

Sebő Gábor

Egy rendező, két filmkultúra, egy nemzet Shin Sang-ok tündöklése a két Koreában

Shin Sang-ok (1926–2006) a dél-koreai realista filmművészet egyik legkiemelkedőbb képviselője Yoo Hyun-mok és Kim Ki-young mellett. Hazája ünnepezt sztárjaként az 1960-as években a közönség a tenyerén hordta, magánstúdiója, a Shin Filmstúdió ebben az időben Dél-Korea legnagyobb produkcióit gyártotta. A dél-koreai diktátorral, Park Chung-hee-vel is rendkívül jó kapcsolatokat ápolt, ez a sérülékeny viszony azonban a 1970-es évek közepére megromlott, így a korábban kivételezett rendező kegyvesztetté vált hazájában. Ekkor a hazai befektetők is elfordultak tőle, így Shin az egyre szűkülő filmes piaci mozgástér miatt elhagyta Dél-Koreát, s az Egyesült Államokban próbált szerencsét.¹ Miután hamar kiderült, hogy az amerikai álom nem megvalósítható, Hong Kongban próbált támogatókat keresni filmterveihez. Mindeközben Észak-Korea leendő, filmfüggő diktátora, Kim Jong-il is felfigyelt tehetségére és sikereire, s nagy tervei voltak Shin-nel északon. Kalandos életének legizgalmasabb és egyben legviszontagságosabb szakasza ekkor, az 1970-es évek második felében kezdődött el. Miután az északi kulturális vezető – azzal a feltett szándékkal, hogy ezzel magát a rendezőt is oda-csalja – Hongkongban elraboltatta korábbi feleségét, Choi Eun-hee-t, Shin azonnal Choi keresésére indult 1978-ban. Ekkor a rendezőt észak-koreai titkos ügynökök autóba tuskolták, elkábították, és Észak-Koreába szállították, ahol öt évet töltött börtönben mielőtt újra nekiláthatott a filmezésnek.

Írásom elsődleges célja, hogy bemutassam Shin Sang-ok innovatív audiovizuális újításait, amelyeket a sematikus, úgynevezett Juche (dzsucse) realista észak-koreai filmművészet diskurzusába – korlátozott, de filmtörténeti szempontból jelentős mértékben – képes volt beleépíteni. Shin újításai a későbbi észak-koreai filmnek is új teret nyitottak, de legfőképpen elnyerték az észak-koreai közönség és Kim Jong-il elismerését is kevésbé propaganda ízű, szórakoztatójellegű filmjeivel. Sikéréhez hozzájárult a dinamikus történetmesélés, az élénk vizualitás, a speciális effektusok alkalmazása, és filmjeinek tartalmi bátorsága, kötöttségektől mentes megközelítésmódja. Főleg a romantikus hangvételben, valamint az erőszakos és akciójelenetek realisztikus ábrázolásában ismerhetők fel Shin sajátos védjegyei. Munkássága Észak-Korea 1980-as évekbeli kulturális harmonizációs periódusában az egyik legjelentősebb befolyásoló tényezővé vált. Egyedi technikáinak nyomai nyilvánvalóak számos, az Észak-Koreából való távozása után készített, észak-koreai filmalkotásban. Így Shin nemcsak a dél-koreai filmtörténetnek lett kitörölhetetlen alakja, de az egyetemes koreai filmművészet méltán híres realista filmrendezőjeként tartjuk számon – habár Északról való elmenekülése után (1986) az ottani vezetés minden hozzá kapcsolódó filmes emléket megpróbált eltörölni.

Írásom első felében felidézem Shin Sang-ok legnagyobb hatású dél-koreai filmsikereit annak érdekében, hogy érzékelhető legyenek azok a formai és filmtechnikai újítások, amelyeket később, észak-koreai filmes tevékenysége során valósított meg.

¹ Ez a kilencvenes években, Észak-Koreából való szabadulása után valósult meg, *Ninja*-sorozatával. Shin Sang-ok az 1980-as évek végétől az Amerikai Egyesült Államokban Simon S. Sheen néven tevékenykedett, s sikeres folytatásokat alkotott Jon Turteltaub *A három kicsi nindzsa* (*3 Ninjas*, 1992) című ifjúsági szórakoztató filmjéhez. Míg az első és a harmadik folytatásnak (*A három nindzsa visszarúg* [*3 Ninjas Kick Back*, 1994], *A három nindzsa nem hátrál* [*3 Ninjas: High Noon at Mega Mountain*, 1998]) Shin volt a vezető producere, a második folytatásnak (*A 3 nindzsa nem hagyja magát* [*3 Ninjas Knuckle Up*, 1995]) pedig a rendezője is.

Shin korai realizmusa

A Koreai-félsziget 1910 és 1945 között a Japán birodalom fennhatósága alatt állt. A gyarmati időszak paradox módon a koreai filmművészet egyik legtermékenyebb korszaka volt: ebben az első aranykorban, 1926 és 1935 között több, mint nyolcvan filmet készítettek.² Annak ellenére, hogy e filmek többsége eszmei és politikai értelemben Japánt támogatta, a koreai filmrendezők változatos tartalmakat és újító stílusjegyeket tudtak beépíteni filmjeikbe, a koreai nép önazonosságát hangsúlyozva. Mindezzel jelentősen hozzájárultak a koreai identitás formálásához, és a japán uralom elleni nemzeti ellenálláshoz. Ebben az időszakban nemcsak a japán film éreztette hatását, hanem az amerikai, az európai és az orosz némafilmek is hatással voltak a koreai mozira. Az olasz neorealizmus nem sokkal születése után, az 1940-es évek végén termékenyítette meg a dél-koreai filmrendezők látásmódját, ami hosszú távon meghatározta Shin Sang-ok munkáit is.

A koreai filmtörténet ún. második aranykorában (1955–1972) – a japán megszállás időszaka alatti első aranykorhoz hasonlóan – újra a melodráma vált közkedvelt műfajjá.³ Az 1960-as évtized elején évente nyolcvannál több film készült, majd az évtized végére évi több mint kétszázra nőtt a filmek száma.⁴

Shin Sang-ok 1926-ban született Chongjin-ban, Hamgyong tartományban, mely jelenleg Észak-Korea területén található. 1944-ben a Tokiói Képzőművészeti Iskolában tanult. Saját művészetére főként a japán film, az olasz neorealizmus, és később a francia újhullám volt hatással. Vitathatatