

Sebő Gábor

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

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

### Nőtípusok a dél-koreai filmben

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

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

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

<sup>1</sup> Koreaiul *hyeonmo yangcheo*, japán megfelelője a *ryeosai kenbo*, mely a férfiak számára a munkát, míg a nőknek a háztartás vezetését és a gyerekevelést szabja feladatul. Ez a megközelítés a kínai társadalmi rendben is alapvető szerepet tölt be.

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

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

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

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

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

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

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

## Nőtípusok a Dzsúcse-rendszerben<sup>2</sup>

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

harmincas évek második felében készült szovjet műveknek, mint észak-koreai megfelelőiknek. A Dzsúcse-filmek a házastársak közötti szerelmet „akármilyen szentimentálisnak vagy konfuciánusnak tűnik is, a partner forradalmi érdemei iránti szerelmeként” mutatják be.<sup>3</sup> Mindez azonban a konvencionális koreai környezetbe helyezve megfelel a hagyományos koreai családmoddal: az apa a családot meghatározó, fenntartó és kontrolláló központi figura, míg az anya szerepe mindenképp a maternális gondoskodás, a házastársi hűség, a házimunkák ellátása és az élelem szolgáltatása. Ezenkívül a konfuciánus erények, mint az idősek iránti tisztelet, a filiális jámborság (gyermeki kegyesség), valamint az előbb említett házastársi odaadás és hűség is alapvető összetevőkként sorolhatóak fel. Az észak-koreai propaganda mesterien használta fel, majd formálta át az ősi konfuciánus etikai kódexet az uralkodó Kim családra alkalmazva azt. Kim Ir-szen vált minden egyes észak-koreai atyai vezetőjévé, így a legtöbb észak-koreai festmény, szobor, irodalmi alkotás, zene, tánc, látványos parádé (mint például az Arirang Tömegjátékok) és film tudatja a szemlélővel a „Hatalmas Vezető” nagyságát és emberfelettségét, egyben rámutat az állampolgár rendszerben betöltött funkciójára: alárendeltségére a Kim-kaszthoz, azaz a Pektu-hegység<sup>4</sup> szent vérvonalához képest. Ahogyan Bruce Cumings

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

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

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

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

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

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

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

A valóság azonban – ahogyan az az észak-koreai politikai disszidensek beszámolóiból is kiderül – nagyon messze áll a felvázolt hivatalos képtől. A nők folyamatos bántalmazásnak, munkahelyi zaklatásnak és katonaságon belüli szexuális erőszaknak vannak kitéve. A propaganda ugyanakkor valóban a férfi- és a női szerepek egyenlőségét harsogja. A munkásnők filmen, festményen és egyéb képzőművészeti alkotásokban valóban szembe mennek a szokásjogot tükröző konfuciánus gyakorlattal, amely korlátozza a nők társadalmi mobilitását. A kulturális propagandában gyakorlatilag a kezdetektől fogva használták fel (és ki) a nőket az ideológiai eszmék terjesztése céljából. Az Észak-Korea-szakértő, Szalontai Balázs is rámutat arra, hogy a gazdaságpolitika és a helyi ipar tudatosan – és a háború után kényszerűen – foglalkoztatott többségében háziasszonyokat és fiatalokat a fizikai munkát bíró férfiak hiányában.<sup>10</sup> A kilencvenes években, a Fáradságos Menetelés<sup>11</sup> idején a helyzet kísértetiesen hasonló volt. A legtöbb férfi vagy a katonaságnál, vagy pedig egy hivatalban töltötte munkaidejét, így a nők voltak azok, akik elindították a kapitalista jellegű kereskedelmet, a helyi és illegális piacokon (*Jangmadang*) árulva az otthon természetett zöldségeket és egyéb portékákat.

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

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

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

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

8 ibid. p. 267.

9 ibid. pp. 267–268.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Hagyományos szerelem- ábrázolás északon

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

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



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

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

Az észak-koreai romantikus narratíva ennél fogva nem azt az individualista megközelítést alkalmazza, mely a pár egyéni boldogságára és a kölcsönös örömszerzés fontosságára fókuszál, hanem sokkal inkább a kollektív jövőépítés élvezetét hangsúlyozza a legfőbb vezető irányításával. Ezért a legtöbb esetben a történet főhőse magára a munkaprojektre – mely a szerelem közvetítője a két fél között – sokkal inkább szerelmi vágyakozással tekint, mint magára a női partnerre, aki hősrünk csodálója. A nemi aktusra csak közvetett módon, metaforákon keresztül történik utalás: például egy borjú születése, vagy amikor a tehénfejés a főhősnő keblének megduzzadását idézi elő<sup>15</sup> az 1959-es *Jeotso-ga saekki nanneun nal* (*A nap, amikor a tehén tejet adott*, *The Day the Milk Cow Gave Birth*, U Rim-ho) című színházi darabban.<sup>16</sup> Máshol a víz – mint az életet szimbolizáló elem – előtörése egyfajta

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Az 1960-as és 1970-es években az olyan figurák, akiknek viselkedése bármilyen intim testi érintkezésre utalt, kizárólag külföldiek vagy a szocializmust szabotálók, azaz kémek lehettek. A pozitív észak-koreai szereplők számára, Kim Dzsong-il utasítása szerint, efféle viselkedés a filmvásznon csak az 1980-as évektől volt engedélyezett. A Koreai Munkáspárt 1980 októberében megrendezett hatodik kongresszusán hivatalosan is Kim Dzsong-ilt jelölték az ország leendő vezetőjévé. Az „ország rendezője”, aki magánemberként a hollywoodi narratívák és filmformák szerelmese volt, engedett a ki nem mondott társadalmi követelésnek, miszerint mesterként, politikai érzelmek helyett realiztikus, valódi nő-férfi interakción alapuló érzelmeket lehessen látni a moziban, csókkal és testi gyengédséggel fűszerezve, és kevesebb (vagy legalábbis burkoltabb) politikai tartalommal. A mozifanatikus Kim Dzsong-il a politikai kampányok keserű gyógyszerét a szabadabb szerelmi szálakkal, újszerű harcművészeti akciójelenetekkel, az ország első szörnyfilmjével (*Pulgasari*, Shin Sang-ok<sup>17</sup>, 1985) és fantasyelemekkel tarkított örökzöld koreai népmeséssel próbálta cukormázba csomagolni.

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

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

## Csunhjang meséjének társadalmi szimbolikája

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

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

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

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

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

## Csunhjang a koreai filmvásznon

### Csunhjang a gyarmati mozitörténetben

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

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

### Az északi Csunhjang

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

24 *ibid.* p. 175.

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



#### Csunhjang ábrázolásának átalakulása

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

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

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

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

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

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



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

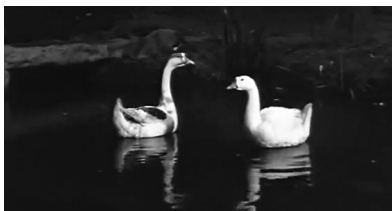
hogyan ez a film különbözik a szokásos propagandafilmeiktől: a közönség elsősorban a pár szelíd érzelmi történetészlására koncentrált a Csunhjang által megtestesített Dzsúcse-hősnő politikai szimbolikájával szemben.

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

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

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

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



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

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



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

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

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

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

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

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

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



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

A professzionális filmes illúziók, a szemet gyönyörködtető színes jelmezek, az újító, nyugati stílusú hangsáv és zenei betétek, a tömeges táncjelenetek, a gyors vágással feldolgozott kaland- és akciójelenetek, a merész szexualitás – melynek csúcspontja a vetkőztetőjelenet – rendkívüli hatást értek el az észak-koreai nézők körében, akik nem voltak hozzászokva az efféle hatáskeltéshez. Doktori disszertációm<sup>28</sup> kidolgozása kapcsán észak-koreai disszidensekkel készített interjúmban a legtöbben a szerelemtánc dallamát és az emlékezetes vetkőztető epizódot idézték fel a hatalmas sikert aratott filmhez kapcsolódó visszaemlékezéseikben – vagyis leginkább a felszabadult szexualitásra vonatkozó elemek hagytak kitörölhetetlen emlékeket az egykori nézőközönségben.

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

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

#### A „nemzet rendezőjének” Csunhjang-adaptációja

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

31 Kim: *Illusive Utopia*. pp. 40–41.



Mozi és színház ötvözetei:

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

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

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

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

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

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

## Csunhjang örök

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

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

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

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

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

Gábor Sebő

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

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

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

MILYEN ÉRZÉS LEHET  
A GONDOLATAINKAT KÖZVETLENÜL  
A FILMSZALAGRA MÁSOLNI?

**-KUBRICK-  
AKCIÓ**

Felrogtattak Hollywoodot.  
Mennékinak kell.

Foto © Máté Bori

Lichter Péter  
**-KUBRICK-  
AKCIÓ**  
REGÉNY

2007

scolar

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

**LICHTER PÉTER  
PONYVAREGÉNYE!**

scolar.hu