

nagyobb szerepet a koreai filmgyártással való kapcsolatok és az alkotások ismeretének hiánya játszotta, aminek a háttérében lényegében az állt, hogy nem volt olyan egyszerű a mozgásuk a régió minden egyes részén. Megfogalmazása szerint Dél-Koreába utazni, de akár felvenni a kapcsolatot az ottani kulturális vezetéssel és filmiparral átpolitizált, bonyolult és veszélyeket is magában rejtő dolog lett volna, miközben eleve Kína, illetve a kínai filmművészet megismerésével és megismertetésével kapcsolatos missziójuk miatt rendkívül bonyolult volt a helyzetük.²⁹ Ezt egy komoly dél-koreai kapcsolati háló kiépítése tovább bonyolította volna.

Ugyanakkor Dél-Korea sem viszonyult igazán nyitottan Hongkonghoz és általában a régióhoz. Az ország attitűdjében a gyanakvás mindig – napjainkban is – érezhető, ami akár szélsőséges paranoiába is át tud csúszni. Az ország viszonya Japánnal finoman szólva is összetett, aminek oka a kíméletlen japán gyarmatbirodalom legtöbbet szenvedett áldozataként töltött több évtized fájdalmas történelmi emlékezete. Az Észak-Koreával szembeni paranoia kultúrája mélyen beleivódott a társadalomba, aminek kapcsán az egyik gyakran felemlgetett téma az 1948-ban, a félsziget kettéválasztása nyomán beiktatott hírszerzési törvény (National Security Act – NSA), melynek alkalmazása már évtizedek óta jóval túlnyúlik az északi szomszédon. Eredeti célja az újonnan létrejött állam védelme volt, és az államellenes tevékenységeket volt hivatott büntetni, valójában a kommunistagyanús egyének elítéléséről volt szó: égisze alatt már a beiktatása utáni évben 30 000 ember került börtönbe kommunista-tevékenység vádjával. A későbbiekben számos körülmény

indokolta a törvény létezését, még ha hatékonysága megkérdőjelezhető is volt. Azonban a kilencvenes évektől egyre inkább kérdésessé vált az alkalmazása: munkanélküliség ellen tüntető diákok, írók, tanárok, könyvkiadók, de a kormányt kritizáló hétköznapi emberek is kerültek bíróság elé, és sok esetben börtönbe az NSA alapján.³⁰ A nemzetközi szervezetek, köztük az Amnesty International által is sokszor kritizált törvény mögé bújva a mindenkor hatalmon lévők – még a liberális kormányzatok is – rendre indítják a sok esetben nyilvánvalóan koncepció ügynököket.³¹ Ezen és a más országoktól való félelemnek a koreai mindennapokban is jelen lévő, egyértelmű megnyilvánulása az amerikai zászlóba való burkolózás – szó szerint és átvitt értelemben is –, még úgy is, hogy a 2000-es években némiképpen megingott az USA-ba vetett bizalom az állampolgároknál. „Dél-Korea kiemelten fontos érdeke az USA-val való szövetség fenntartása, és ezzel annak a biztonságnak és prosperitásnak a megőrzése, amit az az északkelet-ázsiai régió és a Koreai-félsziget számára biztosít.”³²

A filmgyártás és -forgalmazás, a média egésze tekintetében is kimutatható ez a gyanakvással átitatott bezártság. Az országban első alkalommal 1962-ben vezettek be törvényt, mely a mozgóképipar működését volt hivatott szabályozni; a következő évben történt revízió rendezte a külföldi filmek behozatalának kvótarendszerét.³³ Egészen az 1990-es évek közepéig a koreai kormány az egész médiaszektort erős kontroll alatt tartotta, amin belül a külföldi tartalmak bemutatása különösen fontos szerepet kapott.³⁴ Lényegében összekapcsolták a gyártást az importtal, olyan rendszert kialakítva, melynek célja a koreai

29 A kulturális forradalom és általában a kínai helyzet elől Hongkongba menekülő kulturális elit befogadása, de minimum segítése, a kínai filmtörténet fontos alkotásainak kicsempészése és vetítése, az akkori kínai hatalom által sok esetben ferde szemmel nézett filmek és alkotók bemutatása rendkívül nagy személyes bátorságot is követelt. Hiába a város vezetőségének támogatása, Kína keze messzire elért.

30 Kraft, Diane: South Korea's National Security Law: A Tool of Oppression in an Insecure World. *Wisconsin International Law Journal* 24. (2006) no. 2. pp. 627–659. https://uknowledge.uky.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1494&context=law_facpub (Utolsó letöltés: 2021. 08. 10.)

31 Kim, Max S.: The Fight to End South Korea's 'Blood-Stained' National-Security Act. *The Nation*. 2019. 01. 09. <https://www.thenation.com/article/society/climate-change-nature-guide/> (Utolsó letöltés: 2021. 08. 10.)

32 Kim, Myongsob – Parker, Suzanne L. – Choi, Jun Young: Increasing Distrust of the USA in South Korea. *International Political Science Review / Revue internationale de science politique* 27 (2006 október) no. 4. pp. 427–445.

33 Kim, Mee-hyun (ed.): *Korean Cinema from Origins to Renaissance*. Seoul: CommBooks, 2007. p. 177.

34 Korábban írtam arról, hogy 1957 után, amikor Lee Byung-il *The Wedding Day* című filmjét sikerrel vetítették az Asia Film Fes-

gyártás támogatása volt. Mindez nem várt eredményeket hozott: egyrészt a kevés importfilm megnövelte azok értékét, és a koreai alkotásokkal összehasonlítva az általuk termelt profit az egyikbe szökött,³⁵ másrészt pedig a cégek a legtöbb profitot hozó hollywoodi filmekre koncentráltak.³⁶ Ez alól a különösen a nyolcvanas években és a kilencvenes évek elején kedvelt hongkongi akciófilmek jelentettek kivételt, valamint néhány kínai művészfilm, mint például Zhang Yimou alkotásai. A régió más országait gyakorlatilag ignorálták: az 1971 és 1988 közötti időszakban összesen öt ázsiai országból mutattak be filmet, és azokból sem sokat. Tajvanról összesen 28, Japánból mindössze 3, a Fülöp-szigetektől 2, Indiából pedig csak 1 film került a koreai mozikba ezen évek alatt. Az ötödik forrás Hongkong volt, az 1986-ban induló fellendülés előtt évente 1–8 filmet mutattak be innen, majd 1987-ben 17-et, 1988-ban pedig már 46-ot.³⁷

Nemcsak a médiapiac és a filmforgalmazás, de általában a kulturális import terén is keménykezűnek bizonyult Dél-Korea. A történelmi előzmények okán természetesen Japánnal szemben volt a legszigorúbb a vezetés. Csak 1998-ban szűnt meg a japán kulturális termékek behozatalának tilalma, aminek kultúrdiplomáciai oka a – későbbiekben beteljesült – remény volt, hogy a két ország közösen rendezheti a 2002-es futball-világbajnokságot. „Összességében sok ázsiai kormány hosszú ideig védekezően viszonyult az idegen országokból érkező kulturális hatásokhoz, miközben politikai és gazdasági okokból arra kényszerültek, hogy amerikai programokra támaszkodjanak.”³⁸

Dél-Korea megfontolt, de a nyolcvanas évek végétől egyértelmű nyitása a környező országok filmgyártásai irá-

nyába az egész régióban érezhető folyamat volt. A regionális együttműködések, egymás alkotásainak vetítése és megismerése oly mértékben megerősítette a kelet-ázsiai régió filmiparát, hogy képesekké váltak erős játékosként kilépni az európai és azon keresztül a globális filmpiacra is. Ennek leghatékonyabb eszköze – akkoriban különösen – az addigra megszilárdult európai filmfesztiválok rendszerébe való bejutás volt, amihez az út a tanulmányom elején említett rendkívül triviális dolgon, a kérdéses filmek megismertetésén keresztül vezetett.

Az 1990-es évek közeledtével az európai filmkritikusok, fesztiváligazgatók és programozók állandó vendégei voltak a hongkongi és a tokiói nemzetközi filmfesztiválnak; Dél-Korea részéről logikus lépés volt Busan meghirdetése 1996-ban. Azonban ekkor még gyakorlatilag azt tudták „magukkal vinni”, amit helyben kaptak. Már a nyelvismeret hiánya szűrő volt: eleve csak azt tudták megnézni, amit a helyiek feliratozásra érdemesnek találtak. De a régió filmiparának és alkotóinak (akiknek a jelentős része szintén nem bírt megfelelő nyelvismerettel) korlátozott ismerete, a kapcsolatok hiánya sem segítette a valós kínálat megismerését.

Azonban ahogy teltek-múltak az évek, az európai entourage egyre mélyebben megismerte a régió filmgyártását, sőt filmtörténetét is, a másik oldalról pedig elkezdtek megjelenni a koreai, kínai és más ázsiai országból származók, akár több nyugati nyelvet is beszélő programozók. Így szépen lassan, a 2000-es években egyre előbbre haladva túl lehetett lépni azon a szinten, ahol a nyugati fesztiválok igazából csak abból tudtak válogatni, vagy akár egy az egyben elfogadni, amit a kelet-ázsiai filmes

tival programjában, érezhető volt Koreában egyfajta nyitottság a filmgyártás nemzetközi helyzetbe hozása kapcsán, azonban ez szempont lett a külföldi filmek behozatalát szabályozó kvótarendszerben is. Ugyanis a gyártás és import összekapcsolása mellett az export és import egymáshoz kötését is beemelték a rendszerbe: az adott cég által gyártott hazai filmek nemzetközi fesztiválokon elért sikere is fontos tényezővé vált. Csakhogy egészen a nyolcvanas évek végéig nem sikerült újra nemzetközi platformra kerülni koreai filmmel. Ezt a rendszert az említett mozgóképipari törvény 1970-es revíziójakor sikerült csak átalakítani, amikor is az importtevékenységet leválasztották a gyártásról, és a jogosultságot külön erre szakosodott cégeknek adták át. Azonban az állami kontroll mindezen és a későbbi törvényi revíziók során sem enyhült, egészen az 1990-es évekig. (Lásd: Kim: *Korean Cinema from Origins to Renaissance*. pp. 201–202., 230–231. és a Korean Film Archive weboldala: https://eng.koreafilm.or.kr/kmdb/trivia/funfacts/BC_0000005058?page=3) (Utolsó letöltés: 2021. 01. 02.)

35 Kim (ed.): *Korean Cinema from Origins to Renaissance*.

36 Shim: *Globalization and Cinema Regionalization in East Asia*. p. 239.

37 ibid. pp. 239–241.

38 ibid. (saját fordítás – FN)

intézményrendszer egyáltalán megmutatott nekik, és jóval mélyebb, valós ismereteken alapján tudott zajlani a filmek importja és exportja.

Busan jön, lát és győz

Amikor 1996-ban első alkalommal rendezték meg a Busani Nemzetközi Filmfesztivált (BIFF) a régió filmpiaci és -ipara már rendszeres kapcsolatban álltak egymással, és az európai filmfesztiválok is átadták ennek az új, immáron valóban nemzetközi korszaknak az első díjait a régióból érkező filmeknek. A Dél-Korea második legnagyobb városában, a hajóépítés egyik központjában, Busanban megszervezett fesztivál már a legelső kiadásának programjában 169 filmet vetített 31 országból; az elmúlt években fesztiválonként már átlag 300 filmet mutattak be a világ 70 országából.³⁹

Busant a legjobb pillanatban, a legjobb helyen hívták életre. Már alapításakor versenyelőnyre tett szert, mivel erősebb és biztosabb pénzügyi alapjai voltak, mint a versenytársként leginkább szóba jövő HKIFF-nek, ugyanakkor épp ez volt az az időszak, amikor Hongkongnak politikailag különösen ingatag helyzettel kellett megküzdenie, aminek oka a vészesen közeledő 1997-es év volt, azaz a város átkerülése az Egyesült Királyság fennhatósága alól Kína felügyelete alá.⁴⁰

„A BIFF egyik okos húzása volt az a döntés, hogy már idejekorán az »ablak az ázsiai filmművészetre« szlogennel pozícionálta magát, s nem a nemzeti filmgyártás bemutatkozó tereként.”⁴¹ A fesztivál szinte azonnal a régió legerősebb ilyen típusú rendezvényévé vált a korábban diplomataként működő Kim Dong-ho vezetése alatt, és nagy hangsúlyt

fektetett a nemzetközi újságírók meghívására, így biztosítva a magas presztízsű és jelentős médiamegjelenséget.⁴²

A BIFF létrehozása és a nemzetköziség előtérbe helyezése az 1980-as évek katonai diktatúrája után az 1990-es évek első felében átalakuló Dél-Korea szempontjából is kiemelten fontos volt. Az ország ebben az időszakban vált autoriter, a mindenkori vezető által szigorúan kontrollált kultúrájú államból nyílt demokráciává. Korábban is felmerült Koreában nemzetközi filmfesztivál alapításának ötlete, azonban nem tudták garantálni a cenzúra nélküli programozást, így a helyi filmkészítők egyszerűen nem voltak hajlandók részt venni benne – ez volt az a gát, amit Busan sikeresen lebontott. „A BIFF a filmfesztivált a nyilvánosság terének modelljeként testesíti meg, a filmkultúrát pedig a nyílt és cenzúrázatlan kultúráért való küzdelem szövetségeseként.”⁴³ Hasonló gondolatokat fogalmaz meg Ahn Soo-Jeung is *The Pusan International Film Festival, South Korean Cinema and Globalisation* című monográfiájában: „Koreában a filmfesztiválokra az új társadalmi csoportok kulturális gyakorlatának fő tereként tekintettek, ahol a politikai megfontolások helyét átvették a filmművészet szempontjai.”⁴⁴ A filmfesztivál ugyanakkor a *seggyehwa* megjelenésének is egy formája: ez a hivatalos koreai kifejezés a globalizációra, ami erős, nemzeti érzelmeket is előhív, a nemzeti egységre szólít fel, ami elengedhetetlen a nemzetközi közösségben való túléléshez és vezető szerep eléréséhez.⁴⁵

A kezdeti regionális versenyelőnyt a következő években különböző kezdeményezésekkel igyekezett megtartani a fesztivál szervezőcsapata. Ennek egyik eszköze szerepének különböző formákban történő bővítése volt. Követve az európai nagy filmfesztiválok gyakorlatát, beemelte tevékenységébe a tehetséggondozást, a filmfinanszírozást, létrehozta saját „Marché du Film”⁴⁶ programját.

39 A BIFF hivatalos weboldala. <https://www.biff.kr/eng/> (Utolsó letöltés: 2021. 08. 10.)

40 Berry, Chris – Kim, Dariae – Iordanova, Dina: *The Busan International Film Festival in Crisis or, What Should a Film Festival Be?* *Film Quarterly* 69 (2015 Fall) no. 1. pp. 80–89.

41 *ibid.* (saját fordítás – FN)

42 *ibid.*

43 *ibid.* (saját fordítás – FN)

44 Ahn, Soo Jeung: *The Pusan International Film Festival, South Korean Cinema and Globalisation*. Hong Kong University Press, 2012. p. 14. (saját fordítás – FN)

45 Park, Hyun Ok: *Seggyehwa: Globalization and Nationalism in Korea*. *The Journal of the International Institute* 4 (1996 Fall) no. 1. (Michigan Publishing) <https://quod.lib.umich.edu/j/jii/4750978.0004.105> (Utolsó letöltés: 2021. 08. 10.)

46 A Cannes-i Filmfesztivál filmpiaci, melyen rendre szakmabeliek ezrei vesznek részt, és egyfajta ipari vásárcént ad teret az új

1998-ban hirdették meg első alkalommal az eredetileg Pusan Promotion Plan (PPP) néven futó Asian Project Marketet (APM) azzal a céllal, hogy az ázsiai alkotóknak lehetőséget adjanak új projektjeik bemutatására. A programot 2007-ben kibővítették, és azóta Ázsián kívülről is befogad projekteket, aminek nyomán a részt vevő producerek, finanszírozók köre is nemzetközibbé tudott válni, és nőtt a transznacionális produciók száma.⁴⁷ Ezzel együtt az évente kiválasztott 25-30 projekt jó része ázsiai produció maradt, európai országok valójában koproduciókkal vannak jelen, azokkal is csak elvétve.

Az APM sikerén felbuzdulva 2006-ban létrehozták az Asian Contents & Film Marketet is, mely iparági események sorát kínálja a szakmabeliek számára, lehetőséget ad a kész alkotások értékesítésére, disztribúciós együttműködések tető alá hozására és így tovább, minden, a nagy nemzetközi filmfesztiválok világában már bejáratott iparági tevékenység lebonyolítására. Bővítve a 'Market' tevékenységi körét, 2015-ben a program kiegészült az Entertainment Intellectual Property Market-tel, mely lényegében a különböző médiaplatformokra készülő szórakoztatási tartalmak piaca, és szinte bármit befogad a kelet-ázsiai országokból a webtoonoktól és a websorozatoktól kezdve a tv-show-kon és reklámokon keresztül az online és mobiljátékokig.⁴⁸

Ahn Soo-Jeung a BIFF-et bemutató, már említett könyvében újra meg újra előhossa és különböző aspektusokból vizsgálja a BIFF sikere és a dél-koreai mozi nemzetközi felfutása közti kapcsolat kérdését. Szükség volt a BIFF-re ahhoz, hogy a koreai filmművészet – globális szinten is – ismertté váljon? Szüksége volt a BIFF-nek a kilencvenes években jelentős állami finanszírozással megtámogatott koreai alkotók kreativitására és remek filmjeire? Azt gondolom, egyrészt a BIFF nyilván azért jött létre épp a kilencvenes évek közepén és fókuszált az új filmekre, azt követően az új koreai (majd regionális) projektek finanszírozásának szakmai támogatására, mert jól felfogott érdeke volt a hazai filmgyártás léte és megerősödése. Lehet nemzetközi filmfesztivált működtetni kiemelkedő hazai alkotások nélkül is (lásd például Rotterdam), de Kelet-Ázsiá-

ban, különösen Dél-Koreában, főként a kilencvenes években ez nehezen lett volna elképzelhető. Mindazon folyamatok, melyeket a korábbiakban leírtam: a regionális együttműködések megerősödése, a nyitás egymás munkái felé, a filmművészeti alkotások következetesen véghezvitt megismertetése elsősorban az európai filmfesztiválokkal és -kritikusokkal, az, hogy mindezek nyomán a nyugati fesztiválok világa képessé vált nagy számban befogadni a Kelet-Ázsiából érkező filmeket és alkotókat, olyan alapot jelentettek Dél-Korea számára (is), melyre építeni lehetett. A kérdésre, hogy szükség volt-e a BIFF-re a dél-koreai mozi nemzetközi felfutásához, a válaszom az, hogy rossz a kérdés. A koreai nemzeti filmgyártásra fókuszáló nemzetközi filmfesztivál alapítása akkor és ott nem szükséges volt, hanem szükségszerű.

Összefoglalás

A jelen tanulmányban tárgyalt kelet-ázsiai filmfesztiválok követték az adott nemzeti gazdaság és kultúra által diktált aktuális elvárásokat, ugyanazt tették, amit az az ország/város, melynek kormánya/városi tanácsa támogatta vagy akár kezdeményezte is alapításukat. Ebben az elvárásrendszerben az 1980-as években a nemzetköziesítés kulcsfontosságú volt. Első körben a regionális piac és ipar megerősítése, azon belül a nemzeti stratégia által meghatározott pozíció megszerzése, második körben pedig a nyugati filmpiac, de elsősorban az európai filmfesztiválok köre ('film festival circuit') és az azt övező intézményrendszer (művészmozik, kisebb filmfesztiválok, filmkritikusok stb.) figyelmének felkeltése és elkápráztatása volt a cél.

A HKIFF esetében ez Hongkongnak mint a régió legerősebb szereplőjének a definiálását jelentette, amely különösen erős pénzügyi alapokkal és üstökösként száguldó gazdaságával úgy gondolta, hogy a régió vezetőjévé kell válnia. A valaha volt legjobb kínaiaként pozicionáltak magukat, akik olyan jól ismerik, értik a világot, hogy nekik kell kiválasztaniuk, mi méltó arra, hogy a nagyvilág, azaz a „Nyugat” elé tárják.

alkotások és projektek bemutatására, értékesítésére, ugyanakkor szakmai előadások, workshopok is színesítik a kínálatát.

47 A BIFF hivatalos weboldala. <https://www.biff.kr/eng/> (Utolsó letöltés: 2021. 08. 10.)

48 Frater, Patrick: Busan Festival to Launch Entertainment IP Market. *Variety*. 2015. július 20. <https://variety.com/2015/digital/asia/busan-festival-to-launch-entertainment-ip-market-1201544423/> (Utolsó letöltés: 2021. 08. 10.)

Busan esetében ez a nyílt, szabad, cenzúrázatlan kultúra létrehozását és ünneplését jelentette, mely függetlenül és félelem nélkül él a régió „nagy testvéreinek” gyűrűjében. Képes túlélni és virágozni egyedül is, miközben távoli, „kevésbé veszélyes” országokkal, az USA-val vagy az európai államokkal épít ki nemzetközi kapcsolatokat, együttműködéseket. A nemzeti öndefiníálásnak és -bizalomnak ez a fajta erősítése kéz a kézben járt Dél-Koreában a filmfinanszírozási rendszernek a kilencvenes években zajló stabilizációjával, és segítette a koreai mozi felemelkedését, mely csupán pár évtized alatt a világ egyik legizgalmasabb nemzeti filmművészetévé érett.

Natália Fábics:

The Emergence of East-Asian International Film Festivals and Their Role in the Global Rise of South Korean Cinema

According to Marijke de Valck, the real internationalisation of the film festival circuit took place only in the 1980s; as a result, the leading European film festivals significantly increased the representation of films made in regions beyond Europe and North America, which meant a welcoming environment for South Korean films, as well. The paper examines the role of East Asian countries and their relations with each other in this process, focusing on the international film festivals founded in the region starting with the Hong Kong International Film Festival (HKIFF) in 1976, followed by the Tokyo International Film Festival (TIFF) in 1985 and the Busan International Film Festival (BIFF) in 1996. The emergence of BIFF is presented in the second part of the paper: following its foundation, the pioneering South Korean film festival soon gained regional prominence and played a leading role in the channelling of South Korean cinema to the international cinema network.

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



az adózók által
felajánlott 1%-okból
2021-ben
156 401 Ft
folyt be.

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

Kérjük, 2021. évi adóbevallásukkor is
gondoljanak ránk, és támogassák
munkánkat!

MEtROPOlIS
FILMÉLEMI ÉS FILMTÖRTÉNELMI FOLYÓIRAT

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

1 808 3787-1-42

Köszönjük!

Sebő Gábor

Románc a Koreai-félsziget két oldalán Szerelemábrázolások az észak- és a dél-koreai filmben

Jelen írás arra vállalkozik, hogy betekintést nyújtson az észak- és a dél-koreai filmes szerelemábrázolás módozataiba, kiváltképpen a női szerepek elemzésén keresztül. Végigkövetem, hogyan változik a női társadalmi szerepek megjelenítése az ország kettéosztása után a déli militarista rezsimekben, valamint északon, a formájában szocialista, de tartalmában nacionalista totalitárius rendszerben, összehasonlítva ezeket a korábbi gyarmati időkkel. Ezt követően, a tanulmány második részében, Csunhjang és Mongrjong híres szerelmi balladájának északi és déli filmes adaptációit hasonlítom össze. A Csunhjang-történet a legnépszerűbb koreai népmese, a nemzet *Rómeó és Júliája*, amelyet a mai napig minden koreai ismer a legkisebektől az aggastyánokig, függetlenül attól, hogy a félsziget melyik részén született. A részletes elemzés arra is rávilágít, hogy az eltérő változatokban nemcsak az egyértelmű, politikai ideológiákon alapuló különbségek jellemzőek, de a közös, koreai identitásból fakadó ősi hasonlóságok is, ami által a népszerű fabula a mai napig láthatatlan kulturális kapcsot képez a közel nyolc évtizede kettészakított nemzet tagjai között.

Nőtípusok a dél-koreai filmben

A romantikus elbeszélések a kezdetektől fogva mind a dél-koreai, mind az észak-koreai filmművészet elengedhetetlen elemeinek számítottak, gyakran politikai felhangokkal kísérve. A melodráma az egyik legkedveltebb történetmesélési forma volt a koreai háború után északon; ezenfelül a dél-koreai film első aranykorának (1955–1972) is meghatározó műfaja volt, mely hatalmas népszerűségnek örvendett a hazai közönség körében. E

műveknek számottevő, elsősorban női nézőtáboruk volt délen, és bennük többek között a női társadalmi szerepek filmes ábrázolásának folyamatos átalakulását kísérhetjük figyelemmel. Ebben az időben a tradicionális konfuciusus társadalmi szerepfelfogástól – mely a „bölc s anya, jó feleség” elképzelésen alapult,¹ s élethosszig megszabta a koreai nők társadalomban betöltött funkcióját mind a közösségi térben (munkahely), mind pedig a magánszférában (otthon) – eltérő, újfajta társadalmi normák jelentek meg. A japán megszállás évtizedeiben (1910–1945) a nők túlnyomórészt konvencionális, a férfiaknak alárendelt szerepekben jelentek meg, mint például az 1941-ben készült *Pando eui pom* (A Koreai-félsziget tavasza, *The Spring of the Korean Peninsula*, Lee Pyeong-il) című alkotásban, amelyben a főhős kegyeiért két nő is verseng, anyagi és karrieráldozatot hozva a férfiert. Érdekes, hogy a film a később tárgyalandó Csunhjang meséjét foglalja keretbe: a film szereplői filmkészítők, akik Csunhjang legendáját viszik éppen filmre.

Látványos változást a gyarmati korszak után észlelhetünk a nők dél-koreai filmes ábrázolásában. A nő ekkor már szuverén individuumként jelenik meg, aki nem függ a férfi anyagi és társadalmi helyzetétől. A fordulat a koreai háború után kulcsfontosságúvá váló amerikai kulturális hatásnak tudható be. Az amerikanizáció individualista életszemléletet hirdető filmeket, nőközpontú narratívákat eredményezett. Ennek következtében a filmek már nemcsak a koreai nemzettudat kifejezése köré épültek, de a társadalmi szerepek átalakulásai is jelentős hangsúlyt kaptak egy olyan időszakban, amikor a dél-koreai társadalom elvesztett kollektív identitását próbálta újrafogalmazni. A japánok kiűzése (1945) ugyanis nem oldotta meg a nemzeti identitáskeresés problémáját, hiszen rögtön ezután az ország kettéosztásával kellett szembenézni.

¹ Koreaiul *hyeonmo yangcheo*, japán megfelelője a *ryeosai kenbo*, mely a férfiak számára a munkát, míg a nőknek a háztartás vezetését és a gyerekeket nevelést szabja feladatuk. Ez a megközelítés a kínai társadalmi rendszerben is alapvető szerepet tölt be.

Mint ismeretes, a félsziget északon a szovjetek, délen pedig az amerikaiak befolyása alá került. Habár maga a két állam hivatalosan 1948-ban jött létre – délen Koreai Köztársaság, északon pedig Koreai Népi Demokratikus Köztársaság (KNNDK) néven –, a nemzeti kettéosztottság már 1945 óta fennállt. E zűrzavaros helyzetre az északi és a déli filmek sajátos módon reflektáltak. Míg északon főleg a szovjet szocialista realista minta lett a követendő művészeti forma, addig délen a – az olasz neorealizmusból eredeztethető – realizmus eszközeivel próbálták a filmkészítők kendőzetlenül és gyakran elég nyersen bemutatni a kettéosztottságból, majd a koreai háborúból adódó társadalmi elkeseredést, az egyén útkeresését az amerikaiak által dominált világban. Ugyanakkor az ősi koreai identitás „beszennyezésével” észak felől a „vörös ördög”, a kommunizmus fenyegetett, amire a Li Szin-man által vezetett, erősen antikommunista rezsim kíméletlen elnyomással reagált.

Az ötvenes évek második felére jellemző identitáskeresés és a nemzeti tragédia megjelenítésének egyik klasszikus példája, az *Obaltan* (*Céltalan golyó, Aimless Bullet*, Yu Hyun-mok, 1961), mely a háború utáni demoralizáltságot és nyomort realisztikus eszközökkel és filozofikus szimbolikával ábrázolja egy férfitestvérpár és azok családtagjai hányatott sorsán keresztül. A filmben megjelenített szélsőségesen tragikus női sorsok a kor valóságát hűen tükrözik. Míg a főhős anyjának elméje megbomlott a háború okozta trauma következtében, a húga „nyugati hercegnőként” dolgozik, vagyis tulajdonképpen az amerikai katonákat kiszolgáló örömlány.

A dél-koreai filmművészet az 1960-as évek elejére a tradicionális koreai nőképtől, a „bölc s anya, jó feleség” motívumától jelentősen eltávolodik. A női karakterek egy része a mozivásznon éjszakai bárókba jár, hiányos öltözékben szórakoztatja a gyakran amerikai katonákból álló férfiközönséget olyan – a koreai kultúrától élesen eltérő – zenékre, mint például a *mambo*, ahogyan azt a *Jayu buin* (*Madam Szabadság, Madame Freedom*, Han Hyeong-mo, 1956) című alkotásban is megfigyelhetjük. E filmek egyrészt a női szabadságot hirdetik ebben a politikailag kaotikus időszakban, másrészt pedig erőteljesen megjelenik a női test tárgyiasítása is. E tárgyiasítás pedig egy konkrét társadalmi jelenség leképezése a vásznon: a prostitúcióé, mely sokaknak nyújtott megélhetést abban a korszakban.

A kor filmjei közül a *Yeosajang* (*Női főnök, The Female Boss*, Han Hyeong-mo, 1959) egy erős női vezetőt mutat be, aki egy női magazin főszerkesztő-tulajdonosa, és aki férfiakat toboroz egy megüresedett szerkesztői állásra. Szerencsétlenségére egy olyan férfi tetszik meg neki, aki hasonlóan erős karakterű, és nem állja kimondani a véleményét a melodramatikus eszközökkel operáló, egyben vígjátéki elemekkel is tarkított filmalkotásban.

A korábban kifejezetten szokatlannak számító özvegyi szerep is sokszor előkerül a dél-koreai filmekben, mint ahogy azt az 1955-ös *Mimangin* (*Az özvegy, The Widow*, Park Nam-ok) című mű, vagy az 1949-ben készült *Maeum-ui Gohyang* (*Egy szülőváros a szívben, A Hometown in Heart*, Yoon Yong-kyu) című film szemlélteti, amelyben az özvegy egy buddhista gyerekszerzetest anyai szeretettel vesz körül. Choi Eun-hee, aki az özvegy szerepét játssza, egy évtizeddel később szintén özvegyként tűnik fel Shin Sang-ok 1961-es *Sarangbang sonnimgwa eomeoni* (*Anyá és a vendég, The Mother and the Guest*) című alkotásában. Az özvegyi házba egy napon férfi vendég érkezik, aki alaposan felkavarja a főhősnő érzelmeit. A film végére azonban, anyósa és lánya miatt, a koreai társadalmi normákat követve, visszautasítja a férfi szerelmi vallomását; elválásuk a tradíciók szorításában szükségszerű. A koreai szokás, mely szerint egy özvegy nem kezdhet új kapcsolatot a hároméves gyászidőszakban, *Az özvegy* (1955) című alkotásban is teret kap. A női főszereplő Szin-dzsá (Sin-ja) száműzetésben él lányával, azonban mindeközben szerelem bontakozik ki halott férjének egyik barátja, Lee és az özvegy között. A konfliktust tetézi, hogy a férfi házasság, s a kapcsolat kiváltja felesége féltékenységét is. Az 1949-es *Yeoseong Ilgi* (*Egy nő naplója, A Diary of a Woman*, Hong Seong-ki) is egy tiltott szerelem történetét mutatja be, amelyben egy fiatal nő keveredik afférba barátja bátyjával, ám nagy csalódás éri, amikor megtudja, hogy a férfi már házasságban. Mindezalatt főhősnőnk társadalmi munkájára, az árvák gondozására koncentrálnak. Csalódását követően élni akarását is munkájának köszönhetően nyeri vissza: önállóan belekezd egy árvaház építésébe. Végül férfitestvére nélkül, egyedül akaraterére támaszkodva viszi sikerre a nemes ügyet.

Amint azt a fenti filmalkotások szemléltetik, a dél-koreai film nőábrázolása jelentős átalakuláson ment keresztül a japán gyarmati ciklust követően. A legemblematisabb transzformációt az individualista, a férfitől nem függő

nő képének megjelenése jelzi, aki álmai beteljesítésére hivatott, még ha azt esetenként a saját testének áruba bocsátásával vagy kemény erőfeszítések árán – sok esetben a koreai konvenciókkal szembe fordulva – tudja csak megvalósítani.

Nőtípusok a Dzsúcse-rendszerben²

Az észak-koreai családfórmula egyrészt a közösségre épülő társadalom alapvető építőköve, és mind a házasság, mind pedig a szexualitás szigorúan a heteroszexuális nukleáris család keretein belül értelmezhető. Másrészt az észak-koreai szerelemábrázolás is átpolitizált, ami a gyakorlatban azt jelenti, hogy a Kim Ir-szen felé irányuló aszexuális vonzalom és hűség kifejezése mind a férfi és női főhősök közötti udvarlási folyamat része, mind pedig reflexió a nemzet nagyságára, az ország szépségeire. Vagyis lényegében a szerelem is az észak-koreai etnonacionalizmus és a vezetőkultusz egyik alapvető közvetítő eszköze. Ez teljes mértékben megfelel a szovjet szocialista realista alapoknak – Sztálin dicsőítése és a mély hazaszeretet kifejezése ugyanúgy megkövetelt formai elemei voltak a

harmincas évek második felében készült szovjet műveknek, mint észak-koreai megfelelőiknek. A Dzsúcse-filmek a házastársak közötti szerelmet „akármilyen szentimentálisnak vagy konfuciánusnak tűnik is, a partner forradalmi érdemei iránti szerelmeként” mutatják be.³ Mindez azonban a konvencionális koreai környezetbe helyezve megfelel a hagyományos koreai családmódelnek: az apa a családot meghatározó, fenntartó és kontrolláló központi figura, míg az anya szerepe mindenképp a maternális gondoskodás, a házastársi hűség, a házimunkák ellátása és az élelem szolgáltatása. Ezenkívül a konfuciánus erények, mint az idősek iránti tisztelet, a filiális jámborság (gyermeki kegyesség), valamint az előbb említett házastársi odaadás és hűség is alapvető összetevőkként sorolhatóak fel. Az észak-koreai propaganda mesterien használta fel, majd formálta át az ősi konfuciánus etikai kódexet az uralkodó Kim családra alkalmazva azt. Kim Ir-szen vált minden egyes észak-koreai atyai vezetőjévé, így a legtöbb észak-koreai festmény, szobor, irodalmi alkotás, zene, tánc, látványos parádé (mint például az Arirang Tömegjátékok) és film tudatja a szemlélővel a „Hatalmas Vezető” nagyságát és emberfelettségét, egyben rámutat az állampolgár rendszerben betöltött funkciójára: alárendeltségére a Kim-kaszthoz, azaz a Pektu-hegység⁴ szent vérvonalához képest. Ahogyan Bruce Cumings

2 A Dzsúcse legtöbbször saját erőre való támaszkodást jelent (uralom önerőből), azonban Kim Ir-szen első Dzsúcse-beszéde (1955. december 28.) még elsődlegesen a szovjetektől való kulturális távolságtartást emelte ki, és csak később vált a rendszert meghatározó ideológiai elvvé. Mára az önvédelemi haderő, a politikai függetlenség és a gazdaság önellátása képezik a három alappillért. Mondani sem kell persze, hogy a Koreai Népi Demokratikus Köztársaság mindennek volt mondható az eddigi több mint hetvenéves fennállása során, de függetlennek és saját lábán állónak nem. A Dzsúcse emberközpontú koncepciója az 1960-as évek közepétől az alkotóképes egyén filozófiai, már-már vallási jellegű eszméjévé vált, miszerint az ember a világegyetem ura, és mindenről képes egyedül dönteni élete során. A Dzsúcse-realizmus az 1960-as évek végétől a művészetben és a kultúrában a szovjet prototípus, a szocialista realizmus észak-koreai továbbfejlesztése volt Kim Dzsong-il kezdeményezésére. A szovjet elődhöz képest annyiban követelt többet az ország művészeitől, hogy Kim Ir-szen dicsőítése minden kulturális termékben központi elemmé vált. A személyi kultusz kanonizálásán túl a (teljes) koreai nemzet ősi hagyományaira épülő etnonacionalizmus elemei (a legtisztább, „kiválasztott” nép koncepciója) kaptak fontos szerepet, ezzel is erősítve a félsziget több évszázados, tudatos elszigetelését a homogén társadalmi és etnikai struktúra fenntartása érdekében. Ahogyan azt az észak-koreai fél egy 2006-os magas szintű Korea-közi találkozón kijelentette: „Még egy csepp tinta sem hullhat a Han folyóba”.

3 Gabroussenko, Tatiana: Calls for Self-Sacrifice in North Korean Creative Writing in the Late 1900s to 2000s. *The Journal of Korean Studies* 13 (2008 Fall) no. 1. p. 43.

4 A Pektu-hegység (*Paektusan*) a Koreai-félsziget legmagasabban fekvő hegyvonulata, Kína és Észak-Korea határán helyezkedik el. A legenda szerint a nemzetalapítás ősi, szakrális helyszíne, ezért szimbolikus jelentőséggel bír. Az észak-koreai propaganda a hegy köré helyezte Kim Ir-szen partizánjainak tevékenységét (ami tényszerűen nem igaz, hiszen azok Mandzsúriában harcoltak), továbbá Kim Dzsong-il születési helyét is ide pozícionálták (ami szintén nem megfelel meg a valóságnak, mivel egy szibériai katonai táborban látta meg a napvilágot 1941-ben). A Pektu-érvonal a Kim-dinasztiára, mint az ország „legtisztább” családjára utal, és a család örö-

történész is megfogalmazta, a marxizmus Észak-Koreában egyesült a közkeletű konfuciánus eszmével,⁵ amely a kelet-ázsiai szellemi örökségből fakadóan „jó adag nacionalizmust is tartalmaz.”⁶ A legszámottevőbb azonban a koreai környezetbe való beágyazás volt, ebből kifolyólag a koreai szimbólumok és összefüggések csak abban az esetben érthetőek meg teljes mértékben, amennyiben azokat a maguk koreai történelmi kontextusában vizsgáljuk.

Míg az észak-koreai nemzet apját Kim Ir-szen testesíti meg – akinek a kollektív és a családon belüli megbecsülése elemibb a biológiai apáénál is –, az anya szerepét a mindenkori regnáló párt, a Koreai Munkáspárt tölti be, a gyermek pedig maga az állampolgár, aki élete végéig hálával tartozik szüleinek (Kim Ir-szennek és a Pártnak), amiért azok felnevelték, élelmet, ingyenes oktatást és egyéb szociális juttatást biztosítottak számára.

Mielőtt belemerülnénk a román filmbeli mintázatainak részleteibe, fontos megvizsgálni a nőnek mint a szerelem közvetett tárgyának (hiszen a közvetlen objektum Kim Ir-szen) a megjelenítését. A KNDK 1946. július 30-án fogadta el a nemek közötti egyenlőségről szóló törvényt, amely mind a házasság, mind pedig a válás szabadságát biztosította.⁷ Az 1948-as észak-koreai alkotmány sem tesz hivatalosan különbséget férfi és nő között. Az anya és a feleség gondoskodó feladatköre továbbra is előtérben maradt, de ezen elveket az egyén szintjéről a közösség szintjére emelték: kiterjesztették a társadalomról való gondoskodásra a kollektívizmus szellemében. A hagyományos konfuciánus családi értékeket, mint a gyermeki jámborság, habár meghagyták, de annak néhány aspektusát feudálisnak minősítették –

így a „szocialista fiatalokat arra ösztönözték, hogy hagyjanak fel az idősebbek felé irányuló vak engedelmességgel.”⁸ Mindenekelőtt azonban nem a tradicionális értékeket támadták, hanem a feudális és a gyarmati időkre emlékeztető, nő és férfi, illetve a társadalmi osztályok közötti egyenlőtlenséget és megkülönböztetést, ezenfelül olyan korábbi társadalmilag elfogadott gyakorlatokat, mint az ágyasság, a korai házasság vagy a prostitúció.⁹

A valóság azonban – ahogyan az az észak-koreai politikai disszidensek beszámolóiból is kiderül – nagyon messze áll a felvázolt hivatalos képtől. A nők folyamatos bántalmazásnak, munkahelyi zaklatásnak és katonaságon belüli szexuális erőszaknak vannak kitéve. A propaganda ugyanakkor valóban a férfi- és a női szerepek egyenlőségét harsogja. A munkásnők filmen, festményen és egyéb képzőművészeti alkotásokban valóban szembe mennek a szokásjogot tükröző konfuciánus gyakorlattal, amely korlátozza a nők társadalmi mobilitását. A kulturális propagandában gyakorlatilag a kezdetektől fogva használták fel (és ki) a nőket az ideológiai eszmék terjesztése céljából. Az Észak-Korea-szakértő, Szalontai Balázs is rámutat arra, hogy a gazdaságpolitika és a helyi ipar tudatosan – és a háború után kényszerűen – foglalkoztatott többségében háziasszonyokat és fiatalokat a fizikai munkát bíró férfiak hiányában.¹⁰ A kilencvenes években, a Fáradságos Menetelés¹¹ idején a helyzet kísértetiesen hasonló volt. A legtöbb férfi vagy a katonaságnál, vagy pedig egy hivatalban töltötte munkaidejét, így a nők voltak azok, akik elindították a kapitalista jellegű kereskedelmet, a helyi és illegális piacokon (*Jangmadang*) árulva az otthon természetett zöldségeket és egyéb portékákat.

kös uralkodói legitimitását jelöli. Az ország vezetésére csak olyan alkalmas, aki e tiszta vérvonalból, a Kim családból származik.

5 Cumings, Bruce: *Korea's Place in the Sun. A Modern History*. New York: W. W. Norton, 1997. p. 79.

6 Cornell, Erik: *North Korea under Communism*. New York–London: Routledge, 2002. p. 119.

7 Kim, Suzy: Marriage, family and sexuality in North Korea. In: McLelland, Mark – Mackie, Vera (eds.): *Routledge Handbook of Sexuality Studies in East Asia*. New York–London: Routledge, 2014. p. 263.

8 ibid. p. 267.

9 ibid. pp. 267–268.

10 Szalontai, Balázs: *Kim Il Sung in the Khrushchev Era: Soviet–DPRK Relations and the Roots of North Korean Despotism, 1953–1964*. Washington: Woodrow Wilson Center Press – Stanford: Stanford University Press, 2005. p. 123.

11 A kilencvenes évek közepétől az évtized végéig (1994–1998) tartó nagy éhínséget nevezi a propaganda Fáradságos Menetelésnek (*konanenui haengun*). Az aszály, majd a folyók áradása következtében a mezőgazdasági termés nagy része odaveszett, amihez az agrárium irányításának inkompetenciája társult. Gyakorlatilag a teljes élelmiszer-gazdaság elosztási rendszere összeomlott, ami az ország legnagyobb humanitárius katasztrófájához vezetett a koreai háború óta – a legalacsonyabb becslések szerint is százazrek haltak éhen.

A filmekben erős forradalmi elveket valló elvtársnőket láthatunk, akik a férfiakat megszegyenítve türik a fájdalmat, megaláztatást és a kemény munkát, hogy aztán a mű végére megkaphassák méltó jutalmukat, ami nem más, mint a kitűzött cél elérése és azon keresztül a legfőbb vezető dicsőítése.

A nőközpontú narratívákra (vagyis olyanokra, amelyekben egy női főhős valósítja meg a dicső Dzsúcse-eszményeket) legjobb példaként két klasszikus forradalmi opera említhető meg, a *Pipada* (*Vértenger, Sea of Blood*, Choe Ik-kyu, 1969) és a *Kkotpaneun cheonyeo* (*A virágáru lány, The Flower Girl*, Choe Ik-kyu, Pak Hak, 1972). Mindkettőről koruk magyar filmkritikája pozitívan érkezett.¹² Az előbbi mű anyahőse, Szun-nyó (Sun-nyo), archetipikus megtestesítője a közismert szocialista realista jellemfejlődésnek, mely egy kezdetben apolitikus és marginális karakterből politikailag tudatos forradalmi hősnőt gyárt. Mindez számos családi tragédia következménye, hiszen férje meghalt, és fiai is megsínylették a japán gyarmati elnyomást. Azonban a megpróbáltatások ellenére képes erőt meríteni Kim Ir-szen tanításából, és csatlakozik a kommunista forradalomhoz, hogy harcoljon a megszállók ellen. A film egyértelműen Gorkij *Anyja* (1906) című művéből meríti az ihletet, mely a szocialista realista irodalom egyik alapműve.

A *virágáru lány* (1972) Kotpunja nagy nyomorban él, vadazáleák árusításából próbálja eltartani családját s gyógyszert venni beteg édesanyjának. Halott apa, bebörtönzött báty, vak hűg, japán megszállók és a minden gaztettért felelős koreai arisztokraták – a filmet áthatja az agónia, az egyén kiszolgáltatottsága, a családi sorscsapások és az idegen hatalmak általi elnyomás. Mindezt a filmkészítők szürke színekkel, hosszú snittekkel, lassú tempóval és strófikus zenével fokozzák a Dzsúcse-realizmus jegyében. A film érzelmi csúcspontján a politikailag átszellemült, a forradalmi büszkeségtől hevült Kotpun azáleacsokrokkal sétál végig a városon,

mely a családi becsületet, a jólétet és a boldog házasság lehetőségét jelképezi. A virágot hordozó Kotpun képe ikonikussá vált Észak-Korea kultúrájában: a forradalmi újjászületés és megújulás absztrakt erejét jelképezi. A korabeli egy *won*-os bankjegyen az ő ikonikus ábrázolása volt látható a csokor virággal a kezében.

A Dzsúcse-feminista hősnők azonban nem csak végtelen szenvedést ábrázoló cselekményekben jelennek meg. A *Torajjikot* (*A széles harangvirág, A Broad Bellflower*, Jo Kyong-sun, 1987) hősnője például egy melodramatikus vígjátékban vezeti jó útra férfi partnerét azzal, hogy megtanítja megbecsülni a vidéki élet szépségeit. A *Gimdongmuneun haneureul nanda* (*Kim elvtárs repülni készül, Comrade Kim Goes Flying*, Nicholas Bonner, Anja Daelemans, Gwang Hun-kim, 2012) optimista fiatal szénbányász nője addig küzd kitartóan, míg meg nem valósítja gyermekkori álmát és cirkuszi trapéz művész nem lesz. A mindig mosolygó főhősnő az észak-koreai álmok megtestesítője, mely természetesen csak a filmben létezik. Ugyanakkor az akaraterő és a kitartás szilárd szimbóluma, miáltal az önerőre támaszkodó Dzsúcse-sztereotípiát is kifejezi.

Valójában az észak-koreai filmtörténet minden szakaszát végigkísérik a nőközpontú filmek, legyen szó elbűvölő sportolókról (*Dallyeoseo haneulkkaji – Maraton futó, Marathon Runner*, Ri Ju-ho, 2002), emblematikus közlekedési vezetőkről (*Bigeoli chobyeong – Egy forgalomirányító az útkereszteződésben, A Traffic Controller on Crossroads*, Che Phun-ki, 1986), kecses patriótáról és vért izzadó női katonákról (*Chueogui norae – A visszatekintés dala, Song of Retrospection*, Ryu Ho-son, 1986), egy materialista álmokat kergető diáklányról (*Han nyeohaksaengeui ilgi – Egy diáklány naplója, A Schoolgirl's Diary*, In Hak-jang, 2006), árvákat gondozó fiatal szürről (*Ouri jip iyagi – A mi házunk története, The Story of Our Home*, Ri Yun-ho, Ki Ha-yong, 2016), vagy éppen lelkiismeretes almaszedőkről (*Sagwa ttal ttae – Amikor*

12 Csala Károly: A Csollima nyergében: A demokratikus Korea filmművészetéről. *Filmvilág* 17 (1973. szeptember 15.) no. 18. pp. 7–9. Ez a tendencia a magyar filmkritikusok részéről az idők folyamán a sematizmus erőteljes kritikájába csapott át a hetvenes évek végére. Tihanyi Sándor: Magasfeszültség. *Film, Színház, Muzsika* 22 (1978. augusztus 12.) no. 32. p. 7. Vagy például Kürü László így írt a *Kumhuiwa Unhuiui unmyong-ról* (*Az ikrek dala, The Fate of Kum Hui and Un Hui*, Om Kil-son, Pak Hak, 1974): „úgy hiszem, semmi értelme több szót vesztegetni erre a filmre, amely az ügynek, amit képviselni akar, inkább árt, mint használ. Nálunk legalábbis nemigen hatnak már a remélhetőleg végleg túlhaladott sematizmus újrainportált eszközei.” Kürü László: *Az ikrek dala. Film, Színház, Muzsika* 22 (1978. szeptember 30.) no. 39.

szedjük az almát, *When We Pick Apples*, Kim Yong-ho, 1971). Az észak-koreai nők vitathatatlanul több figyelmet kapnak nemzetük filmkultúrájában, mint nővéreik a szabadabb világban. Ugyanakkor a filmek elsődlegesen a vezetőket (Kim Ir-szen és Kim Dzsong-il) és a Pártot népszerűsítő küldetések fogaskerekeiként, valamint ideológiai hívószavak megtestesítőiként ábrázolják a női szereplőket.

Hagyományos szerelem- ábrázolás északon

Az észak-koreai filmek jellemzően visszafogott és konzervatív módon jelenítik meg a főhősök között lezajló, a nyugati szem számára gyakran észre sem vehető szerelmi gesztusokat. Az első csókjelenetre az észak-koreai filmvásznon egészen 1984-ig kellett várni, mely egy Shin Sang-ok produceri felügyelete mellett készült filmben látható: *Cheolgireul ttara cheonmalli* (*Ezer mérföld a vasút mentén*, *A Thousand Miles Along the Railway*, Kim Kil-in, 1984).

Az észak-koreai filmművészet a mai napig különböző szimbólumokon, utalásokon vagy természeti képeken keresztül érzékelteti a szerelmespár (átpolitizált) románcát. Az egyén szexuális fantáziáinak felvázolása helyett a kollektív eszmék dicsőítése által közvetített, nemzetszintű érzéki vágyakozás képezi a szexualitást. Mindezt az alkotók leggyakrabban a természet képeivel, vagy éppen a mezőgazdasági munkák szemléltetésével teszik még érzékletesebbé. A szerelmi vallomások elsősorban a kemény, szívós munkához való viszonyulásban, a Párt iránti elköteleződésben, a Dzsúcse-bölcsességekben, és legfőképpen a legfőbb vezető iránti feltétlen odaadásban, illetve a nem nélküli szeretetben testesülnek meg. A Kim Ir-szen iránti különleges szeretetet Sonia Ryang



Az első nyíltan ábrázolt csók az észak-koreai filmvásznon:
Ezer mérföld a vasút mentén (1984)

antropológus „szuverén szeretetnek” (vagy szerelemnek) nevezi.¹³ Amennyiben minden szükséges feltétel teljesül, a női és férfikarakterek elkerülhetetlenül egymásra találnak a vásznon, és a népmesészerű végkifejletben együtt menetelnek a környezetüket alkotó közösséggel a boldog szocialista jövő felé, Kim Ir-szen atyai ölelésétől kísérve.¹⁴

Az észak-koreai romantikus narratíva ennél fogva nem azt az individualista megközelítést alkalmazza, mely a pár egyéni boldogságára és a kölcsönös örömszerzés fontosságára fókuszál, hanem sokkal inkább a kollektív jövőépítés élvezetét hangsúlyozza a legfőbb vezető irányításával. Ezért a legtöbb esetben a történet főhőse magára a munkaprojektre – mely a szerelem közvetítője a két fél között – sokkal inkább szerelmi vágyakozással tekint, mint magára a női partnerre, aki hősiünk csodálója. A nemi aktusra csak közvetett módon, metaforákon keresztül történik utalás: például egy borjú születése, vagy amikor a tehénfejés a főhősnő keblének megduzzadását idézi elő¹⁵ az 1959-es *Jeotso-ga saekki nanneun nal* (*A nap, amikor a tehén tejet adott*, *The Day the Milk Cow Gave Birth*, U Rim-ho) című színházi darabban.¹⁶ Máshol a víz – mint az életet szimbolizáló elem – előtörése egyfajta

13 Ryang, Sonia: *Biopolitics or the Logic of Sovereign Love – Love’s Whereabouts in North Korea*. In: Ryang, Sonia (ed.): *North Korea: Toward a Better Understanding*. Lanham: Lexington Books, 2009. p. 74.

14 Kim Ir-szen állandó jelenlétének ábrázolására a Nap szimbólumán keresztül kerül sor a legtöbb film elején és végén, ami egyfajta keretet ad a filmek ideológiai üzenetének. Kim Ir-szent hivatalosan „a nemzet Nap”-jaként tisztelik, és születésnapjának megünneplése (egyben az ország legnagyobb hivatalos ünnepe, amit egyfajta észak-koreai karácsonyként lehet értelmezni) április 15-e, a „Nap napja”.

15 A kászöm (*kaseum*) a koreai nyelvben nemcsak mellet, de szívet, azaz átvitt értelemben érzést is jelent.

16 Kim, Suk-Young: *Illusive Utopia: Theater, Film, and Everyday Performance in North Korea*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 2010. p. 114.

ejakulációs hasonlatként jelenik meg (*Maeume deuneun cheongnyeon* – Az ideális fiatalember, *The Ideal Young Man*, Im Chang-beom, 1989). Ezekben a példázatokban is a Kim Ir-szennek köszönhető élelmen, a megtermelt javakon vagy pusztán a termelés menetén (mely lehet a közösség javát szolgáló személyes projekt, de legtöbbször egy központi tervutasítás végrehajtása, mint például a közösségi vízhálózat megjavítása az előbbi film esetében), illetve annak hatékonyságán keresztül valósul meg a szexuális metafora.

Ezek a könnyen félreérthető, ezért akár liberálisnak is tűnő szemléltetési módok kiváltképpen az észak-koreai kulturális szcéna korai (1950-es évek), valamint az 1980-as évekbeli kulturális enyhülés jellemezte periódusaira igazak. Az 1960-as évek közepétől (főleg Kim Dzsong-il 1967-es politikai színre lépésétől kezdve) megszigorodott az állami ellenőrzés az irodalomban és a kultúra egyéb területein. Így nem véletlen, hogy az 1970-es évek forradalmi operáiban már nem kaptak helyet az előző évtizedekre jellemző szexuális utalások és formák. A *virágáruslány* (1972) szelíd, tiszta, de a mű végére erős forradalmi hevülettel átítatott hősnője kiválthat ugyan szenzuális reakciót a nézőből, de korántsem olyan konkrét utalásokon keresztül, mint a fentebb említett példákban – itt az akaraterős és önfeláldozás jelenti a fő vonzerőt.

Összehasonlítva a magyar és szovjet szocialista realista női testábrázolást az észak-koreaiakkal, éles különbségeket vehetünk észre. Az *Állami áruház* (Gertler Viktor, 1952) Duna-parti csónakházban játszódó zenés jelenete fürdőruhában éneklő, napozó, a medence körül ugráncoló önfelédnt nőket tár a nézők elé. A szovjet kolhozvigjátékok – mint a *Gazdag menyasszony* (*Bagataja nyevjeszta*, Ivan Pirjev, 1937) vagy a *Boldog ifjúság* (*Traktariszta*, Ivan Pirjev, 1939) – büszkén hirdetik az erőtől duzzadó, a dekoltázsukat cseppet sem szégyellő, szüntelenül mosolyogva arató és traktort vezető nőket, akik egyben a kor női testideálját és a termelékenységét hivatottak demonstrálni. A női testiség ilyen nyílt propagálása mindig is tabunak számított az észak-koreai művészetben egészen a mai napig.

Ugyanakkor a testileg sérült férfiak – főként a koreai háborút megjárt veteránok – és a gyönyörű fiatal nők közötti vonzalom művészi kifejezése visszatérő filmes elem. A katona sérülését, a rokkantságot (esetlegesen

vakságot), mindig kellő érzékenységgel, tisztelettel és nagy megbecsüléssel övezték, ahogyan a hősök gyakori mártírhalála is a hazáért és a vezetőért hozott végső áldozathozatalt jelképezi. Ezekben a sérült katona és az őt ápoló nő koncepciójára épülő filmekben a hősnő a történet végére általában beleszeret a katonába, aki életét kockáztatva áldozta fel testi épségét a hazájáért. Ebben a férfi-női viszonyban sem a személyes szenvedély a döntő, hanem a hazáért és a vezetőért hozott áldozat képezi az érzelmi kötelék valódi tárgyát. A gyönyörű lány és a vak veterán házasságának közösségi ünneplésével ér véget például a *Nae kohyang ui chonyondul* (*Lányok a szülővárosomban*, *Girls in My Hometown*, Pak Sang-bok, 1991) című film is. A film többek között a társadalom negatív viselkedési formáira is igyekszik felhívni a figyelmet. A háborúból hazatérő látássérült katona korábbi barátnője a nyugati divatnak hódol, így nem törődik barátja ápolásával. A gyönyörű lány (egyben a későbbi ara) ezt a viselkedést elégeti meg, és feleségül megy a katonához – ezzel példát statuál az összes helybéli lánynak, s közvetíti a politikai üzenetet: a hazáért harcolók ápolása és tisztelete nemzeti kötelesség.

Az európai és a szovjet gyakorlattal ellentétben az özvegyi szerepkör gyakori és vonzó téma az észak-koreai narratívában. A koreai háborút követően a háztartások nagy részének élén nők álltak, hiszen legtöbbször férje odaveszett a fronton. A háborúban megsérült vagy meghalt férfiakhoz hasonlóan a férjüket hiába váró özvegyek is pozitív megvilágításba kerültek a filmvászonon, szöges ellentétben dél-koreai sorstársaikkal, akik a társadalom rosszállásának voltak kitéve. A déli filmekben az özvegyiség visszahúzó, depresszív állapotként kerül bemutatásra, mely az egyéni boldogságot ellehetetleníti, így a lelki továbblépést gátolja. Az észak-koreai özvegykép ezzel ellentétben büszke és pozitív, tudatos nőt tár elénk. A *Saengui heunjeok* (*Az élet nyomai*, *Traces of Life*, Cho Kyeong-sun, 1989) című alkotás egy olyan özvegy, Szó Dzsing-dzsú (So Jin-ju) életébe enged bepillantást, akinek férje egy dél-koreai hajó felrobbantására irányuló öngyilkos küldetésben hal meg. A film a Dzsúcse típusú életigenlésről szól, hiszen Dzsing-dzsú a legnagyobb megrázkódtatások ellenére sem adja fel: félredobva minden luxus iránti vágyát, vidékre költözik gabonát termesztetni, és a helyi kollektíva irányításáért felelős csoport vezetője lesz, amivel a helyiek tiszteletét is kivívja.

Azonban a politikai üdvözüléshez nem feltétlenül szükséges háborúban elesett katoná özvegyének lenni. A *Nunsoge pin kkot* (A téli virág, *The Flower in Snow*, Kim Hyon-chol, 2011) című film hősnőjének (In-sun) vőlegénye aközben hal meg, hogy a pamutgyár újjáépítéséhez elengedhetetlenül szükséges, fákkal megrakott teherautó szakadékba zuhanását egy farönkkel akadályozza meg – vagyis a férfi a közösségért áldozta fel életét, anélkül, hogy a háború áldozatává vált volna. In-sun nemcsak saját akaraterejéből, politikai elhivatottságából és erőfeszítéséből képes felépíteni a gyárat – természetesen Kim Ir-szen gondos tanácsát követve, a munkásbrigád segítségével –, hanem vőlegénye elvesztése nyomán lelkileg is megerősödik, s gyászából fakadó erejét a Párt szolgálatába állítja. A Dzsúcse-erények további fokozása jegyében az új pamutgyár felépítése során In-sun halott munkások árvaít fogadja örökbe, őket is munkába állítva, hogy aztán a szocialista eszméknek megfelelően nevelhesse fel a lányokat.

Az 1960-as és 1970-es években az olyan figurák, akiknek viselkedése bármilyen intim testi érintkezésre utalt, kizárólag külföldiek vagy a szocializmust szabotálók, azaz kémek lehettek. A pozitív észak-koreai szereplők számára, Kim Dzsong-il utasítása szerint, efféle viselkedés a filmvásznon csak az 1980-as évektől volt engedélyezett. A Koreai Munkáspárt 1980 októberében megrendezett hatodik kongresszusán hivatalosan is Kim Dzsong-ilt jelölték az ország leendő vezetőjévé. Az „ország rendezője”, aki magánemberként a hollywoodi narratívák és filmformák szerelmese volt, engedett a ki nem mondott társadalmi követelésnek, miszerint mesterként, politikai érzelmek helyett realiztikus, valódi nő-férfi interakción alapuló érzelmeket lehessen látni a moziban, csókkal és testi gyengédséggel fűszerezve, és kevesebb (vagy legalábbis burkoltabb) politikai tartalommal. A mozifanatikus Kim Dzsong-il a politikai kampányok keserű gyógyszerét a szabadabb szerelmi szálakkal, újszerű harcművészeti akciójelenetekkel, az ország első szörnyfilmjével (*Pulgasari*, Shin Sang-ok¹⁷, 1985) és fantasyelemekkel tarkított örökzöld koreai népmeséssel próbálta cukormázba csomagolni.

Mindazonáltal a szerelem és érzékiség ábrázolásában folytatódott az óvatos, fokozatos enyhítés taktikája. A gyengéd és visszafogott, de az érzelmeket már nyíltabban

bemutató *Chunhyangjeon* (*Legenda Szilvavirágról* I-II.: *Csunhjang legendája*, *The Tale of Chunhyang*, Yu Won-chun és Yun Ryong-gyu, 1980), *Csunhjang* halhatatlan meséjének második észak-koreai filmes feldolgozása is ezt az irányvonalat képviselte. A film már abban a ciklusban készült, amikor a kulturális területért szinte kizárólag és közvetlenül az ifjú trónörökös, Kim Dzsong-il felelt. E klasszikus fabula a koreai kultúra és identitás egyik reprezentatív darabja, mely a koreai etnonacionalizmus fontos példázata a félsziget mindkét oldalán – összesen több mint húsz filmes, animációs és tévédráma adaptációja ismert Észak- és Dél-Koreában.

Csunhjang meséjének társadalmi szimbolikája

A *Chunhyangjeon* (*Csunhjang legendája*) a koreai nemzet legnemesebb és legismertebb folklór meséje. A cselekmény hősnőjének neve szó szerint a tavasz illatára utal (*Csun*=tavasz, *hjang*=illat), mely a karakter feminin energiáját és női tudatosságát fejezi ki, de egyben a történet erotikus jellegére is céloz. Az anonim szerző által megálmodott ballada egy sámánszertartásból eredeztethető Namweon területéről, valószínűleg a Szukcsong-időszakból (1661–1720). A népmese klasszikus előadásmódja a *pansori* (pánszori) játékon alapul. A pánszori tradicionális zene és színpadi előadás keveréke, amelyben egy énekes (szóri kun) előadását egy dobos (kószu) kíséri, ezzel biztosítva a ritmust és irányítva az elbeszélés menetét. Az efféle előadásokat kezdetben a népművészet egy sajátos formájának tekintették, mely az alsó- és középosztálybeli rétegek szórakoztatását szolgálta. A jángbán (*yangban* – koreai nemesi rang) társadalmi osztály körében csak a 18. század közepe után lett népszerű, éppen a jelen cikk által tárgyalt *Csunhjang legendájának* eredeti, pánszori előadásának, a *Chunhyangga*-nak (*Csunhjanggá*) köszönhetően. *Csunhjang* mítoszát az idő múlásával koreai mesemondók újabb és újabb generációi dolgozták fel változatos médiumok segítségével az animációs filmekről kezdve, a színházi és táncos produkciókon keresztül, a maradandó értékű pánszori előadások hagyományának felélesztéséig.

17 Shin Észak-Koreából történő szökése után nevét eltávolították a filmből, helyette Cheong Keon-cho szerepel rendezőként.

A népmese középpontjában egy fiatal pár áll, akiket a társadalmi osztálykülönbségek választanak el egymástól. Csunhjang anyai ágról *kiszeng* (*kisaeng* – női szórakoztató a Csozon-dinasztia idején [1392–1897], a gésák koreai megfelelője), apai ágról jángbán származású, de mivel apja már elhunyt, ezért anyja társadalmi státuszának megfelelően kénytelen élni.¹⁸ Mongrjong ezzel ellentétben egy olyan nemes, akinek apja a korábbi helytartó, akit igazságossága miatt tisztelet övez a nép körében.

A szerelmi legenda a korszak elnyomó szabályai elleni lázadást testesíti meg a fiatalok figuráján keresztül: a fiatal pár illegitim házassága az igazságtalan és a legtöbb esetben kirekesztő osztályviszonyok feletti bírálat. A főhősök küzdenek a korrupció és az alsóbb osztályok kizsákmányolása ellen, melyet az új kormányzó, Bjon Háktó (Pyon Haktó) testesít meg. Háktó nemcsak méltánytalanul kínozza és sarcolja a parasztságot, de kétségbeesetten vágyik Csunhjangra is, akit ágyasává kíván tenni.

Ugyanakkor Csunhjang anyja, Volme (Wolmae) is etikátlannal viselkedik, amikor jóváhagyja a fiatal pár házasságát annak ellenére, hogy ehhez a kor törvényei szerint nincs joga, hiszen nem tartozik az uralkodó osztályhoz. Ezenkívül elrejtő lányát Háktó örei elől, sőt meg is vesztegeti és le is itatja őket. Nem is beszélve a cselédekről, akik gazdáik románcát következetesen titkolják. Egyértelmű, hogy a szereplők társadalmi osztálytól függetlenül erkölcsstelenül cselekszenek, megsértve ezzel a kor konfuciánus normáit. A társadalomkritika – miszerint az elvárt tiszta erkölcs minden társadalmi csoportra komoly terhet rótt az évszázadok során – a műben szereplő hősök és antihősök karakterizálásában érhető tetten. Ahhoz, hogy megértsük a különböző északi és déli filmfeldolgozások szerelemábrázolását és a főbb karakterek közötti viszonyokat, tekintettel kell lennünk a felbukkanó, Korea ősi erkölceit megsértő gesztusokra is.

Csunhjang a koreai filmvásznon

Csunhjang a gyarmati mozitörténetben

A *Chunhyangjeon* első filmváltozata, amely egyben az első *sageuk* (szágök – történelmi dráma) volt (néhány filmtörténész szerint az első koreai egész estés játékfilm is egyben), *Chunhyangjeon* (*Csunhjang legendája*, *The Tale of Chunhyang*, 1923) címen, a japán Hayakawa Koszu Matsujiro rendezésében. Ezt követte az 1935-ös azonos című átirat a koreai filmrendező, Lee Myon-gu vezényletével, mely az első hangos- és szélesvásznú film volt Koreában. A főszerepet a későbbi korszak ünnepeit észak-koreai filmsztárja, Moon Ye-bong alakította. A koreai közönség azonban hamar új variációt követelt, mely 1941-ben ismét koreai nyelven jelenhetett meg, a már említett *A Koreai-félsziget tavasza* címmel.

Csunhjang viszontagságos története a gyarmati időkben a nemzeti függetlenségért vívott, a Japán Birodalom elleni harc jelképévé alakult. Csunhjang meggyötört és bebörtönzött teste a nemzeti kiszolgáltatottság, az idegenek általi elnyomás metaforájává vált. A mese fokozatosan ikonikus nemzeti szimbólummá formálódott, mely egyfelől a japán megszállókkal szembeni nemzeti ellenállást fejezte ki, másfelől a népmesei hősben megtestesült a koreai nép kollektív nemzeti identitása.

Az északi Csunhjang

A KNDK filmgyártása legalább három említésre méltó filmet készített Csunhjang és Mongrjong nagyra becsült meséjéből. Az első 1959-ben jelent meg, *Chunhyangjeon* (*Csunhjang meséje*, *The Tale of Chunhyang*, Yun Ryong-gyu, 1959) címmel, amely rendkívül népszerűvé vált a hazai és a nemzetközi közönség körében.¹⁹ A forgatókönyvíró Kim

¹⁸ Érdemes megjegyezni, hogy a filmrendezők közül egyedül Shin Sang-ok hangsúlyozta ki Csunhjang nemesi származását apja emlékének beemelésével. Shin 1961-ben készített dél-koreai verziója pusztán azáltal is kiemeli Csunhjang jángbán státuszát, hogy a film címében megemlíti a lány családnevét (*Seong*).

¹⁹ Lee, Myeong-ja: *Bukhan yeonghuwa* [North Korean Film History]. Seoul: Keomyunikeisyeon Bukseu, 2007. pp. 58., 60. Morris, Mark: *Chunhyang at War: Rediscovering Franco-North Korean Film Moranbong* (1959). In: Jackson, Andrew David – Balmain, Colette (eds.): *Korean Screen Cultures: Interrogating Cinema, TV, Music and Online Games*. New York–Oxford: Peter Lang Publishers, 2016. p. 207.

Sung-ku volt, a film operatőri munkáját pedig a Moszkvai Nemzetközi Filmfesztiválon is elismerték.²⁰ Sajnos a film főszereplőjét, Woo In-hee-t később „durva erkölcstelenségben” találták bűnösnek, és nyilvánosan kivégezték.²¹ Így a legkorábbi észak-koreai *Chunhyangjeon* filmverzióját az országon kívül gyakorlatilag lehetetlen beszerezni. Magyarországon hivatalosan nem mutatták be, a kor sajtója röviden „jellegzetesen feudális, távol-keleti” témájú filmnek nevezte, benne a rendező és az operatőr munkáját méltatta: „a film nemzetközi viszonylatban is kiváló, (...) amelyet be kellene mutatni nálunk is.”²² A film magyar vonatkozása, hogy az antagonista, Háktó szerepét Észak-Korea nagyra becsült művésze (színházi rendező, filmszínész, kulturálisminiszter-helyettes), Hwang Cheol játszotta, aki többször járt hazánkban, és sokat tett az észak-koreai–magyar kulturális kapcsolatok fejlesztése érdekében az ötvenes-hatvanas években.

Yun Ryong-gyu és Yu Won-chun 1980-as adaptációjának női főszerepében Kim Yeong-sukot láthatjuk, mint az adott kor észak-koreai szépségideáljának megtestesítőjét: kerek arccal és vékony, apró ajkakkal. A filmet hazánkban 1984. március 27-én mutatták be *Legenda Szilvavirágról I-II. (Csunhjang legendája)* címmel,²³ 35 vetítési helyen összesen 77 előadásszámmal, amely kifejezetten alacsonynak mondható más korabeli külföldi filmek bemutatószámához képest.²⁴ A korabeli magyar filmkritika a látványos díszleteket, ezenfelül a „jó minőségű nyersanyagra” történő fényképezést dicsérte, ugyanakkor nem állta meg kritizálni a film „túlzottan lassú sodrását, az elbeszélés kényelmességét, valamint a színészi játék itt-ott erős stilizáltságát.”²⁵

Az észak-koreai Csunhjang-ideált Shin Sang-ok rendező változtatta meg a *Sarang, sarang, nae sarang* (*Szerelmem, szerelmem, óh, én szerelmem!*, *Love, Love, My*

Love, 1984) című alkotásában mind a női főszereplő megjelenése, mind pedig a személyiségjegyeinek ábrázolása tekintetében. A korábbi gömbölyű arcot felváltotta az ovális arcú, hosszú orrú, nyugati megjelenésű Chang Seon-heui, aki Shin egy másik észak-koreai népmese-feldolgozásában, a *Shimcheongjeon*-ban (*Simcsong legendája*, *The Tale of Shim Cheong*, 1985) és a dél-koreai rendező utolsó északi munkájában, a *Pulgasariban* (1985) is a női főszerepet alakította. Shin a hősnő jellemvonásait is jelentős mértékben módosította: félénk, sebezhető és – az 1980-as változat erős, szuverén és önálló főhősnőjével szemben – sokkal kevésbé független nőt tárt a néző elé.

A Dzsúcse-realista verzió (1980) a visszafogott romantika, a lírai mozi és a népművelés egyedi keveréke. A két észak-koreai rendező, Yu és Yun, Csunhjang karakterét család- és önfenntartóként, szorgalmas munkásnőként festi le. Ennek érzékeltetéseként Csunhjangot már a nyitójelenetben a szövőszékénél dolgozva láthatjuk. Miután Mongrjong udvarolni kezd neki, továbbra is önálló és független nőként jelenik meg, nem függ a férfi közeledésétől. Kizárólag a közösségért dolgozik, s minden kihívás ellenére mindvégig megőrzi házastársi hűségét, így óvva meg mind politikai-ideológiai, mind pedig női tisztaságát. Csunhjang ezenkívül a Dzsúcse-eszmény megtestesítőjeként, idősödő édesanyja, Volme biztos támaszaként is feltűnik, ezzel együtt a házimunkából is szakadatlanul kiveszi részét. A dolgozó Csunhjang a munkásosztálytudat példaképeként kerül bemutatásra, aki még az alvást is képes mellőzni a munka érdekében, ugyanakkor könnyen elnyomja egyéni – önzőnek és dekadensnek bélyegzett – érzelmeit és az erotika iránti vágyakozását. Yu és Yun a szorgalmas munkás és a Dzsúcse-realista típusú nőiség kifejezése

20 Lee: *Bukhan yeonghwasu*. p. 58.

21 A kor népszerű színésznője egyben Kim Dzsong-il szeretője is volt, ám romantikus kapcsolatba került egy magas szintű *Chongnyeon-tag* (Japánban Letelepült Koreai Lakosok Általános Szövetsége) művész fiával. A színésznőt az elmondások szerint 1980-ban, vagy 1981-ben végezheték ki 6000 ember előtt, köztük az időszak neves művészei, értelmiségije és a saját családtagjai szeme láttára. Morris: *Chunhyang at War*. p. 206.

22 Csapó György: *Távol-keleti napló 14. Színház és film Koreában. Színház és Film 13* (1960. március 9.) no. 10.

23 Karcsei Kulcsár István – Luttor Márta – Sebestyén Lajos (eds.): *Filmévkönyv 1984: A magyar film egy éve*. Budapest: Magyar Filmintézet, 1985. p. 124.

24 *ibid.* p. 175.

25 Takács István: *Heti Filmjegyzet. Legenda Szilvavirágról. Pesti Hírlap* (1984. március 22.) p. 4.



Csunhjang ábrázolásának átalakulása

Balról jobbra: 1959 – Woo In-hee, 1980 – Kim Yeong-suk, 1984 – Chang Seon-heui

mellett a főhősnő etnonacionalista tisztaságából eredő ártatlanságát és romlatlanságát is hangsúlyozza.

Ebben a változatban Mongrjong szerepe jelentősen háttérbe szorul Csunhjang aktivitásához és kiállításához képest. Csunhjang politikai megnyilatkozásai főleg Háktóra vonatkoznak: emlékezteti a kormányzót eredeti és törvényes feladatára, azaz a nép életének megkönnyítésére, ahelyett, hogy kihasználná és sanyargatná az alattvalóit. A feudalizmus nyílt kritizálásával együtt az osztályharc kérdése is megjelenik. Háktó rendre Csunhjang *kiszeng* származását emlegeti fel, amire a lány így felel: „Egy alázatos származású lány nem lehet tiszta? Miféle törvény ez? A hűség a nemeseknek fenntartott tulajdonság? Önnek a helyes útra kellene vezetnie az embereket, nem pedig megszegnie a törvényt!” Az antifeudális és osztályharcos üzenetek az alsóbb osztályok Csoszon-érabeli elnyomását kritizálják. Ezenkívül a szervezkedő falusiak forradalmi beszédek tartanak Háktó ellen, aki adók emelésével és terménybeszolgáltatással tovább sarcolja a népet. A parasztok által a kormányzó udvarában végrehajtott rajtaütés a feudális berendezkedés elleni népi forradalom szimbólumaként jelenik meg.

E lányan, távolságtartóan és gyönyörűen fényképezett verzió szerelemábrázolásában is érzékelhető a gyengéd visszafogottság. A filmalkotók természeti képeket hívnak segítségül a pár románcának szemléltetésére. A verébpár – háttérben a naplementével (a szimbólum Kim Ir-szen vigyázó gondoskodására utal) – a szereplők bimbózó kapcsolatát jelzi, de a távolban gyülekező sötét felhők már sejtetik a fájdalmas elválást és a későbbi megpróbáltatásokat. Az ősi koreai szimbolikában a kacsa- vagy libapár a friss házasság jelképe, mely szintén többször feltűnik a filmben. A gyengéd szerelem szemléltetése az olyan közös tevékenységekben is tetten érhető, mint a közös festés, a *gayageum* (gájágöm)²⁶ hangszeren való játék, vagy a kellő testi távolság megtartása mellett előadott szerelmes vers. Az elválást, Mongrjong kényszerű elutazását Szöulba, a hulló falevelek és a melankolikus zene teszi még drámaibbá.

Ahogy korábban említettem, a nyolcvanas évek a kulturális harmonizáció és az ideiglenes enyhülés korszaka volt. Bár Yu és Yun Csunhjang-adaptációja bőven tartalmazott politikai elemeket, és a szerelem filmes kifejezése sem volt olyan szabadelvű, mint Shin Sang-ok későbbi (1984) értelmezésében, mégis nyilvánvaló volt,

26 Húros koreai hangszer, amely egyben az erotikát is szimbolizálja, hiszen egykor a *kiszengek* által gyakran használt zenei eszköz volt.



A vidám munkásnő: Csunhjang (mindkét képen a jobb oldalon) szövöszéknél és konyhában dolgozó munkásnőként – Legenda Szilvavirágáról I-II.: Csunhjang legendája (1980)

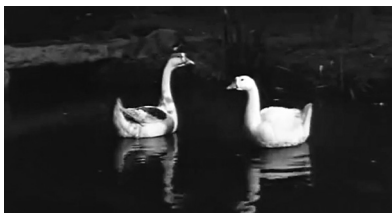
hogyan ez a film különbözik a szokásos propagandafilmeiktől: a közönség elsősorban a pár szelíd érzelmi történetészlására koncentrált a Csunhjang által megtestesített Dzsúcse-hősnő politikai szimbolikájával szemben.

Az 1980-as évek közepének kulturális kísérletei nem jelentették a Dzsúcse-realista politikai-ideológiai irányelvek felszámolását, inkább csak élvezetesebb formákba és divatosabb kompozíciókba csomagolták a politikai üzeneteket. Az észak-koreai közönséget így a mozi audiovizuális varázsa – a részletesen megkomponált hátterek, a szemet gyönyörködtető beállítások, a korábban nem látott külföldi tájak, a vibráló színek, és a lélegzetelállító speciális hang- és képeffektusok – ragadták magukkal az erőltetett politikai dogmák állandó sulykolása helyett.

Shin Sang-ok – az északiak által Dél-Koreából elrabolt neves rendező – szerepét nem lehet eléggé hangsúlyozni

ezen időszak filmes innovációinak tárgyalásakor. Shin Csunhjang meséjének észak-koreai újraértelmezését *Szerelmem, szerelmem, óh, én szerelmem!* (1984) címmel készítette el. Délen 1961-ben dolgozta fel a klasszikus szerelmi történetet *Seong Chunhyang* (Szong Csunhjang) címmel,²⁷ mely fölényes győzelmet aratott a tíz nappal korábban bemutatott *Chunhyangjeon* (*Csunhjang szerelme, The Love Story of Chunhyang*, Hong Seong-ki, 1961) című alkotás felett. Érdekesség, hogy mindkét film rendezője a feleségét mint műzsját kérte fel a főszerepre. A közönség azonban – a korkülönbségből fakadó élettapasztalat miatt – hitelesebbnek találta Choi Eun-hee (36 éves volt ekkor) játékát a Shin-féle verzióban, mint Kim Ji-mee (aki 22 éves a figura eljátszásakor) alakítását Hong adaptációjában.

Shin sok szempontból követte húsz évvel korábbi koncepcióját az 1984-es északi remake-ben: a szerelmesek közti udvarlást és a nemek alá-fölé



Szerelmembrázolás tradicionális koreai szimbólumokkal – Legenda Szilvavirágáról I-II.: Csunhjang legendája (1980)

²⁷ Shin Sang-ok egy másik klasszikus történetet is elkészített a Koreai-félsziget mindkét felén. A buddhista erényeket felvonultató és a gyermeki jámborság konfuciánus eszményét is megtestesítő, a vak édesapjáért önmagát feláldozó gyönyörű lány, Simcsong történetét délen 1972-ben készítette el *Hyonyeo Shimcheong* (*Simcsong gyermeki jámborsága, The Filial Piety of Shimcheong*, 1972) címmel, míg az északi remake-et 1985-ben forgatta le *Shimcheongjeon* (*Simcsong legendája, The Tale of Shim Cheong*, 1985) címen.



Sámánizmust idéző szimbólumok a rémálmok és hallucinációk ábrázolásában: sikoly, törött tükör, madárijesztő, tengeri tájfun
– *Szerelmem, szerelmem, óh, én szerelmem!* (1984)

rendeltségét nyomatékosította, kiemelve Csunhjang kiszolgáltatottságát, eltárgyasított szerepét és erotikus nőiségét. Shin a korábbi északi feldolgozásokhoz képest sokkal közvetlenebb módon utal a szexualitásra és a szenvedélyes vágyakozásra a férfi szereplők (Mongrjong és Háktó) epekedő tekinteteinek, illetve Csunhjang érzéki bájának bemutatásával.

A merész fizikai érintkezések Csunhjang és Mongrjong között, az első éjszakára tett utalás, az együttlét utáni szerelemtánc, és a korabeli nézőt megbotránkoztató vetköztetőjelenet teljes mértékben hiányoztak a négy évvel korábbi (1980) alkotásból. Bizonyos tekintetben Mongrjong alakjában a férfiközpontú diskurzushoz, a felsőbbrendű férfi és alárendelt nő oppozíciójához tér vissza a film, ezáltal jelentősen eltávolodik a megszokott észak-koreai megközelítéstől, amely Csunhjangra mint domináns karakterre összpontosított, erős és független dolgozó nőként helyezte a cselekmény fókuszába. A Shin 1961-es dél-koreai átiratában megismert női passzivitás és tárgyiasítás köszönt vissza az 1984-es északi újrafogalmazásban is, ezzel ellensúlyozva Mongrjong aktív, domináns karakterét. A nő boldogsága Shin koncepcióiban nagyban függ Mongrjongtól, méghozzá attól, hogy a férfi kifejezi-e vonzalmát iránta. A Dzsúcse-realista verzió hősnője ezzel ellentétben nem volt ráutalva a férfi közeledésének gesztusaira és vigyázó ölelésére, mivel számára az önállóság és a munka is teljes beteljesülést jelentett.

Az 1984-es filmben az érzelmi fókusz Mongrjong megformálója, Lee Hak-cheol mimikája, csábító tekintete, és férfiasan karizmatikus vibrálása képezi, míg az 1980-as alkotásban Csunhjang volt a középpontban. Az 1980-as verzió a nő egyéni erőfeszítéseire és tevékenységére összpontosított, Shin változata az eredeti ballada gender-vizonyait vetíti rá a pár románcára. A pár történetének

hangsúlyozása (1984) áll szemben a nő történetével (1980). Shin szándékosan nem akarta előtérbe helyezni Csunhjang forradalmi és politikai felhangokkal terhelt alakját – az eredeti legenda szórakoztató, a fiatalok szerelmét kiemelő változatát kívánta létrehozni.

Shin filmje számos vizuális újítást tartalmaz, amelyek miatt a korábbi adaptáció (1980) látványvilága szürkének tűnik minimalista *hanbok* (tradicionális koreai népviselet) kosztümjeivel, lassú montázsaival, vontatott betétdalaival és stilizált színészi játékaival. Yu és Yun művében a csoportos táncjelenetek is ritkábban, kevésbé domináns szerepben jelennek meg, kizárólag Háktó udvarában látunk ilyet az urizálás megjelenítéseként. Ezzel szemben Shin a koreai hagyományokat éltető színes kosztümjei és díszletei, dinamikus vágása, és nyugati jellegű zenét felvonultató látványos tömeges táncjelenetei kifejezetten optimista hangulatot keltenek, azok valódi szórakoztatóerőt képviselnek.

Shin realizmusfelfogása, mely szöges ellentétben állt a korábbi Dzsúcse-realizmussal, konzisztensen alkalmazta a kimerevítés technikáját, például a film főcíme alatti jelenetben. A lassítás is visszatérő elem, például abban az epizódban, amikor Csunhjangra büntetésül erős ütések mérnek, melyeket hangtorzítások kísérnek. A főhős börtönbeli rémálmainak és vízióinak megjelenítése szintén formabontónak számított Csunhjang közeli felvétellel ábrázolt sikolyával, mely az apokaliptiszt szimbolizáló tengeri tájfun, a leomló hegy, a madárijesztőre emlékeztető szalmabábu és az összetört tükör képével párosult. A babonákból vett elemek avantgárd jellegű használata az ősi koreai sámánista örökséget idézi. Ezzel ellentétben az 1980-as verzióban a börtönben átélt szenvedések középpontjában a Mongrjonghoz fűződő emlékek felidézése áll *flashback*-ekkel ábrázolva.



Balra: az első éjszakát indító jelenet, jobbra: szerelemtánc az együttlét után – *Szerelmem, szerelmem, óh, én szerelmem!* (1984)²⁹

A professzionális filmes illúziók, a szemet gyönyörködtető színes jelmezek, az újító, nyugati stílusú hangsáv és zenei betétek, a tömeges táncjelenetek, a gyors vágással feldolgozott kaland- és akciójelenetek, a merész szexualitás – melynek csúcspontja a vetkőztetőjelenet – rendkívüli hatást értek el az észak-koreai nézők körében, akik nem voltak hozzászokva az efféle hatáskeltéshez. Doktori disszertációm²⁸ kidolgozása kapcsán észak-koreai disszidensekkel készített interjúmban a legtöbben a szerelemtánc dallamát és az emlékezetes vetkőztető epizódot idézték fel a hatalmas sikert aratott filmhez kapcsolódó visszaemlékezéseikben – vagyis leginkább a felszabadult szexualitásra vonatkozó elemek hagytak kitörölhetetlen emlékeket az egykori nézőközönségben.

Az 1980-as feldolgozás a felső társadalmi osztályt (jángbán) mint a társadalmi igazságtalanság fő forrását kritizálja, a feudális nemeseket okolja az őket kiszolgáló alacsonyabb társadalmi osztályok – beleértve Csunhjangot is – kizsákmányolásáért. Ugyanakkor a déli verziók, és Shin északi remake-je is, kizárólag Háktót, valamint az ő közvetlen belső körét teszi felelőssé a korrupcióért és a visszaélésekért; ezek a filmek – az északi változattal ellentétben – nem bírálják az ősi koreai királyság

társadalmi berendezkedését. Sőt a legtöbb déli verzió Mongrjong apját mint igazságos előljárót és tiszteletre méltó nemest kifejezetten pozitív színben tünteti fel, ami teljesen hiányzik az 1980-as északi narratívából.

A „nemzet rendezőjének” Csunhjang-adaptációja

A dél-koreai veterán rendező, Im Kwon-taek, *Chunhyagyedon* (Csunhjang története, Chunhyang, 2000) című alkotása hűen követi az eredeti pánzsori előadásmódot és szövegezést, reflektál a Csoszon-korszak visszasságaira – Mongrjong szavaival szólva: „Ellenségünk nem személy. Az ellenség az az osztály, amely megoszt minket.”

Noha Im Kwon-taek nagy sikereket ért el első pánzsori filmjével, a *Seopyeonje*-vel (*Szopjondzse – Pánzsori-énekesek*, 1993), második pánzsori alkotását, a *Csunhjang történetét* nem értékelte nagyra a hazai közönség – megbukott a koreai pénztáraknál. Másfelől viszont a mesterien megrendezett alkotás az első koreai film lett, mely a Cannes-i Nemzetközi Filmfesztivál hivatalos versenyprogramjában az Arany Pálmáért versenyzett. A rendező célja az volt, hogy mind a fiatal koreai, mind a nemzetközi közönség számára feltámassza a klasszikus

28 Doktori értekezésemet Shin Sang-ok észak-koreai filmkészítői periódusának elemzéséből írtam. Ebben – többek között – észak-koreai disszidensekkel és a rendező fiával, Shin Jeong-kyunnal készítettem interjút Shin Sang-ok észak-koreai műveivel kapcsolatban. Sebő, Gábor: *A Study on the Impact of Shin Sang-ok on North Korean Cinema*. PhD disszertáció, Korea University, 2018.

29 Érdeemes megfigyelni, hogy a szerelmi együttlét előtt a hajadon Csunhjang más színű *hanbok*ot hord, mint a légyott után. A hajviselet is különböző: egy hosszú copffal kiengedve a szerelmes órák előtt, kontyba felkötve a táncjelenetnél. E részletek a nők viseletével kapcsolatos koreai hagyományokat követik, és kivétel nélkül minden filmes adaptációban észrevehetőek.

nemzeti mesét annak eredeti, pánszori előadásmódjának kíséretében. Az alkotás egyfajta színház-film hibrid, amelyben tradíció és modernitás hatékonyan fonódik össze, s valószínűleg nem túl meglepő, hogy az eddig tárgyalt filmek közül ez a feldolgozás tartalmazza a legmerészebb intim pillanatokot.

Csunhjang (Lee Hyo-cheong alakítása, aki mindössze 17 évesen játszotta el az eredeti mű szerint 16 éves főhőst) és Mongrjong (Cho Seun-gu) szerelmének jeleneteiben a vad érzékiség bátor megnyilvánulását láthatjuk. A vágytól felfokozott nyögésekkel, a vörös és zöld selyemtakarón fekvő meztelen testekkel Im az eredeti mű szenvedélyes momentumainak részletgazdag megjelenítésére törekedett. Emellett a buja jeleneteket a híres pánszori énekes, Cho Sang-hyeon, előadásának képes nyelvezete, erotikus hasonlatai teszik még érzékletesebbé. E film előadásmódja messze túllép a korábbi déli verziók szexuális utalásain. Shin 1961-es feldolgozása szemérmesen, a kamerát egy átlátszó függöny mögé helyezve kukucskált be a szerelmesek nászának kezdetére. Természetesen az 1960-as években Park Chung-hee dél-koreai diktátor szigorú filmtörvénye nem is tette lehetővé szerelmi pásztorórák részletekbe menő ábrázolását, s a társadalmi ízlés is meglehetősen tartózkodó volt, kevésbé felkészült a bátrabb képsorokra. Shin 1984-es észak-koreai változata is csak a kezdeti, vetkőztetőfázist mutathatja be Mongrjong lélegzetvételének és Csunhjang első, visszafojtott és elutasító nyögéseinek kíséretében, amit mindenfajta zenei aláfestés nélkül jelenít meg a rendező, ezzel is fokozva a realiztikus hatást. Habár valóban a legszabadabb és legnyíltabb észak-koreai változat volt Shiné, mely kétségtelenül sokkolta és egyben el is varázsolta a nézők tömegeit, e megközelítés még igen távol állt Im Kwon-taek – néhány mozzanat erejéig már-már pornografikusnak nevezhető – adaptációjától.

Jelen gondolatmenet szempontjából Im filmjével kapcsolatban egy további aspektus is kiemelendő, melynek alapján érdemes azt Shin 1984-es észak-koreai feldolgozásával összehasonlítani. Ez pedig a színház- és a filmművészet sajátos ötvözésének jelenléte.³⁰ Im filmjében az eredeti pánszori mű színpadi előadása a

szöuli Cheongdong Színházban zajlik, ahol kizárólag fiatalokból álló nézőközönséget pásztáz Jeon Il-seong operatőr kamerája. E megjelenítésmód ötvözi a hagyományörzés gesztusát a pánszori előadáson keresztül, illetve a modernitást, melyet a filmművészeti forma és a fiatal közönség képvisel. Im nem titkolt tanító célja, hogy a feledésbe merülő pánszori kulturális örökségét – ezen keresztül a tradicionális koreai kultúrát – megismertesse a modern kor fiataljaival.

Shin Sang-ok is beemel színházi elemeket a történetmesélésbe, azonban a két rendező jelentősen eltérő filmes megoldást alkalmaz. Shin az 1984-es feldolgozásban nagy méretű, tintával felfestett díszleteket építettett a film emlékezetes szerelmi táncos jelenetéhez. A nyugati, musical jellegű zenére koreai néptáncmotívumokat imitáló hősök szerelmi bújócskát játszanak az emberméretű kartonpapírok között a színházat idéző térben. A közönség szinte egy színházi előadás táncbetéjének részesévé válik, s a megoldás „összetett művészeti hibriditást hirdet”³¹: elegyíti a festészetet, színházat, táncot és a filmművészetet, mindezt nyugati stílusú zenével kísérve.

A fő eltérés Shin és Im művészi megvalósítása között abból adódik, hogy míg Shin kizárólag a színházi környezet vizuális illúzióját alkotta meg a teátrális díszletekkel a film egyik kulcsjelenetében, addig Im a színházi jeleneteket egy valódi színházban forgatta, közvetlenül ábrázolva a színpadot a pánszori énekeskel és a dobossal, valamint a nézőteret a fiatal publikum reakcióival. A veterán rendező ezzel magát a mozilátogatót invitálja meg egy pánszori előadásra. A színház a filmben koncepció hatásosan működik. A pánszori előadó, Cho Sang-hyeon és a fiatalokból álló színházi közönség is a film egyenértékű szereplőivé válnak.

A film vizuális tere, amelyben a színészek játékán keresztül elevenedik meg a mesei narrativa, valamint a színházi tér, amelyben a pánszori énekest, dobost és a színházi közönséget láthatjuk, egymástól elkülönülve kerülnek bemutatásra. Ezen elképzelésben a mozi és a színházi tér csupán egy rövid pillanatra kerül átfedésbe a film zárlatában, amikor Csunhjang immáron nemes asszonyként hagyja el a főúri házat, és a sorozatos

30 Részletesebb elemzés a filmről egy korábbi cikkemben található: Gábor, Sebő: Different Cinematic Interpretations of *Chunhyangjeon*: The Same Korean Identity. *European Journal of Korean Studies* 21 (2021 október) no. 1. pp. 155–188.

31 Kim: *Illusive Utopia*. pp. 40–41.



Mozi és színház ötvözetei:

Chunhyang története (2000); Szerelmem, szerelmem, óh, én szerelmem! (1984)

szenvedések után arcán megérdemelt mosolyát láthatjuk, miközben a kép áttűnik a színházi tér látványába, ahol a pánszori előadás végét ünnepli a fiatal közönség. A film főbb rétegeinek és szereplőinek – a filmszínészek, a pánszori művészek és a színházi közönség – e villanásnyi egymásra montírozása fejezi ki a boldog végkifejletet, amelyben nemcsak a szerelmesek találnak egymásra, hanem a tradicionális koreai kultúra és a modernitást képviselő fiatal közönség is.

Ezzel szemben Shin Sang-ok színház-mozi ötvözete jelentősen eltér Im Kwon-taek térszeparációs dramaturgiájától. Shin elgondolásában a színházi és a filmjelenetek egybeolvadnak, azokat szinte lehetetlen szétválasztani. A főhősöket alakító filmszínész és -színésznő valójában színházi díszletek között táncol, így a két tér egyetlen hibrid formában egyesül, míg Im művében a színházi térben csupán a pánszori előadó és a közönség van jelen, a film karakterei pedig csak egy – a színházon kívüli – térben, a mozi vizuális közegében jelennek meg.

Ahogy ebből az összevetésből kiderül, mind Im Kwon-taek, mind pedig Shin Sang-ok különösen hangsúlyosan reflektált az eredeti elbeszélés mód színpadi jellegére, méghozzá úgy, hogy mindketten beemelték a színház térbeliségét a film vizuális terébe. A két művész azonban eltérően valósítja meg a két képi tér egybeolvasztását. Míg Im a színház és a mozi narratíváját két külön síkon kezeli – azokat a film teljes egészén végig vezetve –, Shin a színházat, filmet, táncművészetet és zenét egybegyúrta néhány felejthetetlen táncos jelenet erejéig. Mindkét

megoldás különleges hatást ért el, aminek köszönhetően e filmek kiemelkednek a történet más moziváltozatai közül, miközben a két rendező sajátos művészi kézjegyeit is magukon viselik.

A színház és a mozi ötvözésének különbségén túl a két dél-koreai rendező a zenei betéteket is eltérő módon használja. Ahogyan azt többször említettem, Im filmjében a betétdalokat eredeti, pánszori előadásmódban hallhatjuk. Ezenfelül Im különös hangsúlyt fektet a történeti hitelességre is, amikor filmjét a „pánszori hazájába”, a műfaj történeti forrásvidékét jelentő, Csollatartománybeli Haenamba helyezi, s helyi statisztákat alkalmaz, aminek segítségével a vidék sajátos, a pánszori történetével összekapcsolódó dialektusát is beemeli a film hangi szövetébe, ezzel tovább fokozva az atmoszféra hitelességét. Habár Im filmjének pánszori betétei lassúnak tűnhetnek Shin művének dinamikusabb, a nyugati musicalmintákat követő zenei kíséretével összevetve, Im adaptációja zeneileg mégsem veszíti el lendületét. Shin észak-koreai feldolgozása egy romantikus kosztümös dráma és egy musical mixtúrája, mely dinamikus tempójával, könnyen megjegyezhető dallamaival a klasszikus hollywoodi musicalekre emlékeztet. A nyugati minta hatása a zene stílusán túl különösen a gondosan megkoreografált tömeges táncjelenetekben fedezhető fel, melyek ugyanakkor – hagyományos koreai néptáncsal és jelmezekkel kiegészítve – a koreai nemzet összetartozását, a kollektív identitás kifejezését is hivatottak szolgálni.

Csunhjang örök

Ugyan Észak-Koreában régóta hivatalos politikai törekvés a nemek közötti egyenlőtlenségek áthidalása, az ezzel összefüggő propagandista hevület vitathatatlanul inkább a nacionalizmus erősítésére és a politikai vezetés dicséretére irányul, semmint a nők jogaira. A Dzsúcse-realizmus a szocialista realizmusra hasonlít, amennyiben nem az a célja, hogy a fennálló valóságra reflektáljon, hanem azt mutatja be, ahogyan a dolgoknak lennie kellene. A valódi realitás megjelenítése másodlagos – és sok szempontból tiltott – a vágyott valóság ábrázolásához képest. Ebben a képzelte valóságban születtek és születnek mindmáig az észak-koreai művek, amelyek a művészetre nem mint önmagáért valóra, hanem mint a politika által elképzelt, ideális valóság képzetének propagálására tekintenek. A viszonylag legszabadabb korszakok az 1950-es és az 1980-as évek voltak, amikor a nemek közti románc ábrázolása is kevésbé volt átpolitizált, s humánus megvilágításba kerülhetett. Azonban a fő iránymutatást mindig is a vezér iránti tisztelet adta, tehát csakis Kim Ir-szen imádatának közvetítésével találhattak egymásra a főszereplők.

A klasszikus koreai mítoszok és népmesék számos filmvariációban élnek tovább a történelem által kettészakított Korea mindkét felén, fenntartva a két ország – egy nemzet gondolatának lehetőségét. Az örökzöld koreai mesék, mint a *Csunhjang legendája*, *Hong Kil-dong legendája*, *Simcsong*

legendája, *Ondál legendája*, *Hüngbu és Nolbu* vagy *Unyöng legendája*,³² egy lehetséges közös jövő megbeszélésének kulturális szimbólumai lehetnek. Ezen történetek továbbra is mindkét ország népe számára az évszázados tradíciók megtestesítői, a koreai identitás fontos építőkövei. A közös eredet, az ellentétes hitvallások és politikai ideológiák ellenére tovább él mind északon, mind délen, s alapját képezi a *koreaiság* etnonacionalista koncepciójának. A történelmi drámák (szágök) a politikai-ideológiai szempontok mentén fejlődve ugyan külön utat jártak be a műfaj gyarmati időkbeli megszületése óta a Koreai-félsziget két oldalán, azonban ezen narratívák következetesen és céltudatosan megőrizték nemzeti jellegüket a filmvászonon. *Csunhjang* és *Mongrjong* időtlen románca, melyet már számtalan formában meséltek el, úgy tűnik, továbbra is az egyik legnépszerűbb koreai népmese, mely büszkén hirdeti a közös nemzeti örökséget és koreai identitást.³³

32 A *Hong Kil-dong legendája* (*Hong Kildongjeon*) talán a *Csunhjang* mellett a leghíresebb koreai népmese, amely szintén a Csoszon-korszak terméke. Hong Kil-dong egy nemes férfi és alacsony származású ágyasának törvénytelen fia. Kiváló szellemi, valamint természetfeletti képességekkel megáldott hős, aki elveszi a gazdag és korrupt nemesek jogtalanul megszerzett vagyonát, hogy aztán a szegényeknek adományozza azt. A bolondos kinézetű, de annál nagyobb szívű *Ondál* legendáját (*Ondaljeon*) – mely a Goguryeo időszakában (i. e. 37 – i. sz. 668) keletkezett – ugyancsak ismeri a koreaiak apraja-nagyja. „Bolond Ondál” volt az egyetlen, aki gyerekkorában képes volt megnevetetni a király lányát. A hercegnő felnöve nem hajlandó apja kiválasztottjához feleségül menni, mire apja elúzi, s Ondálnál és annak anyjánál talál menedéket. A *Hüngbu és Nolbu* testvérpár meséje (*Hüngbu legendája/Hüngbu és Nolbu, Heungbujeon*) általános erkölcsi tanulságot hordoz a gazdag, lusta és önző *Nolburól* és a szegény, de annál szorgalmasabb *Hüngburól*. A mese végére a jötteteiért cserébe szerencsét találó *Hüngbu* példáján okulva *Nolbu* is jó útra tér, és segítő testvérré válik. Az *Unyöng legendája* (*Unyeongjeon*), *Csunhjang* és *Mongrjong* balladájához hasonlóan, egy viszontagságos szerelem története, amely a késő Csoszon-érában keletkezett, s amely boldog végkifejlet nélkül, mindkét főhős halálával zárul.

33 Az észak-koreai filmek, beleértve az állóképeket is, jogtulajdonosa a phenjani székhelyű Koreai Film Export és Import Vállalat (Choson Yeonghwa Suchur Ipsa). Jelen felhasználásuk a Koreai Népi Demokratikus Köztársaság Szerzői Jogi Törvényének következő rendelkezéseivel összhangban történik: 2001. évi, a Legfelsőbb Népgyűlés Elnökségének 1532. számú rendeletével 2006-ban módosított törvény: 6. cikk (kivételek), 12. cikk (kivételek), 32. cikk (méltányos felhasználás; különösen 32–3 [oktatási/akadémiai célú felhasználás]).

Gábor Sebő

Romance on Both Sides of the Korean Peninsula Representations of Love in North and South Korean Cinema

The article investigates the diverse formulas of love's cinematic depiction in the two Koreas with the emphasis on female roles. The author discusses how the illustrations of women's gender positions changed after the national division, during the southern military regimes, and in the northern totalitarian system wrapped in socialist form but encompassing nationalist contents. From these post-Korean War film narratives, the object, transmission, and methodology of worship are distinctly outlined.

The study additionally delineates a detailed comparison of the film adaptations of the most popular Korean folktale, *Chunhyangjeon* (*The Tale of Chunhyang*), on both sides of the Korean Peninsula. The detailed analysis reveals not only the clear disparities based on conflicting political ideologies but also addresses the undeniable ancient kinship stemming from the common Korean identity, by which the most popular fable to this day forms an invisible link in the heart of a nation torn apart for more than eight decades.

MILYEN ÉRZÉS LEHET
A GONDOLATAINKAT KÖZVETLENÜL
A FILMSZALAGRA MÁSOLNI?

**-KUBRICK-
AKCIÓ**

Felrogtattak Hollywoodot.
Mennékinak kell.

Foto © Máté Bori

Lichter Péter
**-KUBRICK-
AKCIÓ**
REGÉNY

2007

**Klasszikusokat idéző thriller
és utalásokkal teli szerelmes-
levél a mozgóképhez.**

**LICHTER PÉTER
PONYVAREGÉNYE!**

scolar.hu

scolar

Shin Chi-yun

Más helyen és más időben

A szobalány mint adaptáció*

A szobalány (A-ga-ssi, 2016)¹ Park Chan-wook dél-koreai rendező tizedik nagyjátékfilmje. Park Chan-wook elsősorban a bosszúállás olyan rendkívül stilizált és zsigeri elbeszéléseiről vált ismertté, mint amilyen a Cannes-i Filmfesztiválon is díjazott *Oldboy* (Ol-deu-bo-i, 2003). Park első angol nyelvű thrillere, a *Vonzások* (Stoker, 2013) után nagy várakozás előzte meg *A szobalányt*, amelyet világszerte az elismert nemzetközi *auteur* új filmjeként hirdettek. A filmet promotáló moziplakátokon az Egyesült Királyságban „Az *Oldboy* és a *Vonzások* rendezőjének új filmje” mottó díszel. A nemzetközi bemutató után a film mind a kritikusok, mind a közönség tetszését elnyerte, és számos más elismerés mellett a 2016-os Cannes-i Filmfesztiválon versenybe szállt az Arany Pálmáért, valamint 2018-ban elnyerte a Brit Film- és Televíziós Akadémia (BAFTA) díját 'A legjobb nem angol nyelvű film' kategóriájában. A 2016-os *Koreai Filmévkönyv* szerint a filmet „175 országban adták el (amivel fölébe kerekedett a korábbi csúcstartónak, Bong Joon-ho *Túlélők viadala* [Snowpiercer] című 2013-as játékfilmjének),” és a hírek szerint több mint 37,3 millió dolláros mozibevétellel tett szert.²

A *szobalány* brit bemutatóját különösen nagy siker övezte. A film premierje utáni első hat héten a mozijegyekből származó bruttó bevétel 1,25 millió fontra rúgott, és ezzel a legjobban teljesítő koreai film titulását is magáénak tudhatta, mivel bőven túlszárnyalta Park másik filmjét, az *Oldboyt*, amelynek bevétele mindösszesen 316 000 font volt.³ Ahogy Charles Gant megjegyzi a *Sight & Sound* magazinban megjelent beszámolójában, „ez kiemelkedő eredmény” annak ismeretében, hogy a koreai filmek általában viszonylag gyengén szerepelnek a mozikban, illetve, hogy a brit piacon külföldi filmek igen ritkán érik el az egy millió fontos bevételi szintet.⁴ Ugyanakkor, teszi hozzá Gant, „A *szobalány* a brit közönség számára teljesen új dologgal áll elő,” és a filmet az Egyesült Királyságban forgalmazó cég, a Curzon Artificial Eye számára a film egyik legmeghatározóbb aspektusa a „Sarah Waters azonos című regényével való kapcsolata volt.”⁵ És valóban, *A szobalány* tulajdonképpen a brit szerző, Waters harmadik, *Fingersmith*⁶ című regényének adaptációja, még akkor is, ha a film a 19. századi Angliában játszódó gótikus bűnügyet az 1930-as évek Koreájába

* A fordítás alapja: Shin, Chi-Yun: In another time and place: *The Handmaiden* as adaptation. *Journal of Japanese and Korean Cinema* 11 (2019) no. 1. pp. 1–13.

1 A film koreai címe *A-ga-ssi* / 아가씨, ami angolra a „Lady” (hölgy) vagy „Miss” (kisasszony) szavakkal fordítható. Az angol 'The Handmaiden' (*A szobalány*) cím ellensúlyozza a koreai címet, valamint aláhúzza azt a tényt, hogy a két szereplő egyenlő. Érdekes módon Franciaországban a film *Mademoiselle* címen került forgalomba.

2 Paquet, Darcy: Review of Korean Films: Year to Remember. In: *Korean Cinema 2016*, Korean Film Council (KOFIC) (2016), pp. 7–14. <https://www.koreanfilm.or.kr/eng/publications/books.jsp>. (Utolsó hozzáférés: 2021. 12. 15.)

3 Gant, Charles: The Numbers: *The Handmaiden*. *Sight & Sound* 27 (2017) no. 7. p. 9.

4 Gant rámutat, hogy más tényezők is hozzájárultak *A szobalány* meglepő sikeréhez Nagy-Britanniában, mint például a BFI Distribution Fund (a Brit Filmintézet forgalmazási alapja), mely 150 000 fontnyi összeggel járult hozzá a bemutatás költségeihez, valamint a Secret Cinema, a magával ragadó filmes rendezvények szervezője. További részletekért ld. Gant beszámolóját a *Sight & Sound*-ban (p. 9.).

5 *ibid.*

6 Sarah Waters *Fingersmith* című regénye magyarul *A szobalány* címen jelent meg (Budapest: Gabo, 2017). Mivel azonban a tanulmány számos alkalommal állítja egymás mellé az eredeti regényt és a filmet, melynek címe szintén *A szobalány*, az egyértelműség kedvéért a fordításban a regényre az angol címmel történik hivatkozás. [– *A ford.*]



A szobalány brit poszttere
(Curzon Artificial Eye)

helyezi, amikor is a Koreai-félsziget japán megszállás alatt állt. Továbbá, a kulturális áthelyezéstől eltekintve *A szobalány* rendíthetetlen és nyilvánvaló párbeszédet folytat a regénnyel, jelen tanulmány fő témája pedig épp ez az intermediális kapcsolat az eredeti regény és a filmadaptáció között. A tanulmány a mindkét szövegben megjelenő központi leszbikus párok érzéki eroticizmusát vizsgálja.

A szerző színre lép: Sarah Waters *A szobalányról*

Waters 2002-ben megjelent *Fingersmith* című regénye a neoviktóriánus történelmi fikció egyik példája, amely tudatosan lemásolja a viktoriánus „szenzációregény” bizonyos részleteit, különös tekintettel Wilkie Collins könyveire, amelyek teli vannak melodrámaival és intrikával.⁷ A regény cselekménye röviden a következő

módon foglalható össze: a főszereplő, Sue Trinder, az eredeti címben szereplő „fingersmith” (zsebtolvaj), aki kénytelen Richard „Gentleman” Rivers segítségével lenni abban, hogy a férfi elcsábítson egy gazdag örökösöt, Maud Lillyt, aki nagybátyjával a világtól elzártan él egy Briar nevű vidéki kúriában. Sue-nak szobalánynak kell kiadnia magát, hogy elnyerje Maud bizalmát, és rávegye, hogy szökjön meg Gentlemannel. A férfi terve, hogy a házasságkötés után elmeógyógyintézetbe juttatja Maudot, így módon pedig ráteheti a kezét a lány vagyonára. A két nő azonban váratlanul vonzódni kezd egymáshoz, mindez pedig egy komplikált, szerelemről és megtévesztésről szóló történetben bontakozik ki, amelyben végül maga Sue köt ki elmeógyógyintézetben. A váratlan fordulatokkal teli regény az eladási listák élére került, Waters számára pedig meghozta az áttörést, jelölték is mind a Man Booker-díjra, mind pedig a Női széppróza-díjra (korábbi nevén Orange Prize), amelyek a legrangosabb brit irodalmi díjak közé tartoznak. Nem sokkal ezután, 2005-

⁷ A *Fingersmith* különös rokonságban van Wilkie Collins *A fehér ruhás nő* (1860) című regényével, amelyben egy fiatal rajztanár egy összeesküvés kellős közepén találja magát, amikor felkérlik, hogy tanítson két nőt (féltestvéreket), akik egy vidéki házban laknak. A ház tulajdonosa a nők nagybátyja, aki leginkább a könyvtárban éli az életét. A regényt széles körben az első detektívregénynek, valamint a „szenzációregény” műfaj nyitódarabjának tartják.

ben a BBC televíziós sorozatot forgatott a regényből, mely szintén sikert aratott a kritikusok és a nézők körében is.

Waters 1998-ban szenzációs módon debütált a *Suhog a selyem, libben a bársony* (*Tipping the Velvet*) című regényével, amelyről a méltatók úgy nyilatkoztak, hogy „erőtéljes új hang megjelenését jelzi a leszbikusokról szóló szépirodalomban”, második, *Affinity* című, 1999-es regényével együtt.⁸ Az azóta íródott regényeit már más korokba helyezte,⁹ mivel azonban az első három kötete mind a viktoriánus korban játszódik – mely kvázi-trilógiának a *Fingersmith* is részét képezi –, Waters az általa csak „leszbi viktoriánus kalandként” aposztrofált témával világosan jelölte ki karrierjét. Azzal kapcsolatosan, hogy leszbikus íróként tartják számon, Waters így nyilatkozott: „A regényeimben teljesen nyilvánvaló leszbikus témákat tárgyalok. Ezek mindegyik könyv lelkében ott vannak,¹⁰ amivel jelezte, hogy az azonos nemű szereplők közötti szenvedély témája kritikus fontosságú része a regényeinek. Paulina Palmer például úgy értékeli „Waters azon képességét, hogy a leszbikusúttörténelem reprezentációját a mai leszbikus közösség érdekeivel és aggályaiival vegyítse,” mint „a szerző munkájának egyik legfeltűnőbb és legsikeresebb aspektusát.”¹¹

Annak fényében, hogy Waters az egyik legismertebb „nehézsúlyú” szerző a kortárs szépirodalomban, nem meglepő, hogy az olyan nagy múltú kulturális kapuőrök, mint például a *The Guardian* és a BBC Radio 4 – akik egy (főleg fehér) középosztálybeli, intellektuális, akár még elitistának is nevezhető kulturális szektort képviselnek Nagy-Britanniában – *A szobalány* 2017 augusztusi

bemutatója után azonnal kaptak az alkalmon, hogy nagyinterjúkat közöljenek Watersszel. Persze az „eredeti” szerző véleményének kikérése mára már bevett gyakorlattá vált. Ahogy Simone Murray is megjegyzi a *The Adaptation Industry* című kötetében, „a szerző szerepe valójában nem szűnt meg azzal, hogy átadta a könyvet és felvette a pénzt, hanem éppen hogy beépült a játékfilmek marketingjének legnagyobb figyelemmel kísért eseményeibe.”¹² A szerző megjelenése a vörös szőnyegen az adaptált film premierjén például már-már rituálénak minősül a jelenlegi, az 1980-as években kezdődött szerzői sztárkultúrában.¹³ Murray ezek után rámutat, hogy egy ilyen környezetben a szerzők „az ilyen, több médiaformátumon átívelő franchise-ok számára kreatív szóvivőként és esztétikai kezesként funkcionálnak – biztosítják a már létező és a potenciális közönséget arról, hogy az adaptáció művészi pedigreje rendben van.”¹⁴

Az ilyen interjúkban Sarah Waters illő módon alkotói áldását is adja a filmre. Amikor például a BBC Radio 4 *The Film Programme* című műsorában szerepelt (2017. április 16.), Waters „gyönyörű, gyönyörű filmek” nevezte *A szobalányt*, és ezt mondta a műsorvezetőnek, Francine Stocknak: „annak ellenére, hogy megváltoztatták az időt, megváltoztatták a helyszínt, és még annyi minden mást is, még így is felismerhetően az én történetem maradt, az én karaktereim, ami csodálatos dolog volt számomra.” Amikor a filmbeli elnyújtott szexjelenetekről és a férfitekintetről kérdezték, Waters megvédte a filmet, még akkor is, ha úgy ábrázolja „a nőket, mint akiket fogva tartanak a férfistruktúrák és a férfi szerzős szövegek korlátai,” a film „megmutatja, hogyan szabadulnak meg ezektől a dolgoktól,

8 Armitstead, Claire: Interview: Sarah Waters: ‘*The Handmaidens* Turns Pornography into a Spectacle – but It’s True to My Novel’. *The Guardian* (2018. 04. 08.) <https://www.theguardian.com/film/2017/apr/08/sarah-waters-the-handmaidens-turns-pornography-into-a-spectacle-but-its-true-to-my-novel> (Utolsó hozzáférés: 2021. 12. 15.)

9 A 2006-os *The Night Watch* például a második világháború utáni Nagy-Britanniában játszódik, míg a 2014-es *The Paying Guests* pedig az 1920-as években.

10 Lo, Malinda: Interview with Sarah Waters – Beyond Any Label. *AfterEllen.com* (2006. 04. 06.) <http://www.afterellen.com/more/4238-interview-with-sarah-waters-2/4>. [Már nem hozzáférhető ezen a címen – *A szerk.*]

11 Palmer, Paulina: ‘She Began to Show me the Words she had Written, One by One’: Lesbian Reading and Writing Practices in the Fiction of Sarah Waters. *Women: A Cultural Review* 19 (2008) no. 1. pp. 69–86.

12 Murray, Simone: *The Adaptation Industry: The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation*. Abingdon: Routledge, 2012. p. 26.

13 Sarah Waters részt vett a film gálabemutatóján a 60. BFI London Film Festival keretein belül az Embankment Garden Cinemában 2019. október 7-én, ahol fotózkodott Park Chan-wook rendezővel.

14 *ibid.* pp. 26–27.

„vagy hogyan használják ezeket, ezeknek a darabjait a saját élvezetükre.” Ezután azzal folytatta, hogy rámutatott: a film „szíve mélyén egy paradoxon van,” akárcsak a regényben, és hogy „a film tudja ezt, és még tetszeleg is a saját paradoxonjaiban és ellentmondásaiban.”¹⁵ Egy Guardian-interjúban (2017. április 8.) hasonlóképpen megjegyezte, hogy „bár ironikus módon a film történetét egy férfi meséli el,¹⁶ az még így is nagyon hű marad ahhoz az elgondoláshoz, hogy a nők magukévá tesznek egy nagyon is férfias pornografikus hagyományt, hogy a maguk módján fedezzék fel a vágyaikat.”¹⁷ Sőt, ahogy Steve Lewis, a filmforgalmazásért felelős részleg vezetője a Curzonnál elmondta, „Sarah Waters jóváhagyása” segített túllendülni „azon aggodalmukon, hogy vajon problémát jelenthet-e a leszbikus történetnél egy férfi rendezővel kombinálva.”¹⁸

Ami Waters jóváhagyása mellett a leginkább szembetűnő még ezekben az interjúkban, az a tény, hogy a szerző számos alkalommal használja a „hűség a könyvhöz” kifejezést. A korábban említett *The Film Programme* című rádióműsorban Waters megdöbbenését fejezte ki azzal kapcsolatban, hogy a sok változtatás ellenére a film „igazán hűséges maradt a könyvhöz.” A Guardian-interjúban megemlítette, hogy „az első dolog, ami feltűnt, az az, hogy mennyire hűséges tudott maradni a Fingersmith-hez, még akkor is, ha koreaiul és japánul beszélnek benne, és más történelmi korban játszódik.”¹⁹ Mindezt pedig annak ellenére mondta, hogy a jelek szerint Waters a forgatókönyv korai változatait elolvasva azt kérte, hogy a filmet ne úgy írják le, mint ami a regényen „alapján” készült, hanem mint amit a regény „inspirált.”²⁰ Meglehetősen ironikus, hogy Waters a hűség gondolatát használja a filmről szóló beszélgetésekben annak fényében, hogy a hűség kérdése – azaz, hogy „amikor az adaptációk minőségét annak

alapján ítélik meg, hogy mennyire maradtak az »eredeti« vagy »forrásszöveg« közelében”²¹ – már nem kritikai ortodoxia az adaptációkutatásban. Ahogy Linda Hutcheon is rámutat a *Theory of Adaptation* című kötetben, „ha a »hűség« kérdése egyáltalán felmerül az adaptációkutatásban, akkor az általában (...) a rajongói kultúra hűségének kontextusában történik, nem pedig az adaptációs stratégiák minősége kapcsán.”²²

Persze gyakorlatilag Waters sem az alapján mond ítéletet a filmről, hogy az mennyire maradt hűséges a regényéhez. Sőt a *The Film Programme*-ben be is vallotta, hogy „sokkal nyugodtabb és jobban tudja élvezni a filmet,” ha annak narratívája eltávolodik az övétől. Inkább arról van szó, hogy meglepetésére a kulturális áttétel ellenére a film hűséges tud maradni a regényéhez. Waters azzal érvel, hogy a túlzás és örület minőségei a narratívában, „amelyek már-már hisztériába csapnak át, valamint a transzgresszív női karakterek” Park filmjében mind visszavezetnek a regényéhez, mely szintén egy túlzásokba átcsapó narratíva tele melodrámaival és fordulatokkal, amiket pedig a viktoriánus szenzációregények inspiráltak. Persze a hűség kritikája ennek a cikknek sem célja. Ami inkább érdekes, az a mediált kapcsolat a „forrásregény” és az adaptáció között, amelyet a regény szerzője, Sarah Waters fogalmaz meg. Waters megjegyzései számos módon keretet képeznek, amelyből kiindulva feltárhatjuk azokat a kérdéseket, hogy mi is került itt átalakításra, és ennek ellenére hogyan maradt „hű” a film a regényhez. A következőkben azokat a kérdéseket vizsgálom, hogy a regényből pontosan mi is lett átvéve, újragondolva és lefordítva a filmadaptációban. Különösen a leszbikus szexualitás regénybeli érzéki kifejezéseinek mozivásznonra való átkódolása képezi ennek az összehasonlító tanulmánynak az egyik sarkalatos pontját.

15 Stock, Francine: Interview with Sarah Waters. *The Film Programme*, BBC Radio 4 (2017. 04. 13.) <https://www.bbc.co.uk/programmes/b08ljxc9> (utolsó hozzáférés: 2021. 12. 15.).

16 Ami azt illeti, gyakran megfélemedeznek arról a tényről, hogy Park a forgatókönyvet régi közreműködőjével, Jeong Seo-Gyeong írónővel írta, akivel már a 2005-ös, *A bosszú asszonya* óta dolgozik együtt.

17 Armitstead: Interview: Sarah Waters.

18 Gant: *The Numbers*. p. 9.

19 Armitstead: Interview: Sarah Waters.

20 Dale, Martin: Park Chan-wook Talks About Next Pic *The Handmaiden*. *Variety* (2015. 12. 10.) <https://variety.com/2015/film/global/park-chan-wook-next-pic-the-hand-maiden-1201658129/> (utolsó hozzáférés: 2021. 12. 15.)

21 Hutcheon, Linda – O’Flynn, Siobahn: *A Theory of Adaptation*. (2nd ed.) Abingdon: Routledge, 2013. p. xxvi.

22 ibid.

Más helyen és más időben: a viktoriánus Angliából a gyarmati Koreába

Ahogy korábban is említettem, *A szobalány* a viktoriánus Angliában játszódó, szerelemről és megtévesztésről szóló történetet áttelepíti az 1930-as évek Koreájába, amikor az ország japán gyarmati uralom alatt állt. A kulturális áttelepítés során a film kiemelt helyet biztosít a gyarmati Koreában jelen lévő etnikai identitásoknak és hierarchiáknak, amelyeket szembevető módon egy japán gazdák (gyarmatosítók) és koreai szolgák (gyarmatosítottak) által benépesített háztartásban mutat be. Így *A szobalányban* egy fiatal koreai zsebtolvaj, Sook-hee (Kim Tae-ri) egy vagyonos japán házhoz kerül, ahol szobalánynak adja ki magát, annak érdekében, hogy segítsen Fudzsiwara grófnak (Ha Jung-woo), egy koreai szélhámosnak, aki japán nemesnek adja ki magát. A gróf terve, hogy elcsábítja Lady Hidekót (Kim Min-hee), aki fényűző körülmények között, de bezárva él szadista nagybátyja, Kozuki (Cho Jin-woong) előkelő vidéki birtokán. A rendező szerint Syd Lim²³ producer ötlete volt a megoldás, hogy az 1930-as évek Koreájába helyezzék a történetet, mivel Park nem akart a már létező BBC-s *Fingersmith*-minisorozat nyomdokaiba lépni.²⁴

Ez a változás nagyon hatásosnak bizonyult és jó ítélőképességről tanúskodik, ugyanis lehetővé teszi a film számára, hogy ne csupán a karakterek közötti osztálykülönbségekkel foglalkozzon, hanem magába

foglalja a nyugati gyarmatosítási vágyat is, amely Japán révén jelent meg Koreában. A kúria például, ahol a film narratívájának nagy része kibontakozik, hibrid japán és brit stílusban épült Lady Hideko nagybátyjának, Kozukinak az utasításai szerint, aki látszólag mindkét országot bálványozza.²⁵ (Itt a Nagy-Britanniára való utalás az eredeti regény előtti tisztelgésnek fogható fel.) Az 1930-as évek valóban átmeneti időszak volt, amikor a nyugati stílusú modernizáció és az ipari fejlődés, mint például nagy kiterjedésű közlekedési infrastruktúra építése a japán gyarmati hatóságok irányításával zajlott a Koreai-félszigeten, ami „részét képezte Japán versengésének a világgazdaság fejlettebb hatalmaival.”²⁶ Habár mindennek a célja inkább az volt, hogy Japán érdekét szolgálják, mintsem az, hogy a koreaiak hasznára legyen, a félsziget stratégiai értékkel bírt a birodalom számára, így a gyarmati infrastruktúra ilyen fejlesztése, ahogy Bruce Cumings is megjegyzi, „Koreát jelentős mértékben más fejlődő országok elé helyezte” az 1940-es évek elejére.²⁷

A korszak ennél jelentősebb vonzereje azonban abban a gyarmati kondícióban áll, mely magával ragadó feszültséget teremt a japán és koreai identitások között, és újabb réteget ad a *Fingersmith* osztálydinamikájához. A regényben, amelyet Waters úgy ír le, mint „átverések és álságosságok” sorozatát, az emberek folyamatosan valaki másnak adják ki magukat.²⁸ Richard Rivers, egy munkásosztálybeli szélhámos úriembernek adja ki magát, hogy bejuthasson a Briar House-ba, Sue Trinder pedig szobalánynak tette magát, hogy segítsen Gentlemannek elcsábítani Maud Lillyt. Lady Maud ezzel szemben később

23 A beszámoló szerinte Syd Lim felesége volt az, aki először olvasta a *Fingersmith*-t és úgy gondolta, hogy nagyszerű film lehetne belőle. Ld. Topalovic, Goran: Interview: Park Chan-wook. *Film Comment*. (2016. 10. 28.) <https://www.filmcomment.com/blog/interview-park-chan-wook/> (utolsó hozzáférés: 2021. 12. 15.).

24 Topalovic: Interview: Park Chan-wook. A *The Film Programme*-ban Waters úgy jellemzi a televíziós minisorozatot, mint amely „a jó minőségű BBC-tévéadaptációk hagyományát követve készült, magas produkciós értékkel és nagyszerű játékkal.” (Stock: Interview with Sarah Waters.)

25 A kúria külsejének hibrid megjelenését CGI (számítógépes animáció) segítségével érték el, amelyet a 4th Creative Party, egy koreai vizuális effektekkel foglalkozó stúdió készített. Ők korábban már számos híres koreai játékfilmen dolgoztak, például Park *Oldboy* című filmjén is. A film produkciós designere, Ryu Seong-hee a 2016-os Cannes-i Filmfesztiválon művészeti rendezéséért elnyerte a technikai kategóriában kiosztott Vulkán-díjat.

26 Cumings, Bruce: The Legacy of Japanese Colonialism in Korea. In: Large, Stephen S. (ed.): *Shōwa Japan: Political, Economic and Social History 1926–1989. Volume II, 1941–1952*. London: Routledge, 1998. pp. 222–230. loc. cit. p. 223.

27 ibid. p. 222.

28 Stock: Interview with Sarah Waters.



A szobalány
(Kim Min-hee, Cho Jin-woong)

Gentleman által kényszerítve a saját szobalányának, „Sue Smith”-nek adja ki magát (Sue Trinder ezt a nevet veszi fel, amikor a Briarbe érkezik) az orvosok előtt, hogy Sue legyen az, akit elmeógyógyintézetbe zárnak helyette a téveszmés Mrs. Rivers szerepében, még ha rövid időre is.

Az ilyen felvett nevek és identitások, amelyek burjánzanak a regényben, *A szobalányban* még erőteljesebbek a koreai és japán identitások közötti gyarmati erődinamika révén. A filmben például Sook-hee a koreai Okdzsu név alatt lesz szobalány, akit aztán Tamakónak (mely egy japán név) nevez át a koreai hátrvezetőnő. Az identitások állandó váltakozása a szereplők által használt nyelvekben is megjelenik a filmben. A legtöbb szereplő koreai és japán nyelvet is használ, a moziban játszott verzióban pedig a dialógusok feliratában színek jelzik, hogy éppen melyik nyelv hallható (a koreai fehér, a japán pedig sárga).²⁹ Fudzsvira gróf például ügyesen használja a japán nyelvet, hogy megtévessze Kozukit, de amikor Sook-hee-vel és/vagy Lady Hidekóval szövetkezik, koreaira vált. Lady Hideko mindkét nyelvet beszél, mivel gyerekkorában Koreában nevelkedett, de Sook-hee-vel szívesebben beszél koreaiul, mivel a japán annak az

erotikus irodalomnak a nyelve, amelyet kényszer hatására férfiközönség előtt kell nyilvánosan előadnia.

A legjelentősebb ezen a téren Kozuki bácsi karaktere, aki koreai születésű, de felvette a japán állampolgárságot, korábban tolmácsként dolgozott, de megvesztegetések sorozatán keresztül sikerült elérnie, hogy magas rangú japán tisztviselőknek fordíthasson, ahogy az Fudzsvira gróf történeten belüli elbeszélésből kiderül. Kozuki „autentikus” japán irodalmár szeretne lenni, ezért egy (nemesi származású) japán nőt vett feleségül, és az a terve, hogy feleségül vegye japán unokahúgát, Hidekót. Kozuki nyakatekert identitásával kapcsolatban a film rendezője, Park a következő módon írta le a karaktert: *„Létezik egy koreai kifejezés, a szadedzsui, amelyet kifejezetten erre az elképzelésre használnak, amikor egy kisebb nemzet tagjai ennyire vonzódnak egy nagyobb nemzet hatalmához, és szolgai módon alávetik magukat annak a hatalomnak. Olyannyira belsővé teszik ezt, hogy nem erő hatására imádják a nagyobb hatalmat, hanem önkéntesen. Kozuki bácsi karakterén keresztül fel akartam vázolni ezeknek a szegény, szomorú, szármalmas egyéneknek a képét – akik, ahogy mondtam, szegények –, de akik nagy fenyegetést és komoly*

²⁹ A beszámoló alapján a japán közönség filmélményét rontotta, hogy a koreai színészek a jelek szerint küszködtek a kifinomult óvilági japán dialógusok előadásával. A *The Japanese Times*ban megjelent kritikában James Hadfield például azt írja, hogy „azok a nézők, akik összerándulnak az esetlen japán dialógusok hallatán, inkább hagyják ki ezt a filmet.” (2019. március 1.) <https://www.japantimes.co.jp/culture/2017/03/01/films/film-reviews/the-handmaiden/> (utolsó hozzáférés: 2021. 12. 15.).



A szobalány
(Ha Jung-woo, Kim Tae-ri)

veszélyt jelentenek a saját népük számára.”³⁰ Valóban, miután Japán annektálta Koreát (1910–1945), bizonyos koreaiak nem csupán önkéntesen vetették alá magukat a gyarmati hatalomnak, de igyekeztek a japánoknál is japánabban viselkedni, akár még gyarmatosítókká is „válni”. Kozuki bácsi alakja nyilvánvalóan az ilyen emberek zavaros identitását testesíti meg. Amikor arról kérdezik, hogy „miért érez ilyen kényszerrel, hogy japánná váljon,” minden teketória nélküli válasza a következő: „Mert Korea csúnya és Japán gyönyörű,” hozzátéve, hogy „Korea puha, lassú, unalmas, ezáltal reménytelen.” Ironikus módon azonban Homi Bhabha „mimikrivel” kapcsolatos elképzelése az, ami mostanra leírja a gyarmatosító és gyarmatosított közötti ambivalens viszonyt, és amit itt is felhasználhatunk arra, hogy felismerjük a karakter potenciálisan fenyegető aspektusát, mely összemosza a gyarmati identitások határait. Ahogy Bhabha is írja, mivel „egyszerre hasonlóság és fenyegetés,”³¹ a mimikri destabilizálja a gyarmati diskurzust, beleértve Kozuki saját nyers véleményét is Koreáról és Japánról. Mint ilyen, a film kiterjeszti a regény osztálypolitikájának és LGBTQ-identitáspolitikájának érzetét a gyarmati kisajátításra és az identitások összemosódására az adaptációs folyamatban.

Irodalmi és filmes érzékiség között

Az áthelyezésben végbement hasonló nyilvánvaló változtatások ellenére a film a regény számos aspektusát megtartja. Például mindkét szövegben a valaki más megszemélyesítésének aktuusa közeli kapcsolatban van az öltözködési előírásokkal. A 19. századi Nagy-Britanniában az egyén öltözködése azonnal jelezte annak társadalmi státuszát. Sue megjelenése, ideértve a haját és ruházatát is, kezdetektől tipikus városi lányt tükröz, amivel sietős kiképzése során meg kell „küzdeni,” hogy rendezett, illendő szobalány benyomását keltse. A gyarmati Koreában a különböző kosztümök hasonló módon jelezték a személy etnikumát, valamint elhelyezkedését az osztályrendszerben. A *szobalány*ban például Sook-hee egyszerű koreai ruhát visel szobalányi munkája közben, míg Lady Hideko és a gróf vagy japán kimonót, vagy pedig nyugati öltözetet viselnek, például szmokingot vagy estélyi ruhát. A történelmi hely és idő szigorú dresszkódját azonban a megtévesztés aktusai közben Maud és Hideko már szeretőként készséggel áthágják, amikor szobalányi megjelenésüket gondos

³⁰ Topalovic: Interview: Park Chan-wook.

³¹ Bhabha, Homi K.: Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse. In: Bhabha: *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994. pp. 121–131. loc. cit. p. 123.

táplálás és öltöztetés során kiművelik, és az egyik esetben viktoriánus úrinővé, a másikban pedig japán hölgygé alakítják át. Röviden, azzal, hogy lecserélik a ruháikat, az identitásukat is lecserélik. Ebben a folyamatban, mely hasonlatos egy gondosan kivitelezett cosplay szerepjátékhoz, amelyben öltözni és vetkőzni is gyakran kell, mindkét szöveg megjeleníti saját megszállottságát, ami a bőrkesztyűket és fűzőket, illetve ezek textúráját illeti a csupasz bőrön. Sarah Waters találoán hozzát teszi, hogy: „Nagyon érdekelt a viktoriánus élet textúrája, és az erődinamikák materiális módon való megjelenítése, és azt hiszem, [Park] hasonlóan érdeklődik a műtárgyak és anyagok iránt. Ez egy zsúfoltan buja film, tele cipőkkel és kesztyűkkel és fűzőkkel.”³² A regényhez hasonlóan a film is teli van a felszínekkel és textúrákkal kapcsolatos érzékiséggel. Az egyik kulcsjelenet, amely először mutatja be a két nő közötti fizikai intimitást, a fürdőjelenet, ahol Hideko egy éles fogról panaszkodik, ami belülről felsérti a száját. Sook-hee azonnal le is reszeli egy gyűszű finoman recézett felületével, de ahogy az ujjá Hideko szájába ér, aki meztelenül fekszik egy vízzel teli kádban, a légkör kivehetően feszültté válik. Míg a kamera a két nő fizikai közelségét hangsúlyozza, elsősorban mégis Sook-hee nézőpontját követi, és meglehetősen fetisizta módon mutatja be Hideko kipirult arcát és csupasz mellét. A *The Guardian* kritikájában Peter Bradshaw ezt „majdnem szopás-jelenetnek” nevezi, ami „így leírva meglehetősen bizarrnak hangzik. A vásznon viszont olyan rendkívüli volt, hogy még levegőt is majd’ elfelejtettem venni közben.”³³ Az effajta érzelmi válasz kétségkívül megköveteli, hogy észrevegyük a kockázatokat, amelyeket a film a leszbikus szexualitás fetisiztikus és leskelődő reprezentációjából adódóan hordoz magában, különösen a férfiközönség számára.

Az ilyen vitatott kérdéseken túl, ami igazán szembeötlő a leszbikus szexualitás kezelésével kapcsolatban, az az, ahogy a film párbeszédre lép a forrásregénnyel. A fent említett fürdőjelenet például a regényben kétszer jelenik

meg. Először Sue írja le a pillanatot az első részben: „Az ablakhoz vittem, és a tenyerembe fogtam az arcát, hogy kitapogassam az ínyét. Szinte azonnal megéreztem a hegyes fogat. ... A varrodobozhoz mentem, és magamhoz vettem egy gyűszűt. ... Majd a gyűszűt az ujjamra húzva ledörzsöltem a fog hegyét. ... Maud mozdulatlanul állt, a fejét hátrahajtván, a szemét először behunyva, aztán kinyitva és engem figyelve, az orcája kipirult. A kezem nedves lett a lélegzetétől. Reszeltem, aztán megtapintottam a hüvelykujjammal. Ő újra nyelt, a szempillája megrebbent, aztán a tekintetünk találkozott.”³⁴

A második részben Maud idézi fel ugyanezt a pillanatot: „Aztán feltartja az ujját, rajta a gyűszűvel. ... De különös, vegyes érzéseket kelt bennem. A fém reszelése, Sue kezének nyomása az államon, a leheletének puhasága. Miközben ő a fogat vizsgálja, nem tudok másfelé nézni, csak az arcába ... Az ujjai és az ajkam nedvessé válik. Nyelek, majd újra nyelek. A nyelvem megmozdul, a kezéhez ér. ... Megízlelheti egy hölgy a szobalánya ujját? A nagybátyám könyvei szerint igen. A gondlattól elpirulok.”³⁵ Az érzéki és testi aspektusok mellett – különösen abban, ahogy Maud az ízt és az érintés érzetét írja le – ami a legkézzelfoghatóbbnak tűnik mindkét beszámolóban, az a „nedvesség”, amelyet mindketten éreznek. A nedvesség a regény eroticizmusának kiemelkedő szövegbeli minősége, amely hangsúlyosan jelenik meg az olyan sorokban, mint például: „Nedves volt a szám... az ő ajkaitól”³⁶ vagy „Nedves vagyok, még mindig nedves az érintésétől.”³⁷ Ahogy Waters megfogalmazza, „Maud első szexuális együttléte nagyon nedves élmény, összehasonlítva egy könyv száraz élményével.”³⁸ A film erotikus fürdőjelenete ebben az értelemben találekony átkódolása ezeknek a „nedves” pillanatoknak a mozivásznonra.

Az ilyen érzékiség filmes interpretációja A szobalányban megfelelő esettanulmányt kínál ahhoz, hogy megvitathassunk a „fordításnak” azt a fogalmát, amelyet Walter Benjamin ír le A műfordító feladata című

32 Armitstead: Interview: Sarah Waters.

33 Bradshaw, Peter: *The Handmaid review – outrageous thriller drenched with eroticism*. *The Guardian* (2017. 04. 13.) <https://www.theguardian.com/film/2017/apr/13/the-handmaid-review-park-chan-wook> (utolsó hozzáférés: 2021. 12. 15.).

34 Waters, Sarah: *A szobalány*. (trans. Tóth Gizella) Budapest: Gabo, 2016. pp. 112–113. Saját kiemelés.

35 ibid. pp. 290–291. Saját kiemelés.

36 ibid. p. 163.

37 ibid. p. 323.

38 Armitstead: Interview: Sarah Waters.

esszéjében (amely 1932-ben íródott). Ebben az esszében Benjamin „a műfordítást olyan stratégiának látja, amely lehetővé teszi, hogy a szövegek túléljenek és egy új kulturális miliőhöz alkalmazkodjanak.”³⁹ Habár általános az egyetértés azt illetően, hogy az adaptáció más médiumra – jelen esetben regényről filmre – történik, számos szakértő elkezdett az adaptációra mint az interszemiotikus fordítás egy formájára tekinteni. Linda Hutcheon például Benjamin azon érvét idézi, mely szerint a fordítás „nem egy fix, nem-szöveges jelentés értelmezése, amelyet le kell másolni vagy át kell fogalmazni vagy újra kell alkotni; hanem inkább az eredeti szöveggel való párbeszéd, amelynek révén különböző módokon láthatjuk a szöveget.”⁴⁰ Hutcheon úgy véli, hogy a fordításnak ez az újabb értelmezése „közelebb kerül az adaptáció definiálásához. ... [Mivel] az adaptációk más médiumra készülnek, így re-mediálások is, [ami] egy nagyon specifikus értelemben vett fordítás: mint a transzmutáció vagy transzkódolás ... újrakódolás egy új jel- és konvenciókészletre.”⁴¹

A szobalány valóban olyan módon lép kapcsolatba a forrásregénnyel, mely átkódolást vagy fordítást igényel. Különösen annak fényében, hogy „a szexualitás egy olyan formájához, amelyben kizárólagosan nők vesznek részt, a kulcs a testnedvek cseréje,”⁴² a film vizuális „fordítását” kínálja a regény érzékiségének és textúrájának azáltal, hogy nagyon kézzel fogható, akár affektív anyagokat használ, mint például a gőzölgő fürdővíz, a mélyvörös nyalóka csillogó felszíne, és Sook-hee csillogó arca, ahogy felpillant Hideko lábai közül, illetve a szexuális segédeszközök orális sikosítása. Ebben a tekintetben a film Waters által emlegetett „húsége” sokkal inkább kapcsolódik a regényben bemutatott érzékelésekhez és élményekhez való hűséghez, mintsem a szereplők tetteinek és gondolatainak „szó szerinti” filmes értelmezéséhez.

Egyik narratívától a másiknak: intertextuális dialógusok

Ez a rész a regény és a film keresztolvasatát kínálja a narratíva szintjén, arra fókuszálva, miben tér el a film az eredeti narratíva struktúrájától. Mielőtt azonban belemerülnénk azokba a módokba, ahogyan a film narratívája eltávolodik a regénytől, az első dolog, amit el kell mondanunk, az az, hogy a film megőrzi a regény triptichonszerkezetét, valamint az első rész történetvezetésének nagy részét is, amely a zsebtolvajból lett szobalány karakterének elbeszélését követi. Az első felvonás végén mindkét szövegben a szobalány elkíséri úrnőjét az elmeógyógyintézetbe, hogy a tervnek megfelelően végrehajtsák Gentleman/Fudzsiwara gróf tervét, az úrnő iránt kibontakozó érzései ellenére. Egy alattomos átverés részeként azonban az úrnő és a szobalány identitásai felcserélődnek, és a szobalányok – Sue és Sook-hee – lesznek azok, nem pedig az eredetileg tervezett hölgyek – Maud és Hideko –, akiket elmeógyógyintézetbe zárnak. A szobalányok által kiejtett utolsó mondatok átadják azt a megdöbbenést, amit a lányok e hirtelen fordulat miatt éreznek, és annak felismerését, mi is történik itt pontosan. Sue így szól erről: „Még hogy ostoba csirke! Egy fenét! Az a szuka mindent tudott. Az elejétől fogva benne volt.”⁴³ A filmben Sook-hee megjegyzi: „Én mondom, hogy Lady Izmi Hideko a legelejétől egy rohadt szuka volt.”⁴⁴

Míg az árulás nehéz szaga a levegőben leng, elkezdődik a második rész. Mind a regényben, mind pedig a filmben a második rész az úrnők történetét meséli el az ő perspektívájukból – traumatikus neveltetésüket a nagybátyjuk házában, és az okokat, amelyek miatt alig várják, hogy megmenekülhessenek a nagybácsik karmai közül, még akkor is, ha ezt csak csalók fondorlatos tervei árán tehetik meg. Itt derül ki, hogy a nagybácsik féltve őrzött könyvgyűjteménye mind pornográf munka,

39 Kuhiwczak, Piotr: Preface. In: Raw, Laurence (ed.): *Translation, Adaptation and Transformation*. London: Continuum, 2012. pp. viii–viix. loc. cit. p. viii.

40 Hutcheon: *A Theory of Adaptation*. p. 16.

41 *ibid.*

42 Armitstead: Interview: Sarah Waters.

43 Waters: *A szobalány*. p. 200.

44 Koreaiul: ‘우리 이즈미 히데코 아가씨로 말씀드릴 것 같으면, 그분은 처음부터 그냥 나쁜 년이다.’

és hogy Maud/Hideko kénytelen volt ezeket felolvasni a nagybácsik férfi vendégeinek. Hideko története *A szobalányban* azonban a második rész második felére elkezdi távolodni a regénytől. A döntő pillanat az, amikor Hideko megpróbálja magát felakasztani ugyanarra a cseresznyefára, amelyet a nagynénje használt arra, hogy öngyilkosságot kövessen el. Képtelen megbirkózni a helyzet nyomásával, amelyben Sook-hee továbbra is biztatja, hogy fogadja el a gróf házassági ajánlatát a két nő egymás iránt érzett egyre növekvő érzelmi és intim szeretkezésük ellenére, mely utóbbi azzal az ürüggyel történik, hogy Sook-hee felvilágosítsa Hidekót arról, hogyan kell kielégíteni egy férfit. Mielőtt azonban Hideko lezuhanna és halálát lelné a fán, Sook-hee jelenik meg és megtartja az úrnő lábát, majd pedig bevallja neki, milyen szerepet is játszott a Hideko örökségének megszerzésére irányuló tervben. Hideko szintén felfedi, hogy a terv szerint helyette Sook-hee került volna elmeorvosintézetbe. Az igazság kiderülésének pillanatától kezdve a két nő együtt kezdi tervezni, hogyan álljanak bosszút Kozukin és Fudzsiwara grófon. Ennek a tervnek fontos része, hogy Sook-hee megtanuljon írni és olvasni, aminek révén a harmadik részben segítségül tudja hívni Bokszont, a nőt, aki felnevelte, és az ő tolvajfamiáját. Ez nagyon is éles eltérés a regénytől, amelyben Sue irástudatlansága megakadályozza, hogy az elmeorvosintézetben bizonyítani tudja „valódi” identitását.

Ahogy a regényben, úgy a filmben is a két hősnő a terveknek megfelelően hagyja el a birtokot. A filmben azonban figyelemre méltó módon szökésük előtt együtt bemennek Kozuki könyvtárába, ahol pedig Sook-hee, aki mélységesen felháborodott azon, hogy itt Hidekót mire kényszerítették, elkezdni kitépni a pornográf könyvek lapjait. Hideko beszáll ebbe az igen látványos támadásba, pusztítja a könyveket, tekercseket és kárpitokat, tintát locsol rájuk, majd pedig bedobja őket a padló alatti beltéri tóba. A filmbeli túlradó jelenettel szemben a regényben Maud egyedül megy be a könyvtárba és csendben cselekszik: „Csak egy dolog van hátra, amit még szeretnék megtenni, mielőtt elmegyek. Egyetlen borzasztó dolog ... És most, hogy a szökésünk órája közeledik, a ház elcsendesedett és gyanútlanul pihen, meg fogom tenni. Sue otthagy ...

Kilopakodom a szobából. ... Szédülök a félelemtől és a várakozás izgalmától. De az idő szalad, nem késlekedhetem. A könyvespolchoz sietek, kinyitom az ívegajtót. A Felment a függöny címmel kezdem, azzal, amit a nagybátyám először adott a kezembe. Kiveszem, kinyitom és az íróasztalra teszem. Aztán felemelem a borotvát és teljesen kihajtom. ... De így is nehéz ... a fémet belevágni a tiszta, védtelen papírlapba ... [de] a vágásaim gyorsabbakká, határozottabbakká váltak.”⁴⁵ Ahogy felvágja az első pornográf könyvet, amelyet a nagybátyja a kezébe adott, Maud végre képes kifejezni a dühét azzal a dologgal szemben, ami addig meghatározta az életét – az erotikus könyvtár titkáraként. Nem mással, mint nagybátyja borotvájával vágja el a kettejük közötti kapcsolatot, leszakítja magát arról az életről, amelybe belekényszerült. A filmmel ellentétben azonban itt Maud egyedül cselekszik. Sőt a könyv legvégéig Sue még csak meg sem tudja, hogy Maudot miféle dolgokra kényszerítette a nagybátyja.

A *szobalányban* ezzel ellentétben hangsúlyozottan Sook-hee az, aki a pornográfiával (férfiak által a női szexualitásról kreált narratívákkal és képekkel) teli könyvtár elpusztítását kezdeményezi. Ez a gesztus lehetővé teszi Sook-hee karakterének, hogy alacsony társadalmi státusza ellenére cselekvőképessé váljon és megmentő legyen, ahogy Hideko hívja. Ez a fajta fellépés bizonyos módokon kiegyensúlyozza azt, ahogy a film fetisiztikus módon ábrázolja Hideko felolvasásait, amelyek a férfi vendégek tekintetének vetik őt alá. Hideko előadásai, amelyek részeként látványos módon a levegőben lógva szexet imitál egy fabábuval, mind a férfiközönség kielégülését szolgálják. Ettől függetlenül, vagy éppen emiatt, amikor Sook-hee elpusztítja Kozuki alattomos könyvtárát, épp annyira erőteljesen katartikus, mint amennyire transzgresszív pillanat a filmben. Ez azonban határozottan visszavezet az eredeti regényhez, és egy érdekes intertextuális dialógus felé mutat a kettő között: amikor végre rádöbben a könyvek ocsmány mivoltára, Sue ezt gondolja: „A polcokra néztem, és szerettem volna összetörni mindet.”⁴⁶

Ennek az intertextuális dialógusnak újabb példája található a regény második részében, amely Maud gondolatait írja le nem sokkal azután, hogy először feküdt

45 ibid. pp. 328–330.

46 ibid. p. 618.



A szobalány
(Ha Jung-woo, Kim Min-hee)

le Sue-val: „Minden megváltozott, mondom magamnak. Eddig mintha halott lettem volna, de ő életre keltett az érintésével. Belém nyúlt, megnyitott. Minden megváltozott. Még magamban érzem őt. Még érzem, ahogy rajtam mozog. Elképzelem, ahogy felébred, és a tekintetünk találkozik. Megmondom neki, gondolom. »Be akartalak csapni, fogom mondani, de már képtelen vagyok rá. Ez Richard terve volt, de mi készíthetünk új tervet magunknak.« Készíthetünk új tervet, gondolom, vagy teljesen feladhatjuk a dolgot.”⁴⁷ Másnap reggel azonban Sue nem néz a szemébe. Kerüli a tekintetét, és megpróbál úgy tenni, mintha semmi sem történt volna. Amikor Maud megemlíti Sue-nak, hogy a lány szerepelt az (édes) álmában, Sue ezt azzal intézi el, hogy minden bizonnyal Richard szerepelt Maud álmában, nem pedig ő. Maud azonban nem tud róla, hogy Sue az első részben elmesélt narratívában ugyanezt gondolta: „Engem figyelt a tükörből ... ha akkor, ott magamhoz ölelem, megcsókolt volna. Ha kimondom, hogy szeretem, ő is kimondta volna... és akkor minden megváltozik. Talán megmenthettem volna. Találhattam volna rá módot – magam sem tudom, mit –, hogy megóvjam a sorsától. Becsaphattuk volna Gentlemant. Elszökhettünk volna együtt.”⁴⁸ Sue távolságtartása miatt Maud összezavarodik és elcsügged,

és nem is fedi fel további gondolatait. Aztán, ahogy Sue mondja: „akkor már túl késő volt bármin is változtatni.”⁴⁹ A regénybeli megfelelőjükkal ellentétben, akik nem tudták elmondani egymásnak az igazat, a filmbeli hősnőknek sikerül magukévá tenni a csaló tervét. Ez mindenképpen a film egyik saját fordulata, de nyilvánvaló, hogy a fenti részletek ugródeszkául szolgáltak a film „új” narratívája számára. Ez annak az esete, amikor a regénybeli „mi lett volna, ha” pillanat a filmben valósággá válik.

A harmadik rész, a film utolsó felvonása a regénytől láthatóan különböző narratív utat választ. A film ugyanis teljesen lemond a regény megdöbbentő fordulatairól, már ami a két nő valódi családi hátterét illeti, és gyakorlatilag kiírja a filmből Mrs. Sucksby szerepét, akiről kiderül, hogy ő Maud anyja és Gentleman tervének igazi kitalálója. Ehelyett a film fókusza Fudzsvára gróf helyzetére kerül. Mivel azt hiszi, hogy a tervük működött, Fudzsvára (vagy a férfi, aki Fudzsvára grófnak adja ki magát) megpróbálja elcsábítani Hidekót, hogy valódi kapcsolat alakulhasson ki kettejük között. Hideko azonban átveri a gróft, felhasználja az ópiumot, amit az esküvőjükkor kapott tőle ajándékba, és egyedül hagyja, hogy Sook-hee-vel találkozhasson, akit tolvajcsaládja mentett ki egyelőre

47 ibid. p. 323.

48 ibid. p. 165.

49 ibid. p. 167.

megtervezett tüzesetből. A gróf szerencsétlenségére egy hotelszobában ébred fel, ahol már várják Kozuki csatlósai, akik elviszik Kozuki pincéjébe. Itt megkínózzák, és levágják az ujjait. Amikor már épp egy másik testrészét is levágnák, a gróf meggyőzi Kozukit, hogy engedje rágyújtani, cserébe pedig megígéri, hogy részletesen beszámol a Hidekóval töltött nászéjszakájáról, amiről Kozuki kétségbeesetten szeretne hallani. A cigaretákban azonban higany van, így a mérgezett levegő mindkettejükkel végez. Mielőtt még meghalna, Fudzsiwara azzal viccelődik, hogy legalább a péniszének nem esett bántódása, ami ironikus módon aláhúzza a film férfikarakterének impotenciáját.

Eközben az újraegyesült pár felszáll a Sanghajba tartó kompra, ahol Hideko férfiruhába öltözik, hogy a nagybátyja által utánuk küldött csatlósok ne figyeljenek fel „két együtt utazó fiatal nőre”. A film utolsó jelenetében azt láthatjuk, ahogy a két nő újra egymásra talál a hajókabinban, úton Sanghajba. Itt újonnan megtalált szabadságuk ünneplése közben mindketten teljesen meztelenek, mintha csak ily módon újjászülettek volna. Ez éles kontrasztot alkot Kozuki árveréseinek szmokingos férfi vendégeivel, akik a formális viselet alá rejtették perverz és veszedelmes vágyaikat. A fénylő telihold alatt mindketten ragyognak. A rendező így nyilatkozott erről a jelenetről: „a holddal, az ócéánnal és a felhőkkel, a színekkel, amelyeket ebben az utolsó jelentben használtam, meg akartam tölteni ezzel a fajta szépséggel. Még akkor is, ha ez egy tündérmese, azt akartam, hogy ott érjen véget, ahol erről a fajta idealizált világról álmodunk.”⁵⁰ A tündérmesék felidézésétől eltekintve a film utolsó jelenetének explicit, ugyanakkor nagyon is stilizált tartalma szintén visszatér a regény utolsó oldalaihoz. Ott Sue megtalálja Maudot a Briarben, a vidéki házban, ahol megismerkedtek és egymásba szerettek. Maud végül beszámol Sue-nak arról, milyen ocsmány könyveket is gyűjtögetett a nagybátyja, és hogyan kellett ezekből felolvasnia, valamint arról is, miből élt meg a Briarbe való visszatérése óta – azaz abból, hogy ő maga is pornográf könyveket ír. Sue, aki még mindig írástudatlan (ellentétben Sook-hee-vel, aki

megtanul írni és olvasni) ezt kérdezi: „Mi van ráírva?”, mire Maud ezt feleli: „Tele van olyan szavakkal, amelyek arról árulkodnak, mennyire kívánlak ... Nézd.”⁵¹ A regény utolsó bekezdése Sue elbeszélése: „Felvette a lámpát. A szobában sötétebb lett, hallani lehetett, ahogy az eső az ablakot veri. De ő a kandallóhoz vezetett, leültetett, és mellém ült. A lámpát a padlóra tette, a papírt az ölébe simította, és egyesével mutogatni kezdte a szavakat, amelyeket írt.”⁵² A bekezdésben túlrad a lopott vágyakozás, amelyet érdekfeszítően idéznek meg a „szavak”, amelyeket Maud írt. A film végkifejletében bemutatott lesbikus vágy a regényben nyilvánvaló módon jelen lévő eroticizmus vizuális „fordítása”, habár meglehetősen ironikus módon, egy sokkal „szó szerintibb” és elnyújtottabb módon.

Továbbá, amit a film még kihangsúlyoz, hogy a két teljesen különböző háttérből származó nő – az egyik koreai tolvaj, a másik japán nemes hölgy – egyenlőként találkoznak itt. A film feltűnő módon úgy ér véget, hogy a két nő meztelenül néz egymásra, és minden létező módon azonos szinten vannak. Ezen az egyesülésen keresztül, a feszült és lenyűgöző történelmi háttérrel párosítva, *A szobalány*, Sarah Waters szavaival élve, egy „transzgresszív és izgalmas sztorit” kínál,⁵³ annak ellenére, hogy a filmet bosszantó módon lenyűgözi maga a pornográfia, illetve, hogy a rendező maga férfi. Waters szerint a *Fingersmith* „arról szól, hogyan találnak a nők helyet ahhoz, hogy a fürkésző tekintetektől elzárva együtt lehessenek.”⁵⁴ Ugyanezt a lesbikus történetet elmesélve a film megtartja az eredeti transzgresszív vonzerejét, és a transznacionális, kultúrákon átívelő adaptáció egy olyan példáját mutatja be, amely folyamatos intertextuális párbeszédben áll az eredeti regénnyel a nagy képernyőn.

50 Topalovic: Interview: Park Chan-wook.

51 Waters: *A szobalány*, p. 620.

52 ibid.

53 Armitstead: Interview: Sarah Waters.

54 ibid.

Vincze Teréz

Szöveg és mozgókép között Hong Sang-soo intermedialitása*

„A filmnek mint művészetnek vége van. [...] Olvassunk inkább. Egy ilyen romlott világban csak a könyvek mentenek meg bennünket. Csak a könyvek.”
(Hong Sang-soo: *Oki's Movie*, 2010)

Hong Sang-soo a dél-koreai filmművészet meghatározó és igen termékeny szerzője huszonhét egész estés játékfilmet rendezett 1996-os indulása óta.¹ Jellemző, visszatérő téma filmjeiben a filmkészítés motívuma, illetve különösen a filmrendezők magánéletének bemutatása. Az eddig készült filmek nagyjából fele ábrázol filmrendezőt a főszerepben, illetve mutatja be különféle filmkészítők életét. Korai filmjeiben alkalmanként megjelent színész, festő vagy költő fontos szerepekben, azonban hatodik játékfilmje, a *Tale of Cinema* (*Keuk-jang-jeon*, 2005) óta a filmrendezők kezdték uralni a történeteket.

Hong jellegzetesen koherens életművet épít visszatérő témákkal, motívumokkal, történetstruktúrákkal és filmnyelvi megoldásokkal. Abban a tekintetben is tipikus szerzőnek (*auteur*) mondható, hogy művészkarakterein keresztül állandóan reflektál a műalkotás létrehozásának folyamatára vagy az alkotás létrehozásának lehetetlenségére. Egy tipikus Hong-filmben a (bukott) művész prototípusa a középkorú filmrendező, akit általában sokkal inkább lefoglal a nők meghódítása, mint a művészi alkotás. Jelen írás szempontjából azt is érdemes megemlíteni, hogy Hong életműve egy (sikertelen) regényíró történetével kezdődött – ő volt a *The Day a Pig Fell into the Well* (*Doe-ji-ga woo-mool-e bba-jin nal*, 1996) főhőse.

Ebben az írásban arra teszek kísérletet, hogy bemutassam az irodalom, az írott szöveg és a könyv motívumainak Hong életművében betöltött sajátos pozícióját, mely különösen a 2010-es években lett egyre prominensebb. A szöveg elején idézett mottó Hong

2010-es filmjében, az *Oki's Movie* (*Ok-hee-eui yeong-hwa*) címűben hangzik el egy beszélgetés során – egy idősebb professzor mondja fiatalabb filmrendező kollégájának, aki művészfilmeket rendez, azonban nehézségei vannak az alkotások finanszírozásával. A következő évben, 2011-ben Hong ismét filmrendezőről készített filmet (*The Day He Arrives*, *Book-chon bang-hyang*). Ennek érdekessége, hogy a rejtélyes és repetitív történet szinte egyetlen stabil, térbeli pontja egy bár, mely a *Novel* (Regény) névre hallgat. Meglátásom szerint ez a két film nyitja meg Hongnál azon művek sorát, melyekben intermedialis kapcsolatrendszer jön létre egyrészt a mozgókép, másrészt az irodalom, írás és könyv által képviselt szöveg között. Ezek az írás és az irodalom motívumai köré szerveződő filmek határozták meg Hong életművének karakterét a 2010-es években. 2021-ben az *In Front of Your Face* (*Dang-sin eol-gol ap-e-seo*) című filmben ismét fontos szerepben látjuk visszatérni a filmrendezőt a vászonra, de nem biztos, hogy ezzel véget ért az szövegreflexiók kora, hiszen Hong legújabb filmjének címe a *The Novelist's Film* (*So-seol-ga-eui yeong-hwa*, 2022), melyben egy regényíró(nő) szeretne filmet csinálni.

Hong sajátos filmkészítési technikájának egyik jellegzetes összetevője, hogy hasonló események variációira, álom- és fantáziaszekvenciákra épülő rejtélyesen repetitív elbeszélő struktúráival összehaverja nézőit, miközben a rendezés maga meglepően egyszerű, realiztikus megoldásokkal operál. Bizonyos értelemben Hong a 21. században oly népszerű „elmejátékfilm”

*E szöveg eredeti, angol nyelvű változata megjelenés alatt van egy Pethő Ágnes munkássága előtt tisztelgő tanulmánykötetben.

¹ Mivel igen termékeny rendezőről van szó, ez a szám elég gyorsan változik. A 27. filmjét a 2022-es Berlini Filmfesztiválon mutatták be.



The Day He Arrives

(mind-game films) saját, művészfilmes változatát hozza létre.² Thomas Elsaesser az elmejátékfilm széles körű népszerűvé válását a digitális kultúra és az adatbázis-struktúrák megjelenésével hozta összefüggésbe, és amellet érvelt, hogy az adattárolás és -előhívás új technológiai természetes módon ösztönzik az új narratív formák megjelenését, melyek új módon rendezik el és kapcsolják össze az információt olyan struktúrákba, ahol a történetek már nem feltétlenül az „eleje, közepe és vége” szerkezet szerint épülnek fel.³ Elsaesser szerint a narratívával szembeni új kihívások három irányba mutatnak: a rizóma, az archívum és az adatbázis jelenségének teljes elfogadása felé, hiszen a hypertextusok és a cybertér hálózatos struktúráinak formájában ezek már úgyszólván jelen vannak; tekinthetünk úgy az új kihívásokra mint a (modernista) narratíva továbbfejlesztésére, mely „beilleszti a szerialitást, a többszörös választást, és a nyitott véget egy szélesebb értelemben vett teleologikus és célorientált történetmeselési formátumba”; „a harmadik irány pedig újraértékelné jelen állapotát és jövőbeli potenciálját annak a materiális tárgynak

és szimbolikus formának, mely mindeddig alapvetően formálta mind a verbális, mind a képi történetmesélést: a nyomtatott könyvét”.⁴ Hong 2010-es évekbeli filmjei a nyomtatott könyvvel, a papírra (kézzel) írott szöveggel és egyéb, történetek rögzítésére alkalmas nemdigitális eszközökkel mint „materiális tárgyakkal és szimbolikus formákkal” veszik fel újra a kapcsolatot. Mindeközben pedig Hong teljességgel digitális camera stylo-ra⁵ vált – 2008 óta már csak digitális formátumra dolgozik.

Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between című könyvében Pethő Ágnes úgy érvel, hogy az intermedialitás „inter”-je nem stabil struktúrát, hanem viszonyulásokat jelöl, arra koncentrál, hogy „mi »történik« a médiumok közöttiségben (in-between) ahelyett, hogy mi az, ami benne van a konkrét jelentésben”.⁶ Úgy vélem, hogy mindaz, ami Hong ezen 2010-es évekbeli filmciklusában történik, értelmezhető a filmi *auteur* pozíció újrafogalmazásaként egyrészt a filmi, vizuális történetmeselés, másrészt az írott szöveggel és lineáris történetmesélésként felfogott irodalom közötti intermedialis térben. Ez a pozíció

2 Erről a témáról részletesebben írtam a következő szövegben: Vincze, Teréz: Showing the Complexity of the Simple – The Art-puzzle of Hong Sang-soo. *Panoptikum* 29 (2019) no. 22. pp. 173–188.

3 Elsaesser, Thomas.: The Mind-Game Film. In: Buckland, Warren (ed.): *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Malden, MA – Oxford, Chichester: Wiley-Blackwell, 2009. pp. 13–41. loc. cit. p. 22.

4 *ibid.* p. 23.

5 Astruc, Alexandre: Naissance d’une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo. *L’Écran français* vol. 4. (1948) no. 144. p. 5.

6 Pethő, Ágnes: *Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011. p. 1.

kifejezésre juttat bizonyos fajta nosztalgiát az analóg médium iránt, miközben kihasználja a digitális filmezés nyújtotta flexibilitás előnyeit.

Ez a bizonyos „közöttség” nemcsak a mozgókép és az írott szöveg közötti dialógusban van jelen, hanem a különféle típusú intermedialitások közötti interakcióban is. Pethő az intermedialis minőség két módusát különíti el: az érzéket és a strukturálisat. Véleménye szerint annak érdekében, hogy lehetővé váljon az intermedialitás fenomenológiai (újra)definíciója, az intertextualitás gyakran használt koncepcióját le kell váltani egy eltérő megközelítéssel, mely „azon a feltételezésen alapul, hogy míg az intertextuális kapcsolatok »olvasása« intellektuális képességeinket aktiválja, az intermedialis kapcsolatok »olvasása« mindenekelőtt megtestesült nézőt kíván, aki »érintkezésbe« lép a film világválal”.⁷ Ez a megközelítés az intermedialitás (újra)definícióját a mozi mint érzéki tapasztalat kontextusában képzelettel el. Az intermedialitás efféle érzéki felfogása valóban a jelen, illetve a jövő modalitása, az az ösvény, mely a mozgóképek számos új lehetősége felé vezet a 3D-től a virtuális realitástól a számítógép által generált képeken át a rendkívül szofisztikált hangrendszerek keltette hatásáig. Miközben Hong nosztalgiával fordul az analóg technológiák felé, műveinek összetettségét egy másik szinten őrzi meg: komplikált és zavarba ejtő narratív struktúrákat, önreflexív technikákat alkalmaz.

Hong filmkészítői hozzáállása az intermedialitás másik, Pethő által strukturálisnak nevezett módusába illeszkedik. Ahogy írja, „az intermedialitáshoz vezető »strukturális átjáró« [...] azon a lehetőségen alapul, hogy a képek filmi áramlása »felosztható« mediális komponenseire és a világ látványra mint médiumok palimpszesztje alkotta hatalmas képernyő tárul elénk. Ennél fogva a strukturális mód vagy fragmentációt, a világ médiareprezentációk szilánkjaira való szétzúzását jelenti, vagy a mediális reprezentációk, valamint a filmi realitásként érzékelt között létrejövő mellérendelések, zökkenések, hurkok és egymásra

rétegződések megtapasztalását. Ez a fajta intermedialitássá válás öltheti a diegetikus reflexió alakját, vagy előidézheti, hogy a világ médiakollázsának tűnjön, és érzékelhetjük úgy is, mint a metaleptikus ugrás jelölőjét.”⁸ Hong életművében folyamatosan láthatóvá teszi ezeket a zökkenéseket és hurkokat reprezentáció és realitás között, s ezek segítségével hoz létre diegetikus reflexivitást. Amit ezzel kapcsolatban állítok az az, hogy Hong 2010-es években készült filmjei az írott szöveg és a könyv médiumára reflektálnak annak érdekében, hogy nosztalgiát ébresszenek a komplexitás egy tradicionálisabb felfogása iránt a digitális korszak feltételei közepette.

A „könyv” története az életműben a 2011-es *The Day He Arrives* című filmmel kezdődik. A főhős egy filmrendező, de valamennyi fontos jelenet egy „Regény” névre hallgató bárban játszódik. Habár Hong életműve bővelkedik zavarba ejtő és rejtélyes történetvezetésben, mindazon kutatók szerint, akik a legapróbb részletekig elmélyedtek a történet-szálak misztériumának kibogozásában,⁹ ez a film az első, melyben „a kirakós darabkái nem igazán illeszthetők össze” – a variálva ismétlődő események, melyek a bárban zajlanak, ugyanarra a történésekre vonatkozó elkülönült víziók, „olyan kommentárok, melyek események filmi reprezentációjának aktusára vonatkoznak, melyek sosem lehetnek többek, mint reprezentációk”.¹⁰ A film alkalmazza a reflexivitás legklasszikusabb eszközét is: a filmrendező hős belenéz a kamerába.

