

Varró Attila

A napfény halála

Lee Chang-dong és a szerzői melodráma

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

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

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

Ugyanakkor Lee életművében összefonódik a két domináns koreai szerzői trend, amelynek legfőbb sajátosságát éppen a műfajisággal folytatott különleges alkotói viszonya jelenti. Attól függetlenül, hogy hat nagyjátékfilmjéből kizárólag első filmje, a *Zöld hal* nevezhető bűnügyi filmnek (hasonlóan Wong Kar-wai-hoz vagy Kitano Takeshihez, Lee is a gengszterfilm zsánerközegéből indítja szerzői karrierjét), az életmű egésze meglehetősen közel áll egy közkedvelt műfajhoz, a melodrámaéhoz – amely nem csupán a nemzeti filmgyártás egyik legfontosabb, lassan évszázados filmtípusa Koreában, de jelenleg is igen népszerűnek számít. Ám az a kijelentés, miszerint Lee Chang-dong egyfajta „melodráma-auteur” lenne, több szempontból komoly kérdéseket vet fel. Először is maga a melodráma a koreai tömegfilmben nem egyszerűen egy műfaj a sok közül, inkább egy olyan átfogó metazsáner, amelynek alapvető hatásmechanizmusa minden filmműfajban szinte kötelezően jelen van. Miközben a nemzeti összevételek alapján felállított koreai sikerfilmek listáján az első ötvenben mindössze egyetlen tiszta melodráma akad (*Óda apámhoz* [Gukjesijang], J.K. Youn, 2014), elég a top tízes csoportot szemügyre venni¹, hogy lássuk, ezeket a tömegfilmeket elsősorban éppen az különbözteti meg hollywoodi vagy európai társaiktól, hogy a legtöbb népszerű műfajban szinte kötelező happy end helyett az erőteljes és többszörös érzelmi megrázkódtatás jellemzi fináléikat. Egyszerűbben fogalmazva, kevés sikeres koreai tömegfilm akad, amely nem kívánja megrázkódtatni a közönségét a végén – ebből következően Lee-t csakis az teheti műfaji szerzővé, ha filmjei nem csupán felmutatják a melodráma műfaji jegyeit, de azokra épülnek és a jegyek szerves részét képezik a szerzői apparátusnak.

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

mitől válik *A félelem megeszi a lelket* (Angst essen Seele auf, 1974) története melodráává, ha a *Vendégmunkás* (Katzelmacher, 1969) szerelmi drámája nem az, hol húzódik a hajszálvékony határvonal a *Majomasszony* (La donna scimmia, 1964) és a *Dillinger halott* (Dillinger è morto, 1969) között? Amint nem áll a műfaji elemzés rendelkezésére olyan határozott tematikai csoport, ami egyértelműen westernné (bár revizionista westernné) teszi a *McCabe és Mrs. Millert* (McCabe and Mrs. Miller, Robert Altman, 1971) és a *Vad bandát* (The Wild Bunch, Sam Peckinpah, 1969), vagy (dekonstruktív) science-fictionné az *Alphaville-t* (Jean-Luc Godard, 1965), a *Solarist* (Andrej Tarkovszkij, 1972) és a *Zardozt* (John Boorman, 1974), a különbségtétel igencsak problematikusává válik. Ráadásul, míg a legtöbb olyan filmcsoport, amelyet tematikája helyett inkább megcélzott érzelmi reakciója (vigjáték, horror, szexfilm), netán formai sajátossága (musical) határoz meg, rendelkezik jellegzetes, ha nem is általános tematikai jegyekkel (a vámpírtól a *backstage*-ig), a melodráma kiváltképpen megél kizárólag a hétköznapi világában, szerelmi háromszögek, szülő-gyerek-kризisek vagy épp súlyos betegségek mindenkinél előforduló konfliktusforrásaiból táplálkozva. Így aztán mindössze alapos műfaji elemzés után dönthető el, hogy joggal nevezhető-e Fassbinder vagy Lars von Trier életműve a klasszikus melodráma szerzői kiferdítéseiből, dekonstrukcióiból felépülő egységnek², miközben Antonioni, Bresson vagy Ozu esetében egyszerűen filmdrámák sorozatáról beszélhetünk.

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

1 A Korean Film Council jegyeladási statisztikái szerint. Lásd: https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_highest-grossing_films_in_South_Korea

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

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

A koreai melodráma

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

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

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

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

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

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

Emellett érdemes szót ejteni a koreai melodrámák vizsgálatakor rendszeresen felmerülő helyi fogalomról, a *han*ról is, mely elsősorban a műfaj kiemelkedő helyi népszerűségének magyarázatára szolgál⁵. A *han* egy olyan érzelmi állapotot jelöl, amelyet Koreában a néplélek egyfajta sajátosságának tekintenek, és nem is igazán lehet más nyelven megfogalmazni: valamiféle szomorúság, amelyet az elnyomásból adódó elkerülhetetlen kudarc okoz, fakadjon akár társadalmi megpróbáltatásokból (amelyből mindkét Koreának bőséggel kijutott az elmúlt száz évben az idegen megszállástól a helyi diktatúrákig), gazdasági válságokból (lásd az ezredforduló IMF-krízisét) vagy természeti csapásokból. A tehetetlenség, a kiszolgáltatottság érzése a nálunk nagyobb erőkkal szemben a világ minden táján kiváló táptalajt jelent a melodrámá számára, de kevés nemzetnél kötődik olyan szorosan a társadalmi

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

A „hazatérés”-trilógia (1997–2002)

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

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

4 ibid. p. 121.

5 ibid. p. 122.



Mentolos cukorka (Sol Kyung-gu)

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

60

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

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

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

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

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

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

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

Az a fokozatosság, ahogyan Lee rátalál filmes pályafutásán a melodramára, a hazatérés-trilógia átmeneti filmjében jelenik meg a legszemléletesebben, amely nemcsak az életműben, de a koreai filmtörténetben is egyedülálló narratív sajátossága folytán különleges bravúrt jelent. A *Mentolos cukorka* fordított kronológiájú cselekménye túl mindazon az izgalmas pluszjelentésen, amit a történetnek ad (legyen szó a koreai közelmúlt társadalmi traumáinak visszakövetéséről az „ártatlanság elvesztéseként” megjelenő Gwangju-mészárlásig⁶ vagy az „információdömping-

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

ben talajt veszett” modern ember globálisan érvényes portréjáról⁷), a szerző és melodráma viszonyának tekintetében is számos tanulsággal szolgál. Míg a *Zöld halban* Lee még a gengszterfilm sémáit dúsitja fel a melodráma eszköztárával, a műfaj eredendő irrealitását ürügyül használva az érzelmi felhevítettségre (az emberéletekkel játszó bűnözők világában nyilván erősebb érzelmek tombolnak, mint a hétköznapi életben), az *Oázisban* pedig már maradéktalanul átadja magát a melodráma tomboló erejének – addig a *Mentolos cukorka* amolyan kompromisszumnak számít Lee és a műfaj között. A szűk két évtizedes életutat hét epizódban elmesélő történet időrendben egy érzelmi kiüresedés drámai története: a véletlen emberölés traumája egy önsorsrontó folyamatot indít el a főhősnél, amely során a rázúduló csapások átérése és feldolgozása helyett védekező mechanizmusok sorozatába menekül – tagadás, közöny, düh, agresszió reakciói váltakoznak epizódról epizódra (az egyetlen vérbeli könnyfakasztó jelenet a második epizódban a régi szerelme halálos ágyánál történő bocsánatkérés). Azzal, hogy ezt a kronológiát Lee a visszajára fordítja, hatékony melodramát kovácsol egy kíméletlen emberi drámából. A kezdetben teljesen ellenszenves főhős a film végére elnyeri azt az ártatlanságot, amely – a vérbeli melodramahősök egyik fő vonásaként – elősegíti az érzelmi azonosulást: a tettei mögött húzódó egyre súlyosabb traumák ívén keresztül eljutunk a katarzishoz, hogy együtt tudjunk zokogni a megtört, tehetetlen hőssel (míg a nyitójelenetben még távoli kívülállóként szemléljük önpusztítását). A film zárlatát jelentő idilli osztálykirándulás, amely éppen az öngyilkosság helyszínén zajlik, így egyszerre idézi a *Zöld hal* múltbéli történetének menekülését (lásd az első film folyóparti horgászidilljét megidéző vasúti hidat) és az *Oázis* melodramai tetőpontját követő felemás happy endet.

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

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

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

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

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

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

A bosszú-trilógia (2007–2018)

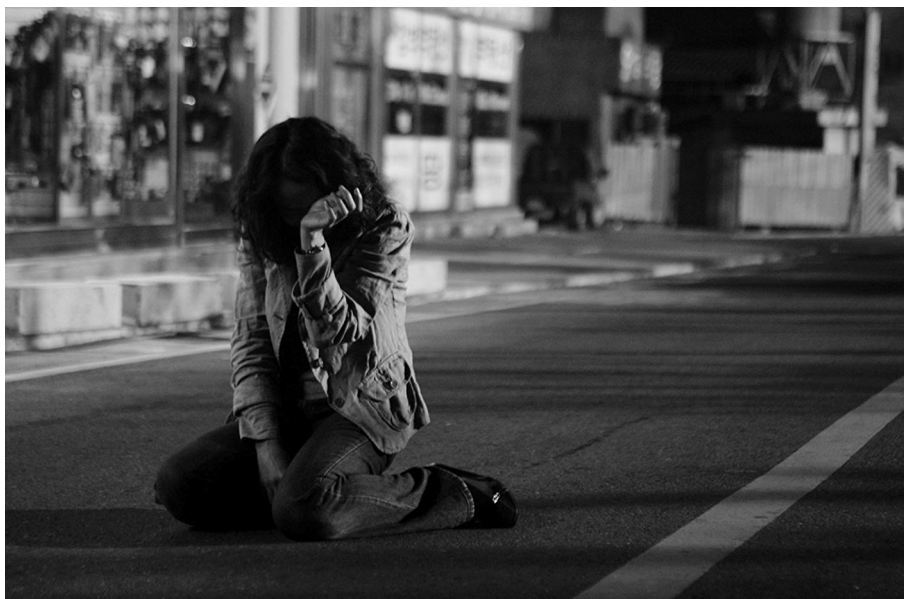
A politikai karrier utánra datálódó filmhármásra vonatkozóan nehezebb közös nevezőt találni: főhősei teljesen eltérnek egymástól korban, nemben és jellemében (frissen megözvegyült harmincas családanya, Alzheimer-kóros nagymama és sodródó írópalánta); alapkonfliktus tekintetében akad köztük szerelmi természetű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

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

Túl azon a szerzői stratégián, amely a thriller erőteljes dekonstrukciójával rációfal a feszültségre és izgalomra vágyó nézők elvárásaira, frusztrációt okozva bennük (mint a *Rejtett napfény* közepén beinduló gyerekrablás-történet gyors lezárása), magukban a történetekben is egyre inkább egyenlőséggel kerül az aljas bűntények és a fogyasztói mentalitás közé. A *Rejtett napfény* gyerekrablását még egyértelműen megélhetési gondok motiválták, a kisvárosi tanárt kilátástalan anyagi helyzete készítette a büntényre; a *Poézis* bűnelkövetői már a mai tizenévesek konzumhedonista rétegéből származó, videojátékoszó féldióták, akik pusztán buliból erőszakolják meg hónapokon át csendes osztálytársnőjüket, és még a haláleset után sem képesek felfogni tettük súlyát (árulkodó a párhuzam szüleikkel, akik a hallgatás megvásárlásában látják az ügy megoldását); a *Gyűjtogatók* gyilkosánál pedig Lee számtalan juppi-jegglyel ruházza fel a Murakami-novella⁹ enigmatikus antagonistáját, legyen szó az életmódról, a tárgyi környezetről vagy a többször is megfogalmazódó egocentrikus és élvezetközpontú életfilozófiáról. Míg korai trilógiája alapján Lee olyan művészeknek tűnt, aki hátrahagyva irodalmi elefántcsonttoronyát, szeretné újradefiniálni kapcsolatát a közönséggel, kompromisszumot kötve a szélesebb rétegekhez vezető műfajisággal, addig a *Poézis* és a *Gyűjtogatók* történetében visszafordul az irodalom felé (lásd a vers- és a regényírás főhősökhöz kapcsolódó motívumát), kökemény elutasítással kezelve – sőt kegyetlen bűnözők bőrébe bújtatva – a saját szórakozásukat a legalapvetőbb emberi értékeknél is fontosabbnak tartó fogyasztókat.

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

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



Rejtett napfény (Jeon Do-jeon)

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

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

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

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

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

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

A realizmus nyelve

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Lee mindössze a melodrámaival történő szakítást megelőlegező *Poézis* esetében él hasonlóan elidegenítő narratív eszközökkel (az egyszerre epizodikus és elliptikus végén), korábbi filmjeiben arra törekszik, hogy belehelyezze nézőit a bemutatott élethelyzetekbe, ahelyett, hogy bármilyen módon reflektálna rájuk vagy távolságot teremtené tőlük. Formai megoldásai közül a beállítások és kameramozgás szolgál erre legszebb bizonyítékkal. Lee filmjei – híven a realista filmhagyományhoz – alapvetően az átlagnál jóval hosszabb beállításokból építkeznek, a montázs helyett szívesebben él belső vágással, a nagylátószögű objektívet igénylő mélységi kompozíciók helyett a térben vándorló kameramozgással (egyik kedvelt eszköze a pásztázás, a lassú svenk, amely átvezeti a nézőt az egyik helyszínről a másikra, többnyire valamiféle kontrasztot jelezve a két állomás között). Ezek a hosszú beállítások vonzzák a néző tekintetét, ahelyett hogy felhívnák magukra a figyelmét (amikor Lee feltűnő kameramozgással él, azt szubjektív nézőponthoz köti, hogy a szereplő állapotát érzékeltesse vele, lásd a *Zöld hal* többszörös körsvenkjét a családi piknik veszekedésénél). A filmjeiben található leghosszabb képsorok általában érzelmi tetőpontokhoz kötődnek, amelyeknél Lee kamerája szinte rátapad a szereplőre¹⁴: ilyen jelenet például az *Oázis* említett itatottabbnak tetőpontja, a *Rejtett napfényben* a gyermekrabló telefonhívása vagy a hősnő öngyilkossági kísérlete, a *Poézis*ben a „legszebb emlékem”-monológ vagy a halott diáklány anyjának érzelmkitörése a kórház udvarán. Egyfelől tehát tudatosan használja a formanyelvet arra,

