

Vincze Teréz

Szöveg és mozgókép között Hong Sang-soo intermedialitása*

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

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

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

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

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

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

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

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



The Day He Arrives

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

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

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

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

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

4 *ibid.* p. 23.

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

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

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

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

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

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

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

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

7 ibid. p. 4.

8 ibid. pp. 5–6.

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

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

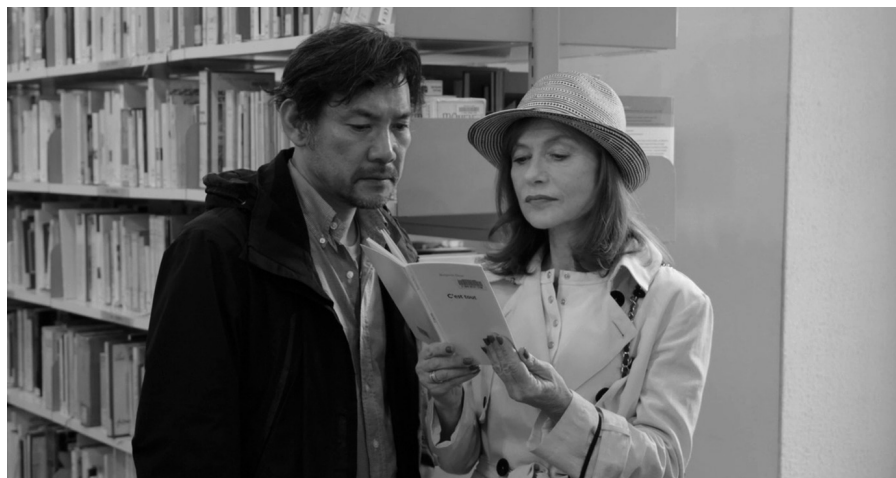


Hill of Freedom

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

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

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



Claire's Camera

(Jung Jin-young, Isabelle Huppert)

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

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

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

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

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



The Day After (Kim Min-hee)

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

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

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

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

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

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



Grass (Kim Min-hee)

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

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

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

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

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

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

Teréz Vincze

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

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