

Jurdi Leila

## A lélek sötét oldalán

### Kim Ki-young művészete

#### Mr. Monster

Kim Ki-young, gúnynevén Mr. Monster<sup>1</sup>, akit leginkább az egyik legjobb koreai filmként emlegetett *A cseléd* (*Hanyeo, The Housemaid*, 1960) című film rendezőjeként ismerhetünk, egy nagyobb kitérő után kerülhetett csak a filmzés közelébe. Szöulban született, de Pjongjang-ban nevelkedett (a mai Észak-Korea fővárosa). Hosszú pályafutása során összetéveszthetetlen stílust alakított ki, ami a filmek vizualitásában és dramaturgiájában is megnyilvánul. Szeretett kísérletezni a műfajokkal, egy filmen belül gyakran keverte is őket, készített több történelmi melodramát, pszichológiai horrort, és a science fiction-től sem riadt vissza.

A művészcsaládból származó fiú már korán tanúbizonyosságot tett kreatív tehetségéről, ám a családi tradíciókkal szembefordulva mégis egy másik úton indult el. Kezdetben jobban érdekelt a tudomány világa, így az orvosi egyetemre felvételizett, sikertelenül. Az elhibázott felvételi után három évet töltött Japánban, ahol szakácsként dolgozott, mellette pedig elkezdett színházba és moziba járni. Több olyan filmet látott ebben az időszakban, melyek később jelentős szerepet játszottak egyéni, sokszor excentrikusnak tartott stílusának kialakulásában.

Kiotóban még egy színházi csoportnak is a tagja lett, mely tevékenységet később, Koreába való visszatérése után is folytatatta. Végül 1946-ban vették fel a Szöuli Orvosi Egyetemre, ahol fogorvosként végzett 1950-ben.

Tanulmányai alatt színházat alapított az egyetemen, ahol nyugati darabokat játszottak, de Kim ekkor már saját drámákat is írt. Az orvoslástól a színház, majd a Koreai háború kitörése után, a színházról a film felé fordult. Csatlakozott az U.S.I.S.<sup>2</sup> filmes csapatához, ahol híryanagokat, dokumentumfilmeket, és kommunizmus ellenes propagandafilmeket készített. Ebben az időszakban sajátította el a forgatókönyvírást, és emellett a gyártási, operatőri, valamint a vágói feladatokba is beletanult. Az U.S.I.S. stúdiójában 1955-ben rendezte utolsó filmjét, ami egyben az első nagyjátékfilmje volt.<sup>3</sup> A film sajnos nem maradt fenn az utókor számára, de annyit tudni lehet róla, hogy egy kommunizmus ellenes thriller, ami a *Jugeom-ui sang-ja* (*A halál rejtekhelyén, The Boxes of Death*, 1955) címet viselte. Azt talán már itt érdemes megjegyezni, hogy Kim repertoárjában a thriller műfaji elemei folyton visszatérnek, és a későbbiekben is a filmes műfaji skála e sötétebb tónusú spektrumán szeretett mozogni.

E film után kezdett saját, önálló filmes karrierjére fókuszálni, aminek nyitódarabja a *Yongsando* (*Jangszan megye, Yang-san Province/The Sunlit Path*, 1955) című történelmi melodráma volt. Kim közel 40 éves pályafutása alatt több mint 30 filmet rendezett, ám ennek csak töredéke maradt fent, illetve vált elérhetővé a nézők számára. Ezekben így is kirajzolódni látszik érdeklődésének fókuszja: leginkább a pszichológia, a horror, és az emberi természet sötét oldala iránt érzett kíváncsiság vezérelte. Filmjeiben újra és újra körüljárja ezeket a témákat, így visszatérő motívumként

1 Berry, Chris: Introducing “Mr. Monster”: Kim Ki-young and the Critical Economy of the Globalized Art-House Cinema. In: Kim, Hong-joon (ed.): *Kim Ki-young*. Szöul: Seoul Selection, 2006. p. 41.

2 United States Information Agency (más néven: United States Information Service) – 1953-tól 1999-ig működő amerikai diplomáciai szervezet. Wilson P.–Jr, Dizard: *Inventing public diplomacy: the story of the U.S. Information Agency*. London: Lynne Rienner Publishers, 2004.

3 Lee, Youn-yi: Before The Housemaid (1960) <https://web.archive.org/web/20040505192939/http://www.asianfilms.org/korea/kky/KKY/Cabinet/Bio1.htm> (Utolsó letöltés dátuma: 2019. 09. 25.)

jelenik meg a házasság, a házasságon belüli hatalmi dinamika, a férj és feleség közötti kapcsolat pszichológiája, a házastársak közti szexualitás lehetetlensége, és az ezzel járó elfojtások okozta szorongások, illetve a házasságtörés.

Kim Ki-young életművének egésze nem elérhető, így filmjei vizsgálatokor nehéz lenne valódi korszakolást felállítani. Ugyanakkor a fentebb említett kiemelkedő darab, *A cseléd* jó kiindulópontként szolgálhat a rendező életművének vizsgálatához, hiszen ez az a film, amiben először egyesülnek a rá jellemző stilisztikai és műfaji elemek. Ezen elemek már korai filmjeiben is jelen vannak, ám ezekre még inkább jellemző az útkeresés, és a műfaji normák kisebb kihágásokkal való követése. A hiányosan hozzáférhető rendezői életmű korszakokra való felosztását elhagyva, Kim filmjeit érdemesebb tehát tematikai és műfaji csoportokba szedve vizsgálni.

## Történelmi melodramák, természetfeletti csavarral

Kim az 1960-ban készült *A cseléd* előtt nyolc filmet is rendezett, ám ezekből egyedül a *Yongsando* maradt fenn. Későbbi filmjeire szinte egyáltalán nem jellemző a klasszikus értelemben vett szerelmi szál, inkább dolgozik a férj és feleség közötti rivalizálással, és a társadalmi nyomás okozta szexuális szorongásokból fakadó viselkedésmintákkal. A *Yongsando* című történelmi melodramájában mégis a szerelem az elsődleges mozgatóerő, ha később ez át is változik egy féltékenységtől és fájdalomtól átítatott függő viszonyvá. A film története egy népszerű mesén alapul, amit Kim észak-koreai szülővárosában halott először. A legenda egy szerelmi tragédiáról szól, amit a társadalmi nyomás hiúsít meg. A legendák, mítoszok és a koreai sámánista hit keveredése, ütközése a háború utáni modernitással szintén visszatérő elem Kim filmjeiben. Mindez, ha nyomokban is, de már megtalálható a *Yongsando*-ban.<sup>4</sup>

A filmben adott a szegény, ám tiszta szívű fiú karaktere, aki beleszeret a falu legszebb lányába, aki szintén szegény családban nevelkedik, ám van egy fő különbség

köztük. A lányt apja és anyja egyszerre neveli, a fiú apja viszont meghalt, így őt anyja teljesen egyedül látja el, minden idejét és vagyonát rááldozva. A fiatal szerelmesek nászát egy rituálé is megerősíti, sorsszerűen kötődnek egymáshoz, ami viszonylag hamar kiderül még a film elején. Az egyensúly akkor borul fel, amikor hazaérkezik a falu vezetőjének tékozló, nőcsábász fia s szemet vet a megszerезhetetlennek tűnő lányra, aki szívét már másnak ígérte. A tékozló nemesi családból származó fiú jelenléte a melodramai csavaron felül, behozza a társadalmi normák kritikáját is, még hozzá a lány nagyravágyó anyjának a karakterén keresztül. Az anya kapva kap az alkalmon, és a lány akarata ellenére a gazdag fiúhoz adja őt feleségül. A szegény fiú és a lány szökésre készülnek, ebben pedig a lány apja, és a fiú önfeláldozó, már-már mártír szerepet játszó anyja segíti őket. Titokban összedadják őket, majd elindul a menekülő szerelmesek szála. A szegény fiút fűti a szenvedély és a szerelem, ám amikor a hatalom minden próbálkozását megghiúsítja, és a titokban megszarolt lány által is megcsalva érzi magát, öngyilkos lesz.

A *femme fatale* karakter iránt érzett megmagyarázhatatlan vágy miatt elbukott férfi karaktere Kim filmjeinek egyik legfontosabb összekötő eleme. A *Yongsando* női főszereplője viszont még nem a szó szoros értelmében vett végzet asszonya, ő tiszta és ártatlan, ami abban nyilvánul meg, hogy nem saját boldogságát helyezi előtérbe. A filmben mégis elhangzik a Kim filmjeire talán legjellemzőbb tételmondat: „*Ha egy férfi viszonyt kezd egy nővel, akkor a nő előbb vagy utóbb tönkreteszi a férfi életét.*”

Kim előszeretettel keveri a műfajokat, több olyan filmet készített, amelyben egyszerre van jelen a melodráma, a pszicho-thriller és a horror. A *Yongsando* még ilyen szempontból is kezdetleges, mert melodráma ugyan, ám nem törekszik következetesen a realista ábrázolásmódra, ami a film befejezésében nyilvánul meg, itt ugyanis átveszi az irányítást a fantasztikum. Amikor a halott fiú anyja megöli a lányt, a halott fiú szelleme visszatér érte, hogy magával vigye szerelmét a túlvilágra.<sup>5</sup> A film végén mindhárom szereplő meghal, és ezzel nyernek feloldozást az élet kegyetlensége alól. A halál, mint feloldozó elem, Kim szinte minden filmjére jellemző, visszatérő dramaturgiai

<sup>4</sup> Lee, Yong-kwan: The Sunlit Path: Another Side of Kim Ki-young and Mapping the Korean Cinema of the 1950. <https://web.archive.org/web/20040505193105/http://www.asianfilms.org/korea/kky/KKY/Window/LYK.htm> (Utolsó letöltés dátuma: 2019. 08. 15.)

<sup>5</sup> Berry, Chris: Genrebender: Kim Ki-young Mixes It Up <https://web.archive.org/web/20031209001837/http://www.asianfilms.org>

megoldás a karakterek számára megoldhatatlannak tűnő problémák elől való elmenekülésre.

A *Hyeonhaetaneun algo itda* (A tenger tudja, *The Sea Knows*, 1961) rendkívül pontosan mutatja be a traumát, amit a japán kolonizáció és nacionalizmus okozott az évtizedekig elnyomott és külső hatalom által irányított Koreának. A történet koreai diákok nézőpontjából bontakozik ki, akik 1944-ben kénytelenek csatlakozni a japán hadsereghez, ahol egymás után érik őket a megaláztatások a katonai vezetők részéről.

A film főszereplője Aro-un, aki kitűnik társai közül önféjűségével, tanultságával és tekintélyt parancsoló jelenlétével. A fiú különlegessége azonban csak olaj a tűzre a japánok szemében, akik szadista módon nézik le és alázzák meg a koreaiakat, és a hadseregben alkalmazott lovakhoz és kutyákhoz sorolják be őket rangban. A fiút egymás után érik a sérelmek, ám az egyik megpróbáltatás mégis kiemelkedik a többi közül, brutalitása és a fiú szellemes megjegyzése miatt, amivel az incidenst leírja. Az egyik vezető azzal kényszeríti behódolásra, hogy ha nem nyalja le az ürüléket a cipőjéről, akkor a többi koreai társát fogja megbüntetni. Aro-un kénytelen végrehajtani a parancsot, ám a filmben később a következő mondat hangzik el a szájából: „*Tanult ember vagyok, mégis az első íz, ami Japánról eszembe jut, nem más, mint az ürülék.*”

A film nem elégszik meg a katonák sérelmeinek ábrázolásával, hiszen kibontakozik egy szerelmi szál is, ami utat enged Kim nacionalizmusellenességének érvényre juttatására. Aro-un beleszeret egy japán lányba, Hidekoba, akit kezdetben szintén a Korea-ellenes sztereotípiák irányítanak – még azon is meglepődik, hogy a fiú szeret olvasni. A lányt a kíváncsiság viszi a fiú közelébe, de amikor Aro-un a katonaság idején elszennvedett megaláztatásairól kezd el neki beszélni, őszintén elszörnyed és együtt érez vele. A fiú kezdetben ellenzi a lány közeledését, de kedvességével és az egyenlőségről vallott nézeteivel végül elnyeri a fiú bizalmát. A két szerelmes természetesen nem lehet egymásé, hiszen nem csupán Hideko nacionalista nézeteket valló anyja áll közójük, hanem egy egész korszak hagyománya és kegyetlensége.

A *Yongsando*-hoz hasonlóan ez a film is természetfeletti csavarral zárul. Aro-un, aki már kezdettől rend-

kívül erős öntudattal rendelkező, kitartó karakterként ábrázoltatik, a film végére legyőzhetetlen, a halált is túlélő entitássá válik, reprezentálva a minden szenvedést és rombolást túlélő Koreát.

A *Goryeojang* (*Goryeojang*, 1963) kiindulópontja egy ősi hagyomány, amely szerint az időseknek, amint betöltötték 70. életévüket, el kell vonulniuk a faluból, fel egy hegy tetejére, hogy ott éhen haljanak. A tradíció lényege a közösség fiatal tagjai számára biztosítani a túlélési lehetőségeket, hiszen az idősek már haszontalanná váltak, nem termelnek, csak elvesznek. Egészen pontos metaforája ez a modernizáció gazdasági fejlődés orientáltságára, ami Koreára az 1960-as évektől kezdődően a mai napig rendkívül nyomasztó terheket ró. A modern, hasznalapú gondolkodásmóddal áll szemben a konfucianus nézet, mely szerint tisztelettel és hálával tartozunk szüleinknek.<sup>6</sup> A film feltevése szerint a ma modernnek hitt eszme már létezett az ősi időkben, a társadalom le is győzte azt, ám ennek egy variánsa most újra a köztudatba szivárgott. A film félárva főszereplője, akit édesanyja egyedül nevelt fel, ennek a hagyománynak szegül ellen anyja iránt érzett hálájától vezérelve.

A film olyan korban játszódik, amikor a közösség és az egyén életét és döntéseit egy természetfeletti közvetítő, a sámán alakja befolyásolta. A sámán jóslat, a csoport tagjai pedig szót fogadtak neki, és a jóslat szerint cselekedtek. A film a főszereplő lázadó természetén keresztül kérdőjelezi ezt meg, ugyanakkor felveti az elkerülhetetlen sors, és az önbeteljesítő jóslat kettőségét is.

A sámán a film elején megjósolja, hogy Goryang, a félárva fiú, meg fogja ölni mind a tíz féltestvérét. Amint ez az információ a féltestvérek tudomására jut, elkezdik kiközösíteni a fiút, sőt kígyók elé vezetik, hogy meghaljon. A fiú nem hal meg, de fél lábára lebénul, ez pedig örökre megbélyegzi életét. A jóslat elkerülése érdekében anyjával elköltöznek a mostohatestvérektől, ám ahogy ez lenni szokott, Goryang nem kerülheti el sorsát, a sámán jóslata valóra válik. Goryang nem csupán ennek a jóslatnak próbál ellenállni – amikor anyja betölti 70. életévét nem engedi őt felmenni a hegytetőre meghalni, ezzel viszont magára haragítja az egész falut, akik ebben látják a falut sújtó éhínség okát.

org/korea/kky/KKY/Stairway/CB2.htm (Utolsó letöltés dátuma: 2019. 08. 16.)

6 Lee, Yeon-ho: Introduction. In: Kim, Hong-joon (ed.): *Kim Ki-young*. Szöul: Seoul Selection, 2006. p. 7.



A cseléd

(Lee Eun-sim, Eom Aeng-ran,  
Kim Jin-gyu)

A film egy radikális tettel zárul. Goryang – miután a sámán minden kérését és jóslatát beteljesítette és nincs már veszteni valója – mintha félig őrjöngő szellemmé változna, a sámán fáját, ami a legfontosabb összekötő elem a természetfeletti és a világi között, kivágja, a sámánt pedig megöli. Ezzel leszámol az évezredek tradícióival, nem törődve azzal, hogy milyen istenségeket haragít magára.

Kim Ki-Young az 1960-as évektől kezdődően alapvetően hátra hagyja a történelmi filmek készítését, és a modern Korea ábrázolása felé fordul. Ebben a korszakában több filmjét inspirálták megtörtént esetek, melyekről az újságban olvasott.

## Pszichohorror és melodráma, avagy a cseléd-trilógia

Kim egy egész trilógiát, és több, ehhez lazán kapcsolódó darabot készített, amely a modernizálódó Korea társadalmában a patriarchátus krízisére, és a burzsoá család válságára fókuszál. Ezek a filmek visszatérő karakterekkel dolgoznak, melyek nem annyira individuumok, mint in-

kább egy csoporton vagy a társadalmi hierarchián belül létező férfi és nőtípusok, melyek lehetőséget teremtenek a témában rejlő ezernyi variáció kiaknázására.<sup>7</sup> A történetek szinte megegyeznek, minden filmben a főhős öngyilkosságával végződő bukásdramaturgiával szembesülünk, ami jól illusztrálja a modern társadalom egyszerre csábító és veszélyes oldalát.<sup>8</sup> A filmek minden esetben egy átlagosnak tűnő családot mutatnak be, melynek életébe egy külső, fenyegető erő férközik be egy fiatal, érzéki, de nem sok öntudattal rendelkező lány személyében. A férj megcsalja a feleségét, a lány terhes lesz tőle, és innentől kezdve mindenki az örület határára kerül, s próbálja menteni, ami menthető. A megcsalt feleség, a bűneit bánó férj melodramai motívumoknak tűnnek, a film mégis inkább operál a pszichológiai horror műfaji elemeivel. A fiatal csábító lány legyőzhetetlen szexuális hatalma rémisztő, főleg azért, mert erről ő sem tud, ő is kiszolgáltatottja csupán az elemeknek, mégis ez a hatalom okozza az összes szereplő tragédiáját. Amikor a lány öntudatra ébred, bosszút akar állni elnyomóin. A filmekben a feloldást minden esetben a halál jelenti, ám ez leginkább a tetteivel szembenézni képtelen férfi főszereplő jelleméből fakad, aki először inkább végezze a fenyegetést okozó fi-

7 ibid. p. 4.

8 ibid. p. 6.

atal lánnyal, de mivel ez nem sikerül neki, hagyja magát öngyilkosságba hajszolni.

A *cseléd*, a cseléd-trilógia nyitódarabja 1960-ban, az első remake 1972-ben, a második pedig 1982-ben készült el. Ehhez a filmsoporthoz kapcsolódik a *Chungnyeou* (*Insect Woman, Rovar asszony*, 1972) és ennek remakeje, a *Yugsigdongmul* (*Ragadozó állat, Carnivorous Animal*, 1984), bár ezek a filmek annyiban eltérnek, hogy itt a feleség karaktere válik rémisztővé, és ő válik a férfi szellemi és fizikai egészségét egyaránt veszélyeztető karakterré.

Az 1960-as évek koreai társadalmá számos, kényszerű változáson esett át, miközben az ország sem gazdaságilag, sem politikailag nem volt stabilnak mondható. Ahogy egyre magasabb fokozatba kapcsolt a modernizáció gépezete, jelentős munkaerő áramlott a városokba vidékről, komoly krízist okozva a társadalmi osztályok keveredésével. A középosztálybeli családokban egyaránt dolgozott a férfi és a nő is, így a házvezetés általában egy vidékről érkezett cselédlányra maradt. Erre a kényszerhelyzetre figyelt fel Kim, amikor egy házaspár és a cselédjük tragédiájáról olvasott az újságban, és végül ez a cikk szolgált *A cseléd* alapjául. A filmben a cseléd külső, fenyegető erőként jelenik meg, mely veszélybe sodorja a középosztálybeli család egységét.<sup>9</sup> *A cseléd* világában talán az az egyik legérdekesebb aspektus, hogy hogyan válik egy megtörtént eseten alapuló, elsősre realiztikusnak tűnő történet transzcendenssé, fantasztikussá. Ez a fajta elvonatkoztatás, a dolgok pszichológiai mélységének kutatása jellemző leginkább Kim filmjeire, amit az általa használt expresszionista stíluson keresztül tudott leginkább érvényre juttatni. A történet önmagában is megállná a helyét, ám Kim ezzel nem elégszik meg, szinte tudományos módon közelít a témához. A film keretes szerkezetű, egy tévés műsorvezető beszél a kamerába nézve, ami által távolság keletkezik a néző és a történet között, sőt olyanná válik, mintha egy orvosi kísérletet néznénk a mikroszkóp alatt.