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

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



Gyűjtogatók (Yoo Ah-in)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Attila Varró

The Death of Sunshine

Lee Chang-dong and the Auteur Melodrama

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

[metropolis]**Felhívás cikkekre****Tervezett összeállítások:**

A MAGYAR FILM TÁRSADALOMTÖRTÉNETE 2.

KORTÁRS KÍSÉRLETI FILM

ARCHÍV FELVÉTELEK, FILMARCHÍV(UM)OK

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

Levélcím: 1082 Budapest, Horváth Mihály tér 16.

Tel.: +36-20-483-2523 (Jordán Helén),

e-mail: metropolis@c3.hu

Lee Chang-dong – Válogatott filmográfia*

Játékfilmek

CHOLGUMGOGI / ZÖLD HAL (GREEN FISH)

Forgatókönyv: Lee Chang-dong, *operatőr:* You Yong-kil, *vágó:* Kim Hyun, *zene:* Lee Dong-jun, *jelmex:* Joo Byung-do, *producer:* Myeong Gye-nam, Yeo Kyun-dong.

Szereplők: Han Suk-kyu, Mun Seong-Kun, Shim Hye-jin, Song Kang-ho.

CJ Entertainment, East Film Company, 1997.

színes, 111 perc.

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

Forgatókönyv: Lee Chang-dong, *operatőr:* Kim Hyung-ku, *vágó:* Kim Hyun, *zene:* Lee Jaejin, *producer:* Jeon Jaeyoung, Myeong Gye-nam, Ueda Makoto.

Szereplők: Sol Kyung-gu, Moon So-ri, Kim Yeo-jin, Suh Jung.

East Film Company, 1999.

színes, 129 perc.

OASISEU / OÁZIS (OASIS)

Forgatókönyv: Lee Chang-dong, *operatőr:* Choi Yeong-taek, *vágó:* Kim Hyun, *zene:* Lee Jaejin, *hang:* Lee Seung-cheol, *producer:* Cho Min-cheul, Myeong Gye-nam, Jay Jeon.

Szereplők: Sol Kyung-gu, Moon So-ri, Ahn Nae-sang, Ryoo Seung-wan, Kim Jin-gu.

East Film Company, Dream Venture Capital, UniKorea Pictures, 2002.

színes, 133 perc.

MIRYANG / REJTETT NAPFÉNY (SECRET SUNSHINE)

Forgatókönyv: Yi Chong-jun regényéből Lee Chang-dong, *operatőr:* Cho Yong-kyou, *vágó:* Kim Hyun, *zene:* Christian Basso, *hang:* Steve R. Seo, *jelmex:* Shin Jum-hee, *producer:* Lee Hanna.

Szereplők: Jeon Do-yeon, Song Kang-ho, Jang Hye-jin, Jo Yeong-jin.

CJ Entertainment, Cinema Service, Pine House Films, 2007.

színes, 128 perc.

SHI / POÉZIS (POETRY)

Forgatókönyv: Lee Chang-dong, *operatőr:* Kim Hyun-seok, *vágó:* Kim Hyun, *hang:* Lee Seung-cheol, *producer:* Lee Joon-dong, Lee Dong-ha.

Szereplők: Yun Jeong-hie, Lee Da-wit, Kim Hee-ra, Ahn Nae-sang, Park Myung-shin.

UniKorea Films, Pine House Film, 2010.

színes, 149 perc.

BEO-NING / GYÚJTOGATÓK (BURNING)

Forgatókönyv: Murakami Haruki novellájából Lee Chang-dong, Oh Jungmi, *operatőr:* Hong Kyung-pyo, *vágó:* Kim Hyun, Kim Da-won, *zene:* Mowg, *hang:* Lee Seung-cheol, *producer:* Ok Gwang-hee, Lee Chang-dong.

Szereplők: Yoo Ah-in, Steven Yeun, Jun Jong-seo.

Pine House Film, Now Films, NHK, 2018.

színes, 148 perc.

* Összeállította: Varró Attila.