Az írásra reflektáló filmek sorozatából kiemelkedő izgalmas példa a *Hill of Freedom (Ja-yu-eui eon-deok, 2014)*. Ebben a filmben Mori Japánból látogat Szöulba, hogy felkeresse volt kolléganőjét, Kwont. Évekkel korábban egy nyelvviskolóban dolgoztak együtt, és most Mori visszatér, hogy megvallja érzéseit a nőnek. Sajnos úgy tűnik azonban, Kwon nincs a városban, lakása zárva, Morinak nem sikerül a munkahelyén sem információt szereznie arról, mikor várható visszatérése. Mori úgy dönt, marad, és megvárja Kwont.

7 ibid. p. 4.

8 ibid. pp. 5–6.

9 Deutelbaum, Marshall: The Deceptive Design of Hong Sang-soo's *Virgin Stripped Bare by Her Bachelors*. *New Review of Film and Television Studies* 3 (2005) no. 2. pp. 187–199.

10 Raymond, Marc: Hong Sang-soo and the film essay. *New Review of Film and Television Studies* 12 (2014) no. 1. pp. 22–36. loc. cit. p. 32.

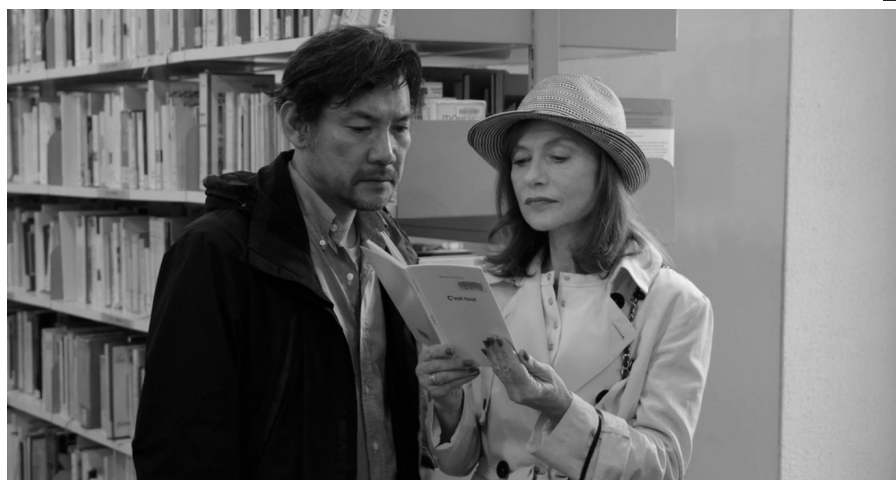


Hill of Freedom

A film cselekménye Kwon visszatéréseivel kezdődik: a munkahelyére megy, ahol egy köteg kézzel írott levél várja Moritól, aki ezekben a levelekben számol be mindarról, mi történt vele, miközben Kwon visszatértét várta Szőulban. Látjuk, amint Kwon leül, hogy elolvassa a leveleket. A történet innen a Mori által írott levelek soraként elevenedik meg előttünk a vásznon. Amikor Kwon elkezd olvasni az első levelet, Mori hangját halljuk narrációként, miközben megelevenednek az események, melyekről ír/beszél. Ezzel mozgásba lendül a film alapvető elbeszélő struktúrája: Kwon olvassa a leveleket, mi pedig a vásznon megjelenni látjuk azok tartalmát.

Azonban az első ilyen szekvenciát követően történik valami: miközben Kwon elindul az irodából, a lépcsőn mintha hirtelen megszédülne, megbotlik és elejti a leveleket. Miután összeszedi a szétszóródott papírokat, egy kávézóba megy és folytatja az olvasást. A struktúra változatlan marad: látjuk Kwont, amint olvassa a leveleket, és minden alkalommal, amikor új levélbe kezd, egy újabb Moriról szóló epizód jelenik meg a vásznon. Azonban néhány szekvencia után a nézők ráébrednek, hogy Mori történetének epizódjai „összekeveredtek”. A nagyon figyelmes nézőknek talán eszébe jut ekkor, hogy a levélköteget Kwon korábban elejtette, és talán ekkor keveredtek össze, s így most Kwon rossz sorrendben olvassa őket, emiatt előttünk is rossz sorrendben elevenednek meg az események. Amint a film folytatódik, s a nézők kénytelenek fokozatosan hozzászokni az új, összekeverésen alapuló szisztémához,

akár emlékeznek az elején szétszóródott levelekre, akár nem. Ez a struktúra folytatódik mindaddig, amíg Kwon be nem fejezi a levelek olvasását és el nem indul Mori szálláshelyére, ahol kiderül, a férfi még mindig ott várja őt. A következő reggelen a távolodó figurák képe alatt Mori narrációját halljuk, aki arról számol be, hogy távozásukat követően összeházasodtak és boldogan éltek Japánban. Mindez már önmagában is igencsak furcsa boldog befejezés benyomását kelti, minthogy Kwon (és vele együtt mi nézők is) azt tudta meg a levelekből, hogy azalatt a hét alatt, amíg Mori őt várta, összeszűrte a levelet egy közeli kávézó tulajdonosnőjével. Mielőtt azonban teljes mértékig meg tudnánk emésztetni ezt az összeférhetlenséget, újabb meglepetés következik. A „boldogan éltek, míg meg nem haltak” jelenetet követően Mori reggel a szülői szálláshelyén ébred a szobája előtt. Ráismerünk, hogy ez a jelenet azon a reggelen játszódik, miután a kávézó tulajdonosnőjével vacsorázott, és időben egy olyan ponton vagyunk, ahol még nem szűrte össze a levelet a tulajdonosnővel. Mit jelent ez a hirtelen fordulat? Hogyan, vagy még fontosabb: mikor történik mindez? Nagy valószínűséggel még a legéberebb néző figyelmét is elkerülte e jelenet furcsa elhelyezésének strukturális magyarázata: látható volt az elején, hogy Kwon a lépcsőn felejtett egyet a szétszóródott levelek közül. Sőt egy variáció – Hong sajátos kézjegye, melyet szinte minden filmjében, de rendre furcsa és értelemmel csak nehezen felruházható módon használ – ezúttal klasszikusan emelte ki környezetéből a váratlan jelenet magyarázatával



Claire's Camera
(Jung Jin-young, Isabelle Huppert)

szolgáló, elveszett levelet. Valószínűbb azonban, hogy a film első nézésekor az azonnali nézői reakció inkább pusztá zavarodottság a váratlanul felbukkanó utolsó utáni epizód láttán.

Ez a struktúra organikus folytatása mindannak, ami Hongot pályafutása során a narrációval kapcsolatban foglalkoztatta: olyan cselekményszöveg, mely zavarodottságot keltve bontja meg a történet idővonalát. Az új elem itt az, ahogy az idővel és történetmeséléssel való játékot az írás és az ahhoz kapcsolódó linearitás képzetével kapcsolja össze. A film levélregényt imitál, miközben összekever és „kitép” fejezeteket belőle. Hong olyan tanulmányt kerekít a filmből, mely a filmi történettség és linearitás kérdéséről elmélkedik, miközben a linearitás koncepciójának katalizátorává az írott szöveget teszi. Azonban nemcsak Mori levelei kapcsolják az írott szöveget a linearitás tematizálásához. A filmben szerepet kap ugyanis egy könyv, mely az időről szól, és melyet több jelenetben is Mori olvas. Amint azt a kávézó tulajdonosának összefoglalja közös vacsorájuk során: „[A könyv] azt mondja, hogy az idő nem olyan valós dolog, mint a tested, a testem vagy ez az asztal... Az agyunk hozza létre az idő kontinuitásának elméleti koncepcióját: múlt, jelen és jövő. Azt hiszem, nem szükségszerű, hogy az életet ilyen módon tapasztaljuk meg... De végső soron nem tudunk ettől az elmekonstrukciótól szabadulni, az agyunk ilyenfele fejlődött, nem tudom, hogy miért.”

A *Hill of Freedom* filmként előadott tanulmány elbeszélésről és linearitásról, mely direkt és materiális módon kapcsolja össze a film struktúráját a levélregénnyel

– ilyen módon az egyik legszemléletesebb bizonyítéka Hong film és szöveg közöttiségének, ami remek példája annak az intermedialitásnak, melyről Pethő Ágnes ír fentebb idézett könyvében.

A linearitás és filmi elbeszélés közötti közvetítőként feltűnő analóg médium motívuma a 2010-es évtized más Hong-filmjeiben is megjelenik. A *Claire's Camera* (*Keulle-eo-eui ka-mera*, 2017) című filmben Polaroid képek töltenek be érdekes szerepet, miközben egy könyv is szimbolikus jelentőségűvé válik. A cselekmény néhány szereplő – köztük a tanár, Claire, a rendező, So, valamint a filmkereskedelmi asszisztens, Man-hee – közötti találkozások sorából áll. Hong a tőle megszokott játékot űzi nézőivel – miközben a cselekményszerkesztés folyamatosságot sugall, hirtelen félrevezető csavarok és ellentmondások bukkannak fel, s mindezzel párhuzamosan stratégiaileg elhelyezett ismétlődő motívumok mélyítik el a néző zavarodottságát. Érdekes módon a Claire által készített polaroid képek teremtik meg az események közötti kapcsolatokat. Úgy érezzük, ezek a kézzel fogható, materiális objektumok olyan bizonyítékot szolgáltatnak, melyek segíthetnek felismerni a történések valódi sorrendjét: amiről van kézzelfogható kép, az nyilván korábban történt, mint a pillanat, melyben a kép kézben tartható. Kifejezetten fontosnak tűnik, hogy ezek a képek nem digitálisak, hanem valódi tárgyak. A polaroid képek a *Claire's Camera* című filmben hasonló szerepet játszanak, mint a levelek a *Hill of Freedom*-ban – a cselekmény elemei közötti kapcsolatok tárgyi megtestesítői lesznek, habár nem feltétlenül



The Day After (Kim Min-hee)

könnyítik meg az ok-okozati összefüggések megértését. S ott van még az említett könyv is, ami ezúttal egy verseskötet. Miután Claire egy kávézóban megismerkedik a rendezővel, egy könyvtárba mennek, ahol a (koreai) férfi megkéri Claire-t, hogy olvasson fel hangosan egy verset az egyik könyvből. Arra kéri a nőt, hogy tanítsa meg őt, hogyan kell franciául kiejteni a verssorokat. Ismét csak fontosnak és szimbolikusnak tűnik, hogy miután Claire a kávézóban már rákeresett az interneten a rendező nevére a telefonján, a két szereplő kulturális kapcsolódása egy könyvtárban, egy analóg tárgy, egy könyv és az abból hangosan felolvasott költészet segítségével folytatódik.

A *Claire's Camera* készítésének évében Hong rendezett még egy filmet (*The Day After – Geu hu*, 2017), mely szinte teljes egészében egy könyvkiadói irodában játszódik. A főszereplő egy művészetkritikus, aki egyben a könyvkiadó igazgatója. Számos közös vonása van a szokásos Hong-hősökkel: egy gyáva férfi, aki különböző nőkhöz fűződő szövevényes (romantikus) kapcsolatainak hálójában vergődik. A film narratív szerkezete – a szokásos, zavarba ejtő vágási stílusnak köszönhetően – eléggé homályos. Habár maguk a könyvek nem játszanak meghatározó szerepet a történetben, szerepük jelen gondolatmenet szempontjából mégis meghatározó. Első és igencsak mozgalmas kiadói munkanapját követően Ah-reum, a

fiatal szerkesztőasszisztens taxival tart hazafelé. A taxiban egy olyan könyvet olvas, melyet a kiadóban vett magához. A taxifőőr megkérdezi tőle: „Az olvasás segítségére van az életben?” „Egy kicsit, azt hiszem” – feleli Ah-reum. S a dialógus elhangzásának pillanatában valószínűleg szüksége is van némi segítségre, hiszen a viharos első irodai napot követően máris elvesztette az állását. Illetve maga a teljes film is egy könyv felbukkanásával ér véget. Egy zavarba ejtően Hong-szerű jelenetet követően – melyben a kiadó igazgatója és az egykor kirügött szerkesztőasszisztens újbóli találkozásának és beszélgetésének vagyunk tanúi – a férfi egy regényt ad búcsúajándékkul a nőnek. Az igazgató megjegyzi, hogy a könyv szerzője Szószeki – Hong filmjének (eredeti koreai) címe pedig történetesen azonos egy Szószeki-regény (koreai fordításának) címével.¹¹ A film, mely egy könyvkiadóban játszódik és egy magánéleti válságaival küzdő férfit mutat be, egy identitásválsággal küzdő férfiről szóló regény címét viseli.¹² Ezt a filmet ismét úgy értelmezem, mint Hong irodalom és film közöttségének példáját, melyben az irodalom mint lehetséges válságkezelő eszköz jelenik meg, mely segítséget nyújt a magánéleti problémák megoldásában.

A 2010-es éveket két olyan Hong-film zárta, melyekben író karaktereket látunk. A *Grass (Pul-ip-deul*, 2018) címűben a rejtélyes író Kim Min-hee alakítja,

11 Szószeki Nacume, jelentős japán regényíró (1867–1916), aki először ábrázolta a modern, elidegenedett japán értelmiségi figuráját. A regény és a film koreai címe egyaránt: 그 후 (*Geu hu*). A Szószeki regény angol fordítása *And Then* címen jelent meg.

12 Szószeki regénye (1909) egy japán fiatalember megpróbáltatásairól szól, aki a kor változó társadalmi körülményei között próbálja megtalálni saját identitását és küldetését.



Grass (Kim Min-hee)

aki a 2010-es évek közepe óta Hong állandó múzsája és szereplője.¹³ Szokás szerint a film felszíni struktúrája félrevezetően egyszerű és lineáris, miközben a szokásos rejtélyes ismétlődések és ellentmondások életben tartják gyanakvásunkat, hogy valami mégisincs rendben, valami rejtőzködik a látszólag egyszerű dialógusok sorozata mögött. Valamennyi, különböző szereplőcsoportok között zajló párbeszéd központi motívuma a bizalom, az együttérzés és lelkiismeret kérdése, s ezzel párhuzamosan váratlan és heves érzelmi kitörések formálják a film drámai feszültségének ívét. A szokásos, Hong-szerű, a folytonosság érzetének kialakítását kevésbé támogató vágástechnika ezúttal is gyengíti a kauzális kapcsolatokat, miközben az író figurája – voyeuri pozíciójából adódóan és azáltal, hogy a körülötte zajló eseményekhez narrációként elhangzó kommentárokat fűz – az elbeszélés olyan formai eszközének látszik, mely kapcsolatokat teremt az epizódok között. Úgy tűnik, mintha az író karaktere egyfajta narratív eszköz, a cselekményszálak érintkezési pontja lenne; néha kifejezetten az az érzésünk, hogy a filmben megjelenő világ teljességében ennek az írónak a teremtménye, aki egész nap csak ül a kávézó sarkában, megfigyeli az eseményeket, és talán pontosan ezt a történetet körmöli a laptopján az érzelmek fontosságáról, melyet éppen megelevenedni látunk a vásznon. „Így aztán az emberek összegyűlnek... Érzelmek összeadódnak, és erőt adnak egymásnak. Életeik összefonódnak és így állnak

együtt. [...] Miért viselkednek ilyen bensőségesen? [...] Ez a valóság? Olyan szép lenne, ha az volna. Végül is az emberek érzelmek. Az érzelmek rászedhetőek és erőteljesek, értékesek, olcsók és magával ragadóak. És most annyira vágyom utánuk” – halljuk az író kommentárját, miközben ül a sarokban a laptop mögött és figyeli embertársait. Ezekben a pillanatokban az az érzés uralkodik el a nézőn, hogy valójában ez az író kreálja éppen a teljes filmet, egyfajta tanulmányként az emberi érzelmekről. Habár ebben a műben az írás gesztusa nem kapcsolódik össze semmilyen analóg eszközzel (az író laptopján dolgozik), mégis azt a fentebb bemutatott trendet folytatja az évtized Hong-filmjeiben, melyben az írás aktuusa és az irodalom válik a történetmesélés modelljévé.

A *Hotel by the River* (*Gang-byeon-ho-tel*, 2018) zárta a 2010-es évtizedet Hong életművében. A történet középpontjában ezúttal egy költő áll – Ki Joo-bong alakítása, aki az utóbbi filmekben egy új, idősebb rendezői alteregóként jelenik meg. Ez a film az évtized szimbolikus lezárása Hongnál, és talán egy ciklus vége, melyben az írott szöveg és az irodalom olyan intermediális eszközként jelenik meg, mellyel rétegzett, reflexív filmi struktúrák építhetők. Ez a film azért is tűnik szimbolikusnak, mert a – a rendező alteregójaként értelmezhető – költő halálával zárul. Ez a halál talán egy filmciklus végét jelenti egy olyan életműben, mely előszeretettel reflektálja a művészetek és az emberiség (lelki) állapotát olyan történeteken keresztül,

13 A 2020-as Berlini Filmfesztiválon, ahol Hong a Kim Min-hee főszereplésével készült *The Woman Who Ran* (*Do-mang-chan yeo-ja*, 2019) című filmjéért elnyerte a legjobb rendezés díját, már a magánéletben is párt alkotva jelentek meg a nyilvánosság előtt.

melyek filmkészítőkről és nagyon gyakran filmrendezőkről mesélnek. A 2020-as évek elején Hong egyrészt visszatérni látszik a színész és rendező figurákhoz (*In Front of Your Face*, 2021), másrészt legutóbbi filmje, mely egyelőre csak a 2022-es Berlini Filmfesztiválon volt látható, már címével is folytatni látszik a fenti gondolatmenetet: *The Novelist's Film*.

Bármit is hoz a jövő és a továbbra is tempósan szaporodó életmű, a 2010-es évtizedben Hong az írás és az irodalom motívumát az életmű olyan komplex és jól felismerhető rétegévé tette, melynek mentén a filmek termékenyen olvashatók az írott szöveg és a mozgókép intermedialis *közöttiségében*.

Teréz Vincze

In-Between Written Text and Moving Image The Intermediality of Hong Sang-soo

Hong Sang-soo is one of the iconic figures of contemporary South-Korean cinema. His unique film production process and film style makes him a constant interest of film scholars around the world. This essay investigates the presence of intermediality in Hong's oeuvre. His films, especially since the 2010s, have been providing a rich repertory for such an inquiry. Throughout a series of films, he has been developing a systematic motif of intermediality by building reflective narrative and stylistic structures around the theme of analog media, such as the printed book, the handwritten letter, and the Polaroid. The text investigates the interesting paradox of Hong's fully digital cinema that systematically develops a strong intermedial nostalgia for analog media.

[K r i t i k a]

Nemzet és kultúra

STÓHR LÓRÁNT – ROBERT RU-SHOU CHEN (EDS.): *A KORTÁRS TAJVANI FILMMŰVÉSZET*. BUDAPEST: GONDOLAT, 2020.

Napjainkban, amikor a világ legtávolabbi pontjainak filmtermése érhető el a legkülönbözőbb módokon, különösen fontos, hogy érdeklődésünket, figyelmünket szakértő, hiteles, írott anyagok teleressék. Az elmúlt években miközben több, a kelet-ázsiai filmkultúrák felfedezéséhez mankót kínáló, értő publikáció született magyar nyelven³⁸, a Stóhr Lóránt és Robert Ru-Shou Chen szerkesztésében megjelent, a kortárs tajvani filmművészetben való tájékozódást támogató tanulmánykötethez hasonlókat³⁹ csak elvétve találunk a könyvesboltok és könyvtárak polcain. Pedig itt épp a filmek egyre szélesebb körű elérhetősége révén sokkal többről van szó, mint a kutatói közeg, a felsőoktatás igényeiről. Fontos lenne a film, a kultúra iránt érdeklődőknek „megtanítani”, hogy érdemes a könyvesboltok filmelméleti polcain is keresgélni, ott is van olyan magyar nyelvű kínálat, mint más művészetelméleti részlegeken.

A Stóhr Lóránt és Robert Ru-Shou Chen szerkesztésében megjelent tanulmánykötet miközben szakmailag megfontoltan és körültekintően járja körül az elmúlt évtizedek egyik legizgalmasabb nemzeti filmkultúráját, bevezet Tajvan történelmének társadalmi, politikai és kulturális aspektusait is. A kortárs film és a keleti kultúra iránt érdeklődő olvasó bevezetést kap az ismeretlenségből mindössze pár évtized alatt ki- és csúcsra törő kelet-ázsiai filmgyártások – Dél-Korea és Hongkong – szomszédságában és árnyékában, nem kevés nehézséggel megküzdve megerősödött tajvani filmművészetbe. Hangsúlyozni szeretném, hogy valóban a keleti kultúra

iránt általában érdeklődő olvasók számára is izgalmas válogatással van dolgunk: néhány tanulmánytól eltekintve, a megjelent írások nem csak a filmtudomány és -művészet filozofiai számára értelmezhetőek, hasznosak, jóval szélesebb közönség számára lehetnek érdekesek. Ennek alapját a kötetet amolyan bűvópatakként végig kísérő kultúratudományi megközelítés adja, ami különösen értékessé teszi Stóhr és Chen összeállítását.

Ebből a körből szeretném kiemelni a kötet első szövegét, melyet az egyik szerkesztő, Stóhr Lóránt jegyez. A *Hullámok és hullámvölgyek – A kortárs tajvani filmművészetéről magyar szemszögből* című tanulmányt egyértelműen előszónak szánta a szerző. Lényegében „gyorstalpaló” bevezetést kapunk Tajvan történelmébe és filmtörténetébe, amihez Stóhr elméleti keretként Hjort és Petrie széles körben használt „kis nemzetek mozija” fogalmát használja, teljesen érthető módon. Hasonlóan üdvözlendő az írás második felének – a filmtörténetben és -elméletben nem jártas olvasó számára is könnyedén befogadható – szépen strukturált, a kortárs tajvani filmművészet tendenciáit felvázoló oldalai. Ugyanakkor azzal az érveléssel, hogy a kötet többi tanulmánya „főként tajvani filmtudósok szövegeiből szerkesztett”⁴⁰ – ami némiképpen túlzó kijelentés, tekintve, hogy a tizenegy szerzőből hét nem tajvani, közülük három magyar –, „hangsúlyosan magyar szemszögből”⁴¹ vizsgálja a kortárs tajvani filmművészetet. Ez a bizonyos „magyar szemszög” lényegében a tajvani és a magyar filmipar közti hasonlóságok és különbségek vizsgálatát jelenti, ami a szöveg első felét teszi ki. Az összehasonlítás, bár bemutat érdekes kapcsolódási pontokat, sok esetben erőltetett, maga a szerző is meg-megakad a folyamatban, de ami a fő problémám, hogy nem látom az összehasonlítás relevanciáját, aminek a megértésében a szöveg sem ad támpontot, a fent idézett, nem éppen

38 Gondoljunk csak a *Metropolis* tematikus lapszámainra.

39 Nyugati filmművészet kapcsán az elmúlt években megjelent néhány hiánypótló kötet, melyeket ugyanezen típusba sorolhatónak tartok, például Pápai Zsolt: *Hollywoodi Reneszánsz* (2020), Zalán Vince: *Film van, babám! A cseh új hullámról* (2016), vagy példaként említhetjük a latin-amerikai filmrendezőportrékat bemutató *Kino Latino* (2020) című gyűjteményt, melyet Árva Márton szerkesztett. Azonban kelet-ázsiai, sőt bármely más Európán és Észak-Amerikán kívül eső terület filmművészete vagy egyáltalán nincs jelen a magyar könyvkiadásban, vagy egy-egy alkotó kapcsán megjelenő kötet formájában, melyek még az egyetemi képzésben való használatához is túl specifikusak.

40 Stóhr Lóránt: *Hullámok és hullámvölgyek. A kortárs tajvani filmművészetéről magyar szemszögből*. In: Stóhr Lóránt – Chen, Robert Ru-Shou (eds.): *A kortárs tajvani filmművészet*. Budapest: Gondolat, 2020. p. 11.

41 *ibid.*

stabil lábakon álló felvezetésen kívül. Ezzel együtt értékes megállapítások vannak Stóhr bevezetőjében, különösen a már említett és dicsért második felében, főként, ha hozzáolvassuk a szerző *Távoli képek, csendes életek* című tanulmányát is, mely ugyancsak a bevezető, „Filmipar és filmtörténet” című fejezetben kapott helyet és mélyebb bevezetést ad a tajvani filmtörténetbe, méghozzá a regionális összefüggéseket is felvázolva.

A kultúratudományi vonatkozások mellett ugyancsak rendre megjelenik a nemzeti film fogalmához való kritikus viszonyulás, ami hasonlóan fontos értéke a műnek. A kortárs filmművészet és -gyártás egyik egyre nehezebben értelmezhető aspektusa a nemzeti film keretrendszere. Ennek szellemében gyakran merül fel, hogy a nemzeti film fogalma – finoman szólva is – nehezen kezelhető, értelmezhető eleme a kortárs filmtörténet, sőt -kritikáirásnak is, azonban mégsem vagyunk képesek túllépni rajta, és ez talán nem is baj. Viszonyítási pontot ad, amit meg is lehet kérdőjelezni, kereteket határoz meg, melyekből ki lehet törni, úgy strukturálja az alkotókról és alkotásokról való gondolkodást, hogy segít tudatosítani önmaga értelmet vesztettségét. A *kortárs tajvani filmművészet* kötetnek a „Szerzői olvasatok” és „Műfaji és kulturális olvasatok” című – számomra amúgy a legértékesebb – fejezeteihez jutva, de már az első, „Filmipar és filmtörténet” című fejezetnek a *Cape No. 7* című film forgalmazását taglaló szöveg olvasásakor is megjelenik az a filmtörténeti viszonyulás, amely valódi értelemmel és valóban használható keretrendszerrel bír: az egyes alkotók, vagy akár alkotócsoporthoz tartozók, a konkrét életművek és filmek nemzeti mivoltukon túllépő elemzése, értékelése. A világ és benne a filmek, a rendezők lehetnek konkrét nemzetek szülöttei (bár ez is egyre kevésbé igaz), de nem nemzetekben nőnek fel, különösen nem azokban alkotnak és építenek karriert. Ki vagy mi tartja fenn a nemzeti film fogalmát? A filmfesztiválok? A nemzetállami intézményrendszer? Egyáltalán sikerrel tartja fenn? Vagy ez is csak egy címke a sok közül, mely könnyebbé teszi a fesztiválok programozását, a díjak odaítélését, az állami és regionális filmfinanszírozás rendszerét, a nemzeti büszkeség kielégítését? A tanulmánykötetet ezzel a szemüveggel olvasva (is) igazán izgalmas meglátásokkal találkozhatunk, miközben saját gondolataink is újra- vagy ártértelemeződnek a téma kapcsán.

Egy kortárs tajvani filmművészetre fókuszáló tanulmánykötet lényegében elképzelhetetlen a globális filmművészet összefüggésében is releváns, sőt jelentős filmes és kulturális hatással bíró művészfilmes szerzőként ünnevelt alkotókkal kapcsolatos szövegek nélkül. Ebben az esetben sincs ez másképp. A „Szerzői olvasatok” fejezet öt tanulmánya Hou Hsiao-hsien, Edward Yang és Tsai Ming-liang munkásságának értelmezéséhez és befogadásához ad remek támpontokat, miközben sokszor az éppen vizsgált alkotó munkáinak hangulata is áthatja a sorokat. Szeretném ezek közül is kiemelni Vincze Teréz Tsai Ming-liang-tanulmányát, mely a maga transzmediális minőségében is abszolút kortárs alkotói pályát teljeskörűen vizsgálja, ezzel olyan aspektusokat is beemelve a csodálatos módon újra meg újra megújulni képes rendező filmjeiről való gondolkodásba, melyek általában el szokták kerülni a filmtörténeti kutatásokat, a kritikáirást. Ezzel szemben Emilie Yueh-yu Yeh és Darrel Williams Davis Edward Yang tanulmánya a hagyományos filmtörténeti utat választja, és precíz elemzésekkel tarkított áttekintéssel segíti a „barangolást Yang világában”. Egyetlen alkotásra fókuszál Hasumi Shigehiko *Ki oltja el a lángot?* tanulmánya, melyben Hou Hsiao-hsien *Sanghaj virágai* (1998) című filmjét elemzi a szerző: írásában Sanghaj kontinenseken és korokon átívelő filmes reprezentációjának áttekintésével egy olyan műről képes új szempontok alapján izgalmas megállapításokat tenni, mely a kortárs tajvani film köréből talán az egyik legtöbbet vizsgált darab

A kötet harmadik fejezete elsősorban a tajvani mozi olyan területére kalauzol minket, melyet a művészfilmeket mindig is előtérbe helyező filmfesztiválok és művészmozik rendszeres látogatói sem ismerhetnek, ez pedig a közönség- és műfaji filmek világa. Ugyanakkor a fejezetnek fontos része, az egy, a kortárs tajvani filmművészetet tárgyaló kötetben megkerülhetetlen, világot és Oscar-ceremóniát hódító Ang Lee-film, a *Tigris és Sárkány* (2000) diaszpóra-szemponthoz tartozó olvasata, melynek szerzője Christina Klein.

Azoknak, akiket akár eleve, akár épp ezen kötet olvasásából kifolyólag mélyebben is érdekel a tajvani filmművészet, érdemes az egyik szerkesztő, a tajpeji National Chengchi University professzora, Robert Ru-Shou Chen által bő évtizeddel korábban, Darrel William Davisszel közösen szerkesztett tanulmánykötetet is beszerezni. A

Cinema Taiwan: Politics, popularity and state of the arts (London és New York: Routledge, 2007) remek kiegészítő, különösen mivel egyértelmű a szerkesztői megközelítés hasonlatossága, miközben a tárgyalt témákban alig van átfedés, csupán egyetlen konkrét fordítás került be a magyar kötetbe¹.

A szakmai tartalom dicsérete mellett ugyanakkor ki kell térnem két negatívumra a kötet kapcsán, különösen azért, mert ezek egy esetleges következő kiadásban korrigálhatóak. Az egyik, hogy a könnyedén figyelmen kívül hagyhatónál jóval több a nyomdai és nyelvi hiba a szövegben, a másik, hogy néhány idegen nyelvből magyarra fordított anyagban egyértelműen nem az adott szöveg megfogalmazásához illő részek vannak, tehát egy újabb szakmai és nyelvi lektorálás jót tenne a kötet egészének. Mindazonáltal, amint azt a fentiekben írtam, nem csupán hiánypótló munka *A kortárs tajvani filmművészet* című kötet, de kiváló példát mutat arra, hogy érdemes hasonló kezdeményezésekbe belevágni Magyarországon is.

Ennek szellemében, bizom abban, hogy a következő években több hasonló, a világ különböző pontjainak nemzeti vagy regionális filmművészetét ilyen mélységben és összetettséggel bemutató magyar nyelvű kötet jelenik meg a hazai könyvesboltok polcain, és járul hozzá a sok esetben még a legmagasabb képzési, akadémiai helyzetekben is rendre provinciális gondolkodásmód megtöréséhez.

Fábics Natália

Filmturisták Délen

72

ÁRVA MÁRTON (ED.): *KINO LATINO. LATIN-AMERIKAI FILMRENDEZŐPORTRÉK.* (PRIZMA KÖNYVEK 3.) BUDAPEST: TUDÁSSAL A JÖVŐÉRT KÖZHASZNÚ ALAPÍTVÁNY, 2020

Latin-Amerika szinte minden tekintetben remek úticél, a turisták számára, a másság még éppen biztonságos megismerésének tökéletes terepe: úgy tud könnyen észrevehető különbségeket, vagyis felfedezésre kínáló, egzotikus idegenséget felmutatni, hogy – elsősorban a

több száz éves erőszakos nyugati gyarmatosítás következtében – rendelkezik olyan „otthonos” alapstruktúrákkal, amelyek kényelmessé teszik a bejárását. Amint azt a kötet bevezető tanulmánya (Árva Márton: *Acsarkodó kutyáktól vándormadarakig. A kortárs latin-amerikai film horizontjai*) is több megközelítésből kifejti, a kontinens filmművészete is nem kis mértékben e közeli távolságnak köszönheti népszerűségét, hiszen sok évszázados hagyománya van a helyi tradíciók és a nyugati befolyás ütközésének és ötvözésének. Vagyis szinte természetesnek tekinthető, hogy a latin-amerikai film egyértelmű nemzetközi és rajongói körökben már jó ideje itthon is érezhető sikerére alapozva, végre megjelenik egy, a legfontosabb filmesek munkásságát átfogóan elemző tanulmánykötet magyar szerzők tollából.

Bár önálló tanulmányokat egymás mellé soroló műről van szó, azért érdemes a kötet olvasását a remek nyitó elemzéssel kezdeni, mert rendkívül gyorsan segít képbe kerülni, a tájékozódáshoz szükséges alapszükségleteket megszerezni, és a jelenségek, tendenciák, művek és alkotók elemzéséhez minimálisan szükséges kontextust megteremtteni. A tanulmány alapállítása, hogy a kortárs latin-amerikai film vitathatatlan sikerét nem érthetjük meg pusztán az egyes alkotók zsenialitására fókuszálva, hanem elengedhetetlen a (film)történeti és az intézményi, finanszírozási és filmipari keretek, valamint a (kultúr)történeti diskurzusok ismerete és szerves összekapcsolása az elemzésekkel. Az írást azért is lehet ajánlani, mert Árva Márton úgy képes bizonyosságot tenni kiemelkedő teoretikus és történeti jártasságról, hogy közben komplex, de mégis zavarba ejtően érthető, világosan strukturált elemzést ad anélkül, hogy elveszne a részletekben.

Ugyanakkor meg kell jegyeznünk, hogy bár az indító tanulmány egy korszerűnek nevezhető kultúratudományi megközelítés és beszédmód mellett érvel, a kötet egésze – amelyet ugyancsak Árva szerkesztett – egy sokkal konzervatívabb filmtörténeti és -elméleti koncepciót képvisel, amennyiben klasszikus módon jelentős szerzők portréit vonultatja fel egymás után. Tehát míg a bevezető tanulmány az individuális jellemzőkön túlmutatni képes, azokat egymással és nagyobb rendszerekkel összekötő szemlélet jegyében íródott, a kötet struktúrája, ha el nem is lehetetleníti, de mindenképp megnehezíti az alkotói

¹ Robert Ru-Shou Chen: „Ez nem igaz!” Térbeli narráció és speciális effektek a *Kettős látásban*. pp. 297–309.

képzjegyek és életművek elemzésének meghaladását. Éppen ez az, ami az egyes szövegek minőségére való tekintet nélkül a könyvet inkább rendkívül hasznos oktatási segédesszközzé teszi, mintsem egy, a kortárs latin-amerikai film jelenségét a maga teljességében, az egymást keresztező hatások hálózatának komplexitásában megjeleníteni képes szakkönyvként definiálja. Egyetlen kivételként talán Varró Attila Pablo Traperóról írt tanulmányát említeném, aki bár ugyancsak egy szerzőt elemez, eközben folyamatosan filmtörténeti utalások tömkelegével operál, aminek köszönhetően az ismertetett életmű minden pillanatban tematikus, formai és műfaji kontextusok hálójában vergődőként jelenik meg.

A könyv egyik állandóan – és némiképp fárasztóan mindegyik szövegben – visszatérő eleme a hibriditás, a több lábbon állás vagy a világok közöttiség problémájának intézményrendszeri, esztétikai és témaválasztási következményeire való rámutatás. Úgy tűnik, a globális Délhez sorolható Latin-Amerika filmeseinek története szinte minden esetben a Nyugathoz, vagyis Hollywoodhoz és/vagy a nyugati fesztiválrendszerhez való igazodás ellentmondásossága körül forog. Olyannyira, hogy talán nem túlzás azt állítani, hogy legtöbbször csupán a nemzetközi szerepléshez szükséges ugródeszkának használják a szegény országok többé-kevésbé lepusztult filmiparát és csekély finanszírozási képességeit. Még azokra is igaznak tűnik ez, akik a nagyszabású sikerek után szinte tüntetően térnek vissza őseik földjére – mint a közelmúltban Cuarón a *Romával*. Ez az ismétlés természetesen érthető, hiszen tényleg meghatározó eleme ez a kontinens filmkultúrájának, ugyanakkor egyben olvasva a kötetet az az érzésünk támad, jobb lett volna ezt a kérdést egyetlen, külön, csak ezzel foglalkozó tanulmányban alaposan körüljárni, nem minden szerző esetében néhány bekezdés erejéig felelgetni. (Ugyanakkor persze a célzottan egy szerző iránt érdeklődő olvasás-kutatás esetében, amelyet a kötet koncepciója és szerkezete inkább tételez, valószínűleg arra van szükség, hogy egyetlen tanulmány olvasása esetén se maradjon ki ez a szempont.)

Ez a hibriditás ráadásul nemcsak intézményrendszeri szinten, hanem sokszor az alkotói életművekben is beazonosítható, mikor a szövegek rámutatnak arra, hogy miközben a filmek komplex és kreatív módon, narratív struktúrák vagy vizuális megoldások révén kérdőjelezik meg a nyugati-gyarmatosító perspektívát, értékrendszert

vagy gondolkodásmódot, nemritkán épp a nyugati koprodukciós partnerek elvárásait elégítik ki önegotizáló és öngyarmatosító ábrázolással. Különösen hangsúlyosan jelenik meg a „transznacionális esztétikának” ez a problémája Claudia Llosa életművének vizsgálatakor Margitházi Beja és Máté Bori esszéjében, de nyomokban szinte minden szövegben fellelhető. Huber Zoltán meglátása szerint például Meirelles alkotói attitűdjének teljes spektrumát meghatározza ez a hibriditás (ahogy ő nevezi: a két világ fúziója), ami egyszerre teremtett a brazil rendező számára folyamatosan filmkészítési lehetőséget, illetve filmes kifejezőmódot, és vált egy idő után művészi megújulásának korlátjává. (186–187. o.)

Ehhez kapcsolódik, hogy a kötetet végigolvasva feltűnik a régió világának egyik nagyon jellemző ellentmondása. Bár a legtöbb filmes nyíltan vagy közvetett módon, netán filmkészítési gyakorlata révén bírálja a koloniális kapitalizmusra épülő társadalmi és gazdasági struktúrát, egyértelműnek tűnik, hogy a latin-amerikai film elmúlt évtizedekben bemutatott sikerszériája nem kis mértékben köszönhető annak az ellentmondásos gazdasági folyamatnak, ami a '90-es években a kontinensen végbement. A katonai diktatúrákat felemásan lezáró, az elit hatalmát gazdasági pozíciókba átmentő neoliberális fordulat piaci alapokra helyezte a kultúrát is, azonban a globális struktúrák felé való nyitottság révén lehetőséget teremtett a nemzetközi koprodukciós és fesztiválhálózatokba történő bekapcsolódásra, és ezáltal a kötetben elemzett életművek létrejöttére.

Ugyancsak állandóan visszatérő eleme az elemzéseknek a történeti perspektíva jelenléte és a történelmi háttér bemutatása. Ez egyrészt a legtöbbször hányattatott sorsú nemzeti filmtörténet felvázolását jelenti, ami különösen értékes az olyan, ebből a szempontból kevésbé ismert latin-amerikai országok esetében, mint Kolumbia, Peru, Guatemala vagy éppen Kuba. Másrészt, szinte minden esetben elkerülhetetlennek tűnik az ország közelebbi vagy távolabbi múltját meghatározó történelmi folyamatok és különösen a traumák ismertetése. Ez utóbbi pedig világossá teszi az olvasó számára, hogy a kontinens filmeseinek (és általában művészeinek, értelmiségijeinek) tevékenysége talán más régióknál erősebben gyökerezik a társadalmat meghatározó múltban és az azt le- és megképző történelmi diskurzusban. Valamint az is kirajzolódik a tanulmányokból, hogy mindez a legtöbb esetben a hagyományoknak

megfelelően még akkor is erőteljesen baloldali hitvallással, érzékenységgel és dekolonialis attitűddel jár együtt, ha egy rendező a népszerűség érdekében populárisabb elbeszélés-módokat vagy műfaji kereteket választ.

Három típusú szöveg fedezhető fel a könyvben. Az egyik, melynek remek példája Varga Balázs Inárritu-esszéje, a nagyjátékfilmek kronologikus sorrendjét követve minielemezéseket sorol egymás után, így kínálva lehetőséget az egyes filmek alaposabb megértésére és értelmezésére. Az ilyen szövegek elsősorban egy olyan kézikönyv részeként képzelik el magukat, amelyet nem sorban olvasunk, hanem ha egy adott pillanatban egy rendezővel, vagy akár csak egy filmmel kapcsolatban van többletinformációra szükségünk, könnyen megtaláljuk és felütjük az adott szöveg helyet. Hasonló eljárást követ Lénárt András a kubai Pavel Giroud-ról, Huber Zoltán a Fernando Meirelles-ről írott szövegében és Máté Bori Lucia Puenzóról írt tanulmányában.

A másik megközelítés esetében – melynek kiemelkedő példája Jankovics Márton Cuarón-tanulmánya – a szerző az egyes filmekben túlmutató, az életmű egészét vagy legalább nagyobb szakaszait meghatározó jellegzetességekre fókuszál, és ezek köré szervezi a struktúrát, a fejezeteket. Így az egyes filmekről talán kevesebbet tudunk meg, esetleg kevésbé összefüggően látjuk a vele kapcsolatos gondolatokat, azonban az életmű egészét mozgó, meghatározó vagy épp leíró jellemzőkről átfogóbb ismeretekre és értelmezésre teszünk szert. Jankovics szövegének teoretikus teljesítménye is kiemelkedő, különösen értékelendő a „szociológiai-suspense” fogalom megalkotása, amellyel arra próbál utalni, hogy a nézőnek hitchcocki módon biztosított többlettudás révén Cuarón nem a főhősre leselkedő veszélyekre hívja fel a figyelmet, hanem ezáltal képes a történetet keretező társadalmi közeget feltárni a néző számára, „amiről a magukat autonómnak gondoló szereplők még csak nem is sejtik, milyen mértékben alakítja az ő személyes mozgásterüket”. (77. o.)

Hasonlóképpen jár el a *Ciro Guerra*-tanulmányt jegyző Árva Márton is, akinek kiindulópontja, hogy a kolumbiai filmes egész attitűdjét a többnézőpontúság felmutatása határozza meg, pontosabban az, hogy az egyetlen igazság megkérdőjelezését a Másik, az elfeledettek, a periférián lévők nézőpontjainak előtérbe helyezése révén valósítja meg. A szöveg két csomópont köré szervezi az életművet meghatározó gondolkodás elemző megvilágít-

tását: elsőként az eltérő, sőt összeegyeztethetetlen világképek találkozására és közös nevezőre hozására fókuszál, amelyet minden *Ciro Guerra*-filmben tetten ér; másodjára pedig ebből – Latin-Amerika e modellre épülő múltjából – kiindulva a történelmi vonatkozásokat és léptéket dolgozza fel. Arra a következtetésre jut, hogy a különböző háttérű és történelmű világok találkozása ambivalens párbeszéd formájában valósul meg, aminek következtében az életmű kulcsmozzanatai a racionális világképtől eltávolodva érthetőek meg. A tanulmány érdeme, hogy a maga rövidségében is képes olyan átfogó elemzői perspektívát nyújtani az olvasónak, amivel az egész életmű (beleértve a valószínűleg ezután születő filmeket is) értelmezhetővé, elgondolhatóvá válik.

Az argentin *Lucrecia Martel*nek, a kortárs latin-amerikai művészfilm egyik legünnepeltebb alakjának életművét is hasonló módon ragadja meg Vincze Teréz, aki elemzésének középpontjába az érzéki minőségek és különösen a nemvizuális érzékek (elsősorban a hallás, tapintás, szaglás) erőteljes jelenlétét helyezi. Írását a fenomenológiai megközelítés iránti kimondatlan elkötelezettsége miatt tartom fontosnak, amelynek köszönhetően a filmek által megjelenített tematikus jellemzők (történelmi-politikai traumák feldolgozása, valamint a női perspektíva) taglalásánál is ki tudja mutatni az érzéki megközelítés elsődlegességét, a politikai álláspont érzéki pozícióban való gyökerezettségét. Ezáltal világít rá arra a hazai filmtudományban és -kritikában időnként mellőzött szempontra, miszerint egy film megértéséhez a tematikus-narratív-műfaji vetületek kibontása mellett elengedhetetlen a film által létrehozott érzéki tapasztalat felfejtése és értelmezésbe illesztése.

A két megközelítés között talán félúton található az a megoldás, ami Kránicz Bence írásával példázható leginkább, és amit metszetstratégia névvel tudnék leginkább illetni. Ez azt jelenti, hogy az életművet bizonyos középponti elemek – esetében a történelemhez való viszony, a negatív tér és a vizuális szerkesztés, valamint a globális fesztiváliparral való ellentmondásos viszony – segítségével világítja át. Ennek eredményeként az egyes perspektívák lehetőséget teremtenek az életmű különböző darabjainak egyszerre, de nem kronologikus rendben, hanem tematikus vagy formai analógiák mentén történő bemutatására – még akkor is, ha időnként erőltetettnek tűnik egy-egy film bizonyos kategóriához sorolása. Az ilyen típusú

írások könnyen követhetően ismertetik az egyes filmeket – hiszen azokról tömören, nagyrészt egy helyütt található meg az összes fontos megállapítás –, ugyanakkor mégis felkínálják egy komplexebb, az egyedi műveken túlmutatni képes, a munkásságot elemzőbben értelmező szintézis magját.

Nagyjából ugyanezt a metszetlogikát követi a Claudia Llosa életművét feldolgozó tanulmány is, amit elsősorban teoretikus teljesítménye miatt szeretnék kiemelni. Margitházi Beja és Máté Bori írásukban az *Aloft* című film természetgyógyító rítusait és különösen a film komplex kulcsjelenét George Bataille szakrális erotika fogalmának segítségével értelmezik és nyitják meg. Az igazán izgalmas pedig az, hogy ez a termékeny teoretikus felvetés teremt számukra lehetőséget arra, hogy a természetközelség és az ettől idegenkedő „civilizált” idegenek világai közötti kapcsolatteremtést azonosítsák be Llosa egész nagyjátékfilmes életművének középpontjaként. (166–168. o.)

A magyar filmtudományi hagyománynak évtizedek óta erőteljesen része az irodalomelméleti tájékozottságú kritika és elemzés, ami a specifikusan filmes vagy képeleméleti diskurzusok helyett főleg a posztstrukturalista teóriákra építkezve motívumok, szimbólumok és jelek bonyolult jelentésrétegeit felfejtve értelmezi a műveket. Ennek kiemelkedő példája a kötetben Nemes Z. Mórió Guillermo del Toro-portréja, amelyben ő is a hibriditást teszi meg egyik középponti problémának. Az igazán izgalmas a szövegben az, hogy eredeti – de azért valamelyest Király Jenő szemiotikai ihletettségu gondolkodásmódjára emlékeztető – módon szörnytipusok köré rendezi az életművet. Az elemzés állítása szerint a vámpír és változatai (különösen a zombi és a vámpír keresztezésével kreált zampire), a kísértetek valamint a nem-emberi szörnyek, a „posztthumán biokiborgok” leírása segítségével fejthető fel del Toro gondolkodásmódja és világunkról tett mozgóképes állításainak lényege. Nemes Z. Mórió végkövetkeztetése, hogy bár del Torót magával ragadja a nem-emberi univerzum radikális idegensége és az ezáltal megfogalmazható erőteljes humanizmuskritika, mégis a tündérmesék iránti rajongása és az attól való el nem szakadás miatt „*mégse hajlik a totális szétszóródás és az értéknihilizmus apokaliptikus ünneplésére vagy rezignált elfogadására*”. (99. o.)

A kötet egészére figyelve feltűnő az írások nagy száma és az ebből fakadó elaprózottság. E sorok írója jobban

örült volna, ha akár néhány alkotó „feláldozásása” árán hosszabb, átfogóbb tanulmányok születtek volna, amelyek ezáltal nagyobb eséllyel válhattak volna hosszú távon is a hazai filmtudomány és a filmről való tájékozódás sarokköveivé. A rövidebb esszéformátum ugyanakkor – ezt el kell ismerni – lehetőséget adott a nemzetközi ismertséget még nem vagy alig elérő, egyelőre periférikus helyzetben lévő alkotók bemutatására is, ezáltal pedig a dekoloniális attitűd jegyében tette lehetővé a perifériára történő odafigyelést. A fragmentáltságot talán ellensúlyozni lehetett volna az egyes írások tematikus blokkokba rendezésével, ami egyből tájékozódási pontokat kínált volna az olvasónak azáltal, hogy a rendezők nevén túl már a tartalomjegyzékben be tudta volna azonosítani a latin-amerikai mozi legfontosabb toposzait. Az elaprózottságból fakadó szerzői perspektívák sokaságának következménye az átfedések elég nagy száma (például a latin-amerikai, illetve az egyes országok filmtörténetére vonatkozó szócikkszerű alapismeretek ismétlődése), ami olyan abszurd helyzethez is vezet, hogy két egymás utáni tanulmány ugyanazon rendező ugyanazon filmjének ugyanazon nyitójelenetében megfigyelhető, ugyanazon aspektust elemzi részletesen.

Ugyanakkor a kötet szerkezete jól illeszkedik az elmúlt évtizedek magyar filmes könyveinek egyik tradíciójába, amit talán Zalán Vince honosított meg a 2003-as *Filmrendezőportrékkal*, majd vitt tovább 2004-ben a *Magyar filmrendezőportrékkal*, de hasonlóan épül fel a Prizma Könyvek előző kötete, az (észak) amerikai rendezőket ismertető *Korszakalkotók* is. A *Kino Latino* kiemelkedő, egyenletes minőségű kötet annak köszönhetően, hogy nincsenek hullámvölgyei. Minden szövege képes tömör, átfogó és néhány helyen megvilágító erejű összefoglalást adni egy-egy életműről, alapvető tám- és kiindulópontot, érvényes értelmezési keretet biztosítani egy-egy szerző iránt érdeklődő hallgatónak, kritikusnak vagy rajongónak. A szövegek minőségével egyedül a grafikai munka nem veszi fel a versenyt: a borító, bár látványos, nem kelti egy filmes szakkönyv benyomását. Egy dekoloniális kritika orientalizáló és egzotizáló gesztusokat is könnyen beazonosíthatna rajta, de ha ettől eltekintünk, az továbbra is zavaró, hogy az alcím kiolvasása a könyv sokadszori kézbevételekor sem sikerül egyből.

Szerzőink

FÁBICS NATÁLIA

1972-ben született Budapesten. 1993-ban az ELTE angol nyelvtanár szakán, 2001-ben az ELTE Szociológiai, Szociálpolitikai Intézet és Továbbképző Központ média szakán végzett. 2009-ben az ELTE BTK mozgóképkultúra és médiaismeret szakirányú továbbképzésén, majd ugyanott filmtudomány mesterszakon diplomázott. Az ELTE Film-, Média- és Kultúraelmélet Doktori Programjában 2016-ban szerzett abszolutóriumot; jelenleg disszertációján dolgozik *Kortárs kelet-ázsiai filmek percepciója az európai és észak-amerikai filmfesztiválokon és művészmozikban* címmel. A Moholy-Nagy Művészeti Egyetemen 2011 óta tanít filmtörténetet, filmelemzést és prezentációs ismereteket, illetve szabadúszó kommunikációs tanácsadóként dolgozik. Filmes tárgyú fordításai a *Metropolisban*, tanulmányai a *Metropolis*, az *Acta Universitatis Sapientiae – Film and Media Studies* és az *International Journal of Film and Media Arts* folyóiratokban jelentek meg.

GYENGE ZSOLT

1977-ben született Kolozsváron. Filmkritikus és filmteoretikus, a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Elméleti Intézetének docense. Művészettörténet diplomát a kolozsvári Babes–Bolyai Tudományegyetemen (2000), mesteri fokozatot a franciaországi Paris XII Université Val de Marne képzésén (2001) szerzett, majd a Pécsi Tudományegyetemen doktorált (2013). Főbb kutatási területei: fenomenológiai filmelmélet, experimentális film- és videóművészet, kortárs román film. Könyve *Kép, mozgókép, megértés. Egy fenomenológiai filmelemzés elmélete* címmel 2017-ben jelent meg a L'Harmattan kiadónál. Tanulmányai, kritikai és filmes szakcikkei 2000 óta jelennek meg különböző nyomtatott és online folyóiratokban és tanulmánykötetekben. A *Disegno* tudományos folyóirat alapítója és szerkesztője 2014 óta.

HUDÁCSKÓ BRIGITTA

1987-ben született Debrecenben. 2009-ben anglisztika alapszakos diplomát szerzett a Debreceni Egyetemen, majd 2011-ben ugyanott anglisztika mesterszakon diplomázott. 2011 őszétől a Debreceni Egyetem Irodalomtudományok Doktori Iskolájának hallgatója, kutatási területei elsősorban a detektívirodalom, a populáris kultúra, valamint a televíziós sorozatok. Készülő disszertációjának címe: „Sherlock Holmes és a terrorizmussal szemben vívott háború: Krimisorozatok a Nagy Detektív főszereplésével.” 2015 óta a Debreceni Egyetem tanársegédje, emellett szabadúszó fordítóként dolgozik.

SEBŐ GÁBOR

1982-ben született Szegeden. 2007-ben a Nyugat-Magyarországi Egyetem nemzetközi tanulmányok szakán, 2008-ban a Corvinus Egyetem angol nyelvű nemzetközi gazdasági kapcsolatok szakán szerzett mesterfokozatot. Doktori tanulmányait Dél-Koreában a Korea Egyetem Észak-Koreai Tanulmányok Tanszékén végezte, ahol 2018-ban védte meg doktori disszertációját Shin Sang-ok filmrendező pályájának észak-koreai szakaszáról. Ezt követően a University of Edinburgh Koreai Tanszékének, majd a Korea Egyetem Koreai Tanulmányok Kutatóintézetének (RIKS) posztdoktori kutatója volt. Jelenleg a szöuli Yonsei Egyetem Kelet-Ázsiai Tanulmányok Tanszékének oktatója. Rendszeresen publikál fő kutatási területéről, az észak-koreai filmművészetről szóló cikkeket angol nyelven. Magyar nyelvű publikációi a *Metropolis* folyóiratban jelentek meg.

SHIN CHI-YUN

Shin Chi-Yun a Sheffield Hallam Egyetemen tanít filmes tanulmányokat. Julian Stringerrel közösen szerkesztette a *New Korean Cinema* (Edinburgh University Press, 2005) című kötetet, Mark Gallagherrel pedig az *East Asian Film Noir: Transnational Encounters and Intercultural Dialogue* (I.B. Tauris, 2015) című kötetet. Számos tanulmánya jelent meg folyóiratokban és antológiákban a kelet-ázsiai mozirol, valamint a brit fekete diaszpóráról.

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 tükörben: 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. 25. no. 4.

Editorial board: 100 Years of Korean Cinema

Yvette Bíró
Gábor Gelencsér
Tibor Hirsch
András Bálint Kovács

Editors:

Beja Margitházi
Györgyi Vajdovich
Balázs Varga
Teréz Vincze

Editor of present issue:

Teréz Vincze

Proof-reader:

Éva Jagicza

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

100 Years of Korean Cinema

- 6 Editorial Introduction
- 8 *Natalia Fábics*: The Emergence of East-Asian International Film Festivals and Their Role in the Global Rise of South Korean Cinema
- 20 *Gábor Sebő*: Romance on Both Sides of the Korean Peninsula Representations of Love in North and South Korean Cinema
- 38 *Chi-yun Shin*: In Another Time and Place *The Handmaiden* as an Adaptation
- 50 *Teréz Vincze*: In-Between Written Text and Moving Image The Intermediality of Hong Sang-soo

Book review

- 70 *Natalia Fábics*: Nation and Culture *Stóhr Lóránt and Robert Ru-Shou Chen* (eds.): *A kortárs tajvani filmművészet*
- 72 *Zsolt Gyenge*: Cinetourists of The South *Márton Árva* (ed.): *Kino Latino. Latin-amerikai filmrendezőportrék*
- 76 Authors

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

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



METROPOLIS KÖNYVTÁR