A film története egy középosztálybeli család bukását meséli el, anélkül, hogy igazán bármiféle ítéletet mondana a résztvevőkről. A film végén el is hangzik a mondat: „*Ez bárkivel előfordulhat.*” A férj tisztességes munkával keresi kenyerét, zenét tanít egy gyárban, ahol, csak női

munkaerőt alkalmaznak. A felesége otthon dolgozik, megrendelésre varr, ezzel egészítve ki a család jövedelmét. Két gyerekük van, ám a majdnem átlagos idillt beárnyékolja, hogy a kislány mozgássérült, csak mankóval tud közlekedni gyenge lábai miatt.

A fiatal férjnek nagy sikere van a gyárban, többen is szerelmesek belé, az egyik lány még vallomást is tesz, aminek az lesz a vége, hogy elhagyja az iskolát a botrány elkerülése végett, majd öngyilkosságot követ el. Az érzelmes nő és a logika által vezérelt férfi klasszikus oppozíciója jelenik itt meg. Modern és klasszikus társadalmi normák ütköznek, ahol a fiatal lány testesíti meg a modern individualista társadalmat, amiben nincsenek a szegénykezésre a szerelem miatt. A férj képviseli a tradicionális társadalmi normákat, mely szerint elítélendő és megvetendő viselkedés beleszeretni egy házas férjbe. A férj a lány szerelmes levelét teljes hidegvérrel olvassa, nem mutat együttérzést még akkor sem, amikor a lányt eltanácsolják. A férj nem képes szembe nézni a valósággal és felelősséget vállalni a tetteiért, és ez a fajta viselkedésmód a film második felében visszafordíthatatlan tragédiákhoz vezet majd. A problémák akkor kezdődnek, amikor több pénz reményében a férj otthon kezd el zongoraleckéket adni a lányoknak, ezen felül pedig felfogadnak még egy cselédet is, aki a házmunkát végzi majd a fáradt feleség helyett, aki eddig egyszerre vitte a háztartást és az otthoni varrodáját. Több fronton is beszívárog a külvilág az életükbe, méghozzá vonzó fiatal lányok képében.

A film konfliktusa lassan bontakozik ki, olyannyira, hogy a fő antagonista, a kezelhetetlen és vad *femme fatale* csak a 19. percnél lép be a képbe. A lány első ránézésre maga a romlottság, dohányzik, csúnyán beszél, nem fél megfogni a patkányokat, ám mégis körül lengi valami megmagyarázhatatlan, már-már természetfeletti ártatlanság. Teljes mértékben hiányzik belőle a „férfias” értelem és logika, és inkább hasonlít az ösztönei, félelmei és vágyai által vezérelt kártevő állatkára, tehát nagyjából pont olyan, mint a házba beköltözött patkányok, melyektől undorodik az egész család. Az alsóbb társadalmi rétegből származó nő, aki a megmagyarázhatatlan, irracionális erőt testesíti meg, ütközik a modern, nyugati társadalmi normák szerint élni igyekvő,

<sup>9</sup> Ahn, Minh-Wa: Representing the Anxious Middle Class: Camera Movement, Sound, and Color in The Housemaid and Woman of Fire. <https://web.archive.org/web/20040506062157/http://www.asianfilms.org/korea/kky/KKY/Stairway/AMH.htm> (Utolsó letöltés dátuma: 2019. 08. 16.)

törtető, ambiciózus férfival. A csábító női karakter borítja fel a látszólagos rendet, és kelt zavart a család életében.<sup>10</sup>

A modernitás és a tradíció ütközése a ház elrendezésében szimbolikusan is érzékelhető. A feleség, aki a tradicionális értékeket képviseli az alsó szinten varrja a ruhákat, a modernitás által sanyargatott férj az emeleten ad zongoraleckéket a fiatal lányoknak. A két szintet egy horrorisztikusan ábrázolt lépcsősor köti össze, mely végig fenyegetően jelenik meg, és a film egyik letragikusabb pillanatában is központi szerepet játszik. A lépcsősor jelenti a felemelkedést az alsóbb társadalmi rétegből érkező nők számára, ám ugyanakkor megtestesíti a bukást is, ami ennek a sorsnak elkerülhetetlen velejárója<sup>11</sup> Ironicus csavar a film végén: az öngyilkosságba hajszolt férj utolsó pillanataiban ezen a lépcsősoron kénytelen lemászni felesége lábához, aki az alsó szinten varr.

Kim, előző filmjeivel összehasonlítva itt sokkal inkább fókuszál karaktereinek pszichológiájára, arra, milyen hatást gyakorol a kialakult veszélyhelyzet a viselkedésükre. Ez a fajta figyelem a film vizualitásában is tükröződik. A fekete-fehér képek részletesen kidolgozottak, sokszor látjuk a karaktereket rácsok mögött, ezzel jelezve bezártságukat, kiszolgáltatottságukat. A kamera szinte állandóan mozog, egyik szobából a másikba, illetve visszatérő kép a házon kívülről felvett, az erkélyen át a megfigyelő pozícióját imitáló beállítás, ami erősíti az érzést, hogy egy mikroszkópon keresztül figyeljük a karakterek viselkedését, szenvedéseit. Az egész ház inkább hasonlít börtönre, mint otthonra. Rácsok, a lépcső, a falak, mind olyan elemek, melyek a karakterek bezártságát és egymástól való elszigeteltségét hivatottak érzékelteni. Egyetlen dolog hatol át mindezekben: a hang. A férfi zongorájából származó hang kezdetben kellemesen, majd a diáklány keze alatt diszharmonikusan, később pedig, amikor a cseléd kezd el zongorázni, egyre aggasztóbban és agresszívebben szól. E hang elől viszont nincs az a fal, ami menedéket nyújtana. Hiába szeretnék a modern világ után áhítózó karakterek nem meghallani az elnyomott, kiszákmányolt vidéki kisember segélykiáltását, az túl hangosan és erőteljesen követeli a jogait.

A modernizációtól a vidékről származó fiatal nők duplán is szenvednek. Egyszerre voltak kiszolgáltatva a kapitalizmusnak és a falusi élet férfi központúságának.<sup>12</sup> Ha sikerült is elhagyniuk a falut, a városi munkájukban ugyanúgy kiszákmányolták őket, és nem volt joguk dönteni semmiről. A két *A cseléd*-remake (*Hwa-nyeo* [A tűz asszonya, *Woman of Fire*, 1972 és 1982]) ebbe az irányba fordul: többet tudunk meg a fiatal *femme fatale*-ok társadalmi és pszichológiai hátteréről. Mindkét verzióban a férj elnyomott szexuális energiája okozza a problémát, ami részben a modern, dolgozó feleség történetészlábjából fakad. A feleség magára hagyja a férjet, míg elutazik a szüleihez látogatóba. Ez idő alatt a fiatal cselédet bízza meg, felügyelje zeneszerző férjét, nehogy összegabalyodjon az egyik tanítványával. A lány önfeláldozó módon védelmezi a férjet, aki a tanítvánnyal meghiúsult aktus után egyszerűen megerőszakolja a cselédlányt. A lány számára a szüzesség elvesztése a jövőjével kapcsolatos bármiféle remény elvesztését is jelenti, hiszen a patriarchális társadalomban értéktelenné válik a nem szűz hajadon. Ezekben a filmekben nagyobb figyelmet kap a férfi gyenge jelleme, amit a szexualitás irányít és a felelősségvállalás terhe zúd darabokra. A középosztálybeli család szeretne tovább élni a saját maga által teremtett illúzióban, ám a cseléd teherbeesése ezt megakadályozza. A káosz akkor szabadul el, amikor a lányt még ettől is megfosztják, és arra kényszerítik, hogy vetesse el gyermekét. Érdekes részlet, hogy míg az 1960-as *A cseléd*-ben a lépcsőn kellett leesnie a lánynak a vetéléshez, ezekben a filmekben már nőgyógyászatra mehet az abortuszért, aminek díját természetesen munkáltatója, a feleség állja.

A két film képi stilizációja figyelemre méltó, Kim és operatőre itt már színesben dolgoznak, és ki is használják a színekben és formákban rejlő dramaturgiai lehetőségeket. Többször látjuk az eseményeket valamilyen felületesen, üvegen keresztül, ami torzítja a valóságot és kiemeli a karakterek felfűtött érzelmi állapotát, a jelenetek drámaiságát.

A *Chungnyeo* (*Rovar asszony*, *Insect Woman*, 1972) egy elmebetegintézetben játszódik, ahol férfiak diskurál-

10 Kim, So-young: *Modernity in Suspense: The Logic of Fetishism in Korean Cinema*. In: Kim, Hong-joon (ed.): *Kim Ki-young*. Szöul: Seoul Selection, 2006. p. 30.

11 Lee, Yeon-ho: *Introduction*. In: Kim, Hong-joon (ed.): *Kim Ki-young*. Szöul: Seoul Selection, 2006. p. 14.

12 Kim: *Modernity in Suspense*: p. 31.

nak arról, hogy ők mind a nők hatalmának áldozatai. A gyenge nőké, az erős nőké, vagy épp az anyjuké – mindez lefordítható a modern társadalomtól való rettegésre, melyben a tradicionális hierarchia férfi és nő között el kezdett átalakulni. Kim ebben a filmben már kimondottan a horror műfaji elemeit használja. Rémálmok, vámpírgyerekek, patkányok – halál és borzalom fogad minket minden jelenetben.

A film ismét a kiszolgáltatott, féltárvává vált fiatal lány archetipusával indul, akinek el kell hagynia az iskolát, hogy dolgozni menjen, ezzel finanszírozva fiútestvére tanulmányait, akiről egyébként ki is derül, hogy valójában alkalmatlan a tanulásra. A lány ráadásul törvénytelen gyerek, az anyja csak szeretője volt az apjának. A lány egy bárban kap munkát, ahol összehozza a sors egy impotens férfivel. Vele veszíti el a szüzességét, minden védekezése ellenére, mivel az impotens férfi éppen egy ilyen vergődő, gyenge nőtől lesz képes újból visszanyerni férfiasságát. Miután szerelmi viszonyt kezdenek, kiderül, hogy a férfinak családja van. A feleség rendkívül erős és önálló nő, egyértelműen ő a domináns a házasságukban, és anyagilag ő a családfenntartó. Viszonylag hamar egyértelművé válik, a feleség az oka a férfi impotenciájának. Talán ez a film mutatja leginkább Kim érdeklődését Freud nézetei iránt, és itt bontakozik ki legösszettebben a pszichológiai motiváció. Álomképeket látunk, melyek leginkább elfojtásokból fakadó rémálmok, valamint egy komoly vallomás is elhangzik a férfitől. A beismerés, ami egyszerre szemrehányás és segélykiáltás, azt fogalmazza meg, hogyan teszik az anyák szüntelen elvárásaikkal életképtelenné fiaikat. A férfi tragédiája a bukástól való félelem, ez bénítja meg az élet minden területén, ezen a félelmen pedig az erős, sikeres nők nem segítenek. A filmben a férfi képtelen férfiként létezni domináns felesége oldalán, ezért egy fiatal, kiszolgáltatott lányra van szüksége, viszont a fiatal lány sem gyenge, ő szexuális hatalommal bír a gyermek férfitől. A két nő háborút vív egymás ellen a férfért, bár inkább szól mindez a saját boldogságukért folytatott küzdelemről, mint a férjről, aki kezdetben még élvezte is a külön neki szentelt figyelmet. Ebben a filmben az antagonist (a *rovamő*) kivételes módon a feleség, és nem pedig a cseléd. A feleséghez hasonló nőket az elmeógyógyintézetben kezelt férfiak egy pókhoz hasonlítják, aki lassan, de biztosan felemészti, elfogyasztja a partnerét. A férjnek a fiatal lánnyal talán még esélye

is lenne a boldogságra, de a feleség ezt megakadályozza, mivel ő csak saját családjának fennmaradását tartja szem előtt. A nő fél, hogy férjének gyereke lesz a szeretőtől, ezért egy este orvosra segítségét kéri, hogy anatómiai beavatkozással tegye megtermékenyítésre képtelenné az altatóval elkábított férfit, annak tudta nélkül. A modern feleségnek tehát nincs szüksége a gyenge férfi férfiasságára, hiszen ő csak a példamutató családi élet látszatának fenntartásához kell.

A filmben ezen a ponton eluralkodik a természetfeletti és a horror, mivel a fiatal lány képzelegni kezd arról, hogy gyereke született. Ez a gyerek viszont nem teljesen normális, patkányok vérével issza, úgy viselkedik, mint egy vámpír. Később látjuk, hogy patkányok ragadják el a kisgyereket, később pedig, megfagyva talál rá a feleség a hűtőben, mintha véletlen ott felejtette volna. Igazából valószínűleg nem is létezik a gyermek, a fiatal lány egyszerűen beleőrült a helyzetbe, és az ő látomásai peregnek a vásznon.

