

Vincze Teréz

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

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

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

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

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

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

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

3 *ibid.* p. 107.



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

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

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

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

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

4 ibid. pp. 108–109.

5 ibid. p. 110.

6 ibid. p. 111.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

11 *ibid.* p. 74.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

16 *ibid.* pp. 188–189.

17 *ibid.* p. 182.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

21 Sajnos maga a film elveszett.

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

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

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

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

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



Családfa

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

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

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

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

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

28 *ibid.* p. 116.

## 1980-as évek – a világhír felé

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

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

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

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

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



*Mandala* (Ahn Sung-ki)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## 1990-es évek – a kasszasiker ideje

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## 2000-es évek – művészeti reflexiók

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

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

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

46 *ibid.* p. 47.

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

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



Festett lángok (Choi Min-sik)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Teréz Vincze

### Mr. South Korean Cinema

The Film History of Im Kwon-taek

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

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

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

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

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

# METROPOLIS

FILMELMÉLETI ÉS FILMTÖRTÉNETI FOLYÓIRAT

KÜLÖNLEGES  
AKCIÓ

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

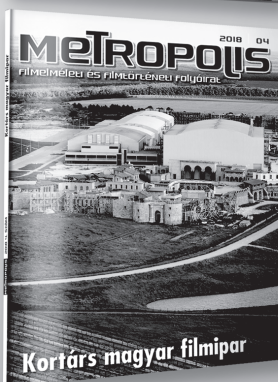
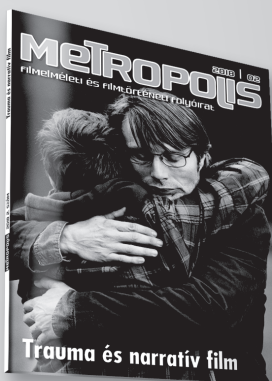
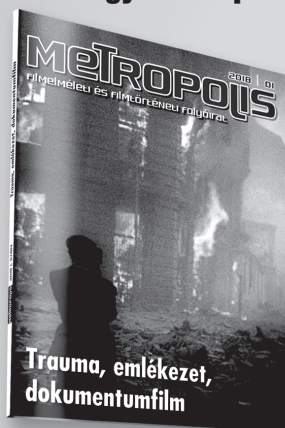
Az alábbi négy szám lehet a tied:

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

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

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

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



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

## Im Kwon-taek – Filmográfia\*

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

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

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

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