

Fábics Natália

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

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

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

A kelet-ázsiai filmművészet bekapogtat Európába

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Az 1980-as évek: valami készül

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A régió első valódi nemzetközi filmfesztiválja: a HKIFF kulturális közege

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

24 (saját fordítás – FN)

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

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

Nemzetköziesítés a regionális együttműködések kialakításával

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

37 ibid. pp. 239–241.

38 ibid. (saját fordítás – FN)

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

Busan jön, lát és győz

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

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

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

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

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

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

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

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

41 *ibid.* (saját fordítás – FN)

42 *ibid.*

43 *ibid.* (saját fordítás – FN)

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

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

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

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

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

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

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

Összefoglalás

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

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

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

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

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

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

Natália Fábics:

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

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

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



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

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

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

METROPOLIS
FILMÉLEMI ÉS FILMTÖRTÉNELMI FOLYÓIRAT

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

18083787-1-42

Köszönjük!