## Tudományos fantasztikum, horror

Kim fennmaradt filmjei közt két olyan alkotás is van, melyek a sci-fi műfajába sorolhatók, horror és melodramai elemekkel kiegészülve. Ezekben a filmekben újból előtérbe kerül a sámán alakja, valamint a szellemek és a természetfeletti világa, ám ez a modernizáció képviselte tudományos megközelítéssel kerül szembe, általában két egymásnak feszülő karakter formájában.

Az egyik film egy irodalmi adaptáció, mely egy képzeletbeli szigetről kapta a címét. Az *Iodo* (*Io sziget, Iodo*, 1977), azon felül, hogy adaptáció, több ok miatt is kitűnik Kim életművéből. A filmben ismét visszatér az impotens férfi és a modern, erős nő oppozíciója, most azonban távol vagyunk az urbanizáció világától, és a történet sem egy középosztálybeli család viszontagságaira koncentrál. Abban csatlakozik korábbi filmjeihez, hogy a történet mögött megbúvó társadalmi konfliktus forrása itt is a modernizálódó, illetve a tradíciókat fenntartani próbáló, hagyományos Korea összeütközése.

A film helyszíneként a képzeletbeli sziget, Parangdo szolgál, ahol nők irányítanak, és amiből turisztikai köz-

pontot szeretnének csinálni a városi pénzemberek. Parangdo-tól nem messze létezik Ieodo, melynek szellemei a legenda szerint elragadják a Parangdo-ról származó férfiakat. A turisztikai beavatkozás fenyegetése indítja el a problémákat – itt egyébként ismét összefüggés fedezhető fel a vidéki lány városba költözése okozta zavarral, aminek itt az inverzét figyelhetjük meg. A film főhőse, Cheon, még a film elején meghal, az ő halála pedig elindít egy nyomozást. A városi nyomozó megérkezik a szigetre, hogy utána járjon a rejtélynek. Tényleg létezik a szigetlakó férfiakat sújtó átok, és mi történhetett vajon a hajóúton vízbefulladt Cheon-nal?

A film rendkívül összetett és bonyolult flashback szerkezetet épít fel, amit a hullámzó tenger visszatérő képei tagolnak, ezek jelzik csupán, hogy egy újabb visszaemlékezést lát a néző. A flashbackek segítenek Cheon életének feltárásában, ám az egész mégis mozaikos és egészében megfejthetetlen marad.<sup>13</sup>

A főszereplő nyomozó impotenciája a következők miatt válik fontossá: a nők lakta szigeten központi probléma a reprodukció és az élet fenntartása, hiszen, ha születik is fiúgyermek, ő az átok miatt előbb utóbb köddé válik, elragadják Ieodo szellemei. Az ellentét mégis a probléma kétféle megközelítéséből fakad. A városi nyomozó és Cheon képviselik a tudományt, a mesterséges megtermékenyítést, amit Cheon a sziget kiháló félben lévő kagylóállományán is alkalmazni igyekszik. A másik oldalon állnak a nők, a természetfeletti és a sámán világa. A film végkifejlete a természetfeletti oldalt hangsúlyozza. A halott Cheon holttestét a sámán előkeríti a tenger mélyéről, hogy beteljesítse sorsát, ami elől egész életében menekült. A film női főszereplője, Minja kezét még gyerekkorukban neki ígérték, de Cheon ezt a nászt megtagadta, és a városba menekült. Minja a sámán segítségével Cheon holttestével folytat szexuális aktust, amiből meg is fogan egy gyermek, vagyis létrejön a reprodukció, amire az impotens városi nyomozó képtelen.

A *Ieodo* összetett flashback szerkezetével ellentétben a *Sal-innabileul jjochneun yeoja* (*Halálos pillangót kergető nő, A Woman After a Killer Butterfly*, 1978) olyannyira epizodikus, mintha három különálló rövidfilm lenne egybegyúrva, amit pusztán az köt össze, hogy ugyanaz

bennük a főszereplő. Mindezt persze úgy is fel lehet fogni, hogy a fiú életének három különböző szakaszát figyeljük meg. A film központi témája a halál és az élni akarás kérdése, különböző szemszögeken és élethelyzeteken keresztül.<sup>14</sup> A történet egyszerre groteszk és abszurd, a halál-tematika miatt pedig több horrorra jellemző műfaji elem is megtalálható benne. Ide sorolható a meghalni nem akaró, de már rothadó és sérült emberi test, amit csak az elme tart életben, a ráktól szenvedő fiatal lány elgyengülő teste, valamint az életre kelt csontváz, mely végül mégis elporlad.

A film egy öngyilkossággal indul – ezt azért is érdemes kiemelni, mert Kim más filmjeiben az öngyilkosság a zárás és feloldás, ebben a filmben ez a bonyodalom kezdete. A fiatal főszereplő fiú beszélgetésbe kezd egy lánnyal, aki pár perc elteltével öngyilkos lesz, és rántaná magával a fiút is, de ő megmenekül a szerencsének köszönhetően. A fiú ezután az incidens után teljesen elveszti az életkedvét, ő is öngyilkossággal próbálkozik. A film dramaturgiai szerkezete rendkívül laza, több véletlen, meg nem magyarázott történés is előfordul benne, melyek aztán valahogy előre viszik a cselekményt. A fiú öngyilkosságát is egy mágikus, mesei elem akadályozza meg: egy férfi látogatja meg őt, aki könyveket árul, és állandóan Nietzsche-ről és *Az akarat diadaláról* beszél. Arról próbálja meggyőzni a fiút, hogy ő még a halállal is képes szembe szállni az akarat erejének köszönhetően. A fiú megöli az öregembert, aki valóban visszatér hozzá, mégpedig háromszor. A fiúnak háromszor is el kell őt pusztítania ahhoz, hogy végleg feladja az életet.

A fiú évekkal később egy régésznél kezd el dolgozni, ahol egy kétezer éves csontváz a szeme láttára elevedik meg, és változik gyönyörű nővé. A nőnek tíz napon belül emberi májat kell ennie, különben visszaváltozik csontvázvá. A nő szimbolizálja az esélyt az életre, amivel minden ember egyformán rendelkezik születésekor. A nő kezdetben szeretne is élni az új lehetőséggel, melytől 2000 éve megfosztották, ám életének az önfeláldozás vet véget, ami miatt nem teszi meg a kellő lépéseket, hogy életben maradjon, nem cselekszik, hanem saját döntéséből megvárja, hogy másodjára is utolérje halál.

13 Paquet, Darcy: Iodo. <http://www.koreanfilm.org/kfilm70s.html#iodo> (Utolsó letöltés: 2019. 08. 30.)

14 Choi, Eun-Suk: Forbidden Desire and The Fantastic: Killer Butterfly. <https://web.archive.org/web/20031210010512/http://www.asianfilms.org/korea/kky/KKY/Window/CES.htm> (Utolsó letöltés: 2019. 09. 01.)



A film harmadik epizódjában a fiú kalandját követhetjük egy fiatal, rákos lánnyal, akinek nincs választása, mindenképpen meg fog halni.

A három epizódot tehát a halál köti össze tematikusan – három különálló esetet és sorsot látunk, mindezt a fiú szemén keresztül, aki képtelen eldönteni, hogyan viszonyuljon az élethez. A film a fiú halálával zárul, ám nem beszélhetünk egyszerű halálról, hiszen egy levágott fej alakjában, akaratának köszönhetően a fiú mégis tovább él. Ez a film világába illeszkedő lezárás lenne, ám van még egy utolsó, teljesen realista jelenet is, mely idézőjelbe teszi a film egészét: a fiút látjuk egy barátjával, amint álmukból ébredve előkeverednek egy raktárhelyiségből, vagyis amit eddig láttunk, meg sem történt valójában.

A film leginkább talán groteszk felnövés történetként értelmezhető, melyben a főhősnek többször is szembesülnie kell a halállal ahhoz, hogy öntudatra ébredjen és kezébe vegye életének irányítását. Érdekes részlet ugyanakkor, hogy mindhárom történetben egy nőhöz kötődik a halál gondolata: az első történetben a lány öngyilkos lesz, a másodikban már 2000 éve halott, a harmadikban pedig meg fog halni. Vagyis a fiatal férfi szexuális vágyai a halállal azonosítódnak, ami értelmezhető a férfi félelmeként a szexuális hatalommal bíró nőtől.<sup>15</sup>

## Melodramák

Kim életműve kapcsán még két olyan filmről muszáj szót ejteni, melyek nem igazán sorolhatók egyik fenti csoportba sem. Ezekből hiányzik a természetfeletti, vagy a horror, inkább tisztán a női lélek pszichológiájára fókuszálnak, és leginkább melodramai elemekkel dolgoznak.

A *Yugche-ui yagsog* (*Ígéreték, Promises*, 1975) történetét a női főszereplő narrációja kíséri végig, amint három év távlatából meséli a történetet. Ő magában a filmben nem szólal meg, a karakterekkel verbális interakcióba nem kerül. Minden gondolata a narrációból derül ki, illetve abból, amit róla a többi karakter gondol, elárul. Egy típus, a korábbi filmekből már jól ismert háttértörténettel rendelkező karakter ő, ám most teljesen új közegben figyelhetjük meg. Hányatott sorsa volt

miután el kellett hagynia a főiskolát, egymás után érték a szexuális és verbális megaláztatások, amiket a férfiaktól volt kénytelen elszenvedni, öngyilkossággal is próbálkozott, sikertelenül.

A film nagyobb része egy vonaton játszódik, s megtudjuk, hogy főszereplőnk kimenőn van a börtönből – egy férfit próbált megölni, sikertelenül. Vele van kísérője, szintén egy nő, aki erejéhez mérten próbál gondoskodni a főhősről. E két nő találkozik össze egy – szintén a vonaton utazó – férfival. A film bizonyos értelemben egy esszé, melyben egy nő és egy férfi beszélget egymásról, a bizalomról, gyűlöletről, megbocsátásról. Kim rendkívül jól használja az ellentétekben lakozó erőt, hiszen ebben a filmben is egy oppozíció kidolgozását látjuk. Adott egy nő, aki sérelmeiből adódóan utálja a férfiakat, és számára minden szexuális közeledés csak olaj a tűzre, a másik oldalon pedig ott egy férfi, aki olyannyira ártatlan, hogy még szexuális kapcsolata sem volt soha nővel.

A film a szó szoros értelmében melodráma, hiszen amikor a nőben megfogalmazódik a megbocsátás és szeretni akarás gondolata, addigra vissza kell mennie a börtönbe, és kénytelen elszakadni szerelmétől. A film végén sírnak és tombolnak, de a közük állított börtönfalon képtelenek áttörni. Mindez mégis reményt ad a nőnek, aki többet már nem akar öngyilkos lenni, helyette inkább várja a rá kirótt büntetés végét.

Ahogy ez a fenti filmekből is látható, Kim Ki-youngot mindennél jobban izgatták a női és férfi természetben rejlő ellentétek, és a modern társadalom nyomása alatt felszínre törő viselkedésminták. A *Sunyeo* (*A víz asszonya, Woman of Water*, 1978) szinte vászonra írt tanulmányoknak hat: egy hátrányos helyzetből induló nő és férfi fejlődés-, illetve bukástörténete elevenedik meg.

A női főszereplő dadog, ezért kevésbé kívánatos feleségjelölt. Ugyanakkor kedves, szorgalmas és odaadó teremtés. A férfi főszereplő katona, aki lábsérüléssel tért vissza a vietnámi háborúból, emellett poszttraumás stressz zavarral küszködik. Mindkét fél szorongó alkat, ám összeházasodnak, és sorsuk lassan mintha jobbra fordulna. A sérült férfi nehezen békül meg önmagával, nem találja a helyét, munkát is nehezen talál, amivel eltarthatná a családját. A dadogó nőnek sem könnyebb a helyzete, ő mégis bambuszkosarak készítésébe kezd, aminek óriási



A víz asszonya (Kim Jeong-cheol)

sikere lesz. Beindul a családi vállalkozás, mely mögött a nő áll. A férfi egy ideig élvezni látszik a helyzetet, ám kezdi kihasználni feleségét, aki éjt nappallá téve dolgozik. A felfelé ívelő narratívában, akkor következik be a fordulat, amikor az első közös gyerekükről kiderül, ugyanúgy dadog, mint az édesanyja. A férfi kénytelen elviselni a „kudarcot”, megveti feleségét, őt hibáztatja mindenért. A faluba érkező fiatal, csábító nővel viszonyba kezd, ami elindítja a jólismert bukásnarratívát. A film viszont nem áll meg a férfi történetének példázatánál, párhuzamosan látjuk a mindenféle erényes tulajdonságokkal bíró, ám mégis hányatott sorsú nő önmagára találását, önbizalmának lassú visszaszerzését, és végül diadalát. A film szimbolikus címének magyarázata is ebben keresendő. A korábbi filmekkel ellentétben, melyekben a nő a tüsszel kapcsolódik össze, itt a nőt a víz szimbolizálja. A víz a tüsszel ellentétben lassan halad előre, tiszta, mély és gyógyító erővel bír, ezzel szemben a tűz inkább idéz hatalmas, de pusztító erőt.

Kim Ki-young 1980-as években készített filmjei már nem voltak sikeresek, megfélekezett róla Korea, a világ többi része pedig valójában soha nem is ismerte. Később, az 1990-es években kezdtek ismét érdeklődni irán-

ta a koreai filmesek, akik újra felfedezték őt. Valószínűleg ennek az érdeklődésnek köszönhető, hogy 1997-ben a 2. Busani Nemzetközi Filmfesztivál retrospektív vetítést tartott a rendező filmjeiből, ahol hosszú idő után először végre a nemzetközi közönség is találkozhatott munkásságával. A több mint harminc filmből nyolcat vetítettek a fesztiválon, az érdeklődés pedig akkora volt, hogy inspiráló erőként hatott az 1984 óta a rendezéstől visszavonult alkotóra. Kim ekkor elhatározta, hogy új filmbe kezd, ám e tervet hirtelen, tragikus halála megakadályozta: egy évvel a fesztivált követően feleségével együtt a házukban kiütött tűzben halt meg.

Kim után jelentős hagyaték maradt fenn, melynek alapos feldolgozása még várat magára. Az életmű egésze szinte megfoghatatlan, olyannyira színes és bátran kísérletező. Filmjeit ugyanakkor összefogja az a fajta fókuszált érdeklődés, mely a film legjelentősebb alkotóira olyannyira jellemző. Ahogy Tarkovszkijról vagy Felliniről is elmondható, hogy valójában mindig ugyanazt a filmet csinálták, Kim is mintha megszállottan mindig ugyanazon a filmen dolgozna, mindig kicsivel közelebb jutva az igazsághoz, ami épp ebben a filmben rejlik. Több műfajban is kipróbálta magát, ám legyen szó sci-firől vagy

horrorról, filmjeinek középpontjában mindig a legalapvetőbb, és egyben legambivalensebb emberi kapcsolat, nő és férfi viszonya állt. Sosem ítélt meg, megértéssel ábrázolta karakterei gyengeségeit is, azt sugallva, ez is része az emberi természetnek, különösen az olyan kiszolgáltatott helyzetekben, melybe a modern világ gyakran belekényszerítette szereplőit. Kim Ki-young életművének, filmjeinek alaposabb feldolgozására nagy szükség lenne, különösen, hogy az általa vizsgált témák ma talán még inkább relevánsak, még élesebben megmutatkoznak a globalizált nyugaton és keleten egyaránt.

Leila Jurdi

## On The Dark Side of the Soul

The Art of Kim Ki-young

Kim Ki-young – director of *The Housemaid*, the film famous for being one of the best Korean movies ever made – was a man in search of the unknown depths of human psychology and behavior. This essay attempts to make an introduction to his oeuvre that can help the audiences to delve into his world. Through his career he made more than 30 films, but unfortunately we only have access to a limited number of them. Yet, the accessible films are so strong in their thematic and stylistic nature that they make it possible to get an almost overall impression of the director's work, main interests, the questions he kept asking, and the answers he kept searching for. Kim Ki-young enjoyed experimenting with film genres especially by mixing them together. His main thematic focus seemed to be the never-ending relationship troubles of men and women, the way they behave in truly tense situations where it is impossible to hide their true nature anymore. This interest in the darker side of human behavior led him to base his work on the genre of melodrama. However, it is important to note that he rarely stuck to melodramatic themes and styles, he would usually mix it up with either historical themes, or horror elements, and even science fiction. He lived and worked during a very difficult transitory time of Korea, when modern and traditional values clashed and the people experiencing it faced enormous stress and emotional turmoil that had to be repressed in hope of an economically successful future. His characters still live on because the themes and feelings he was interested in are just as actual today that they were 50 years ago.

## Kim Ki-young – Válogatott filmográfia\*

- 1953 *I am a Truck* (Teherautó vagyok)
- 1955 *Diary of Three Sailors* (Három tengerész naplója)
- 1955 *Jugeom-ui sangja* (A halál rejtekhelyén, The Boxes of Death)
- 1955 *Yangsando* (Jangszan megye, Yang-san Province/The Sunlit Path)
- 1956 *Bongseonhwa* (Nebáncsvirág, A Touch-Me-Not)
- 1957 *Hwanghon-yeolcha* (Szürkület, The Twilight Train)
- 1957 *Yeoseongjeonseon* (Egy nő háborúja, A Woman's War)
- 1958 *Choseol* (Az első hó, The First Snow)
- 1959 *10dae-ui banhang* (Egy fiatalokú lázadása, A Defiance of Teenager)
- 1960 *Seulpeun mogga* (Szomorú pásztorének, A Sad Pastoral)
- 1960 *Hanyeo* (A cseléd, The Housemaid)
- 1961 *Hyeonhaetaneun algo itda* (A tenger tudja, The Sea Knows)
- 1963 *Goryeojang* (Goryeojang)
- 1964 *Asphalt* (Aszfaltozott járda, The Asphalt Pavement)
- 1966 *Byeongsaneun jugeoseo malhanda* (Egy katona beszélni kezd a halála után, A Soldier Speaks after Death)
- 1968 *Yeo* (Woman, Nő)
- 1969 *Len-ui aega* (Len szonátája, Len's Sonata)
- 1969 *Minyeo Hong nangja* (A szépséges Lady Hong, Lady Hong the Beauty)
- 1972 *Hwa-nyeo* (A tűz asszonya, Woman of Fire)
- 1972 *Chungnyeo* (Rovar asszony, Insect Woman)
- 1974 *Pagye* (Törvényszegés, Transgression)
- 1975 *Yugche-ui yagsog* (Ígéretek, Promises)
- 1976 *Hyeol-yug-ae* (Szerlem és vérrokonság, Love Of Blood Relations)
- 1977 *leodo* (Io sziget, Ieoh Island)
- 1978 *Sal-innabileul jjochneun yeoja* (Halálos pillangót kergető nő, A Woman After a Killer Butterfly)
- 1978 *Heulg* (Föld, Soil)
- 1979 *Sunyeo* (A víz asszonya, Woman of Water)
- 1979 *Neumi* (Neu-mi)
- 1981 *Ban Geumryeon* (Ban Geum-ryun)
- 1982 *Jayucheonyeo* (Szabad szolgálólány, Free Maiden)
- 1982 *Hwanyeo '82* (A tűz asszonya '82, Hwa-nyuh of '82)
- 1984 *Babosanyang* (Bolondvadászat, Hunting for Idiots)
- 1984 *Yugsigdongmul* (Ragadozó állat, Carnivorous Animal)
- 1990 *Cheonsa-yeo agnyeoga doela* (A gonosz nővé változott angyal, Angel Become an Evil Woman)

\* Összeállította: Jurdi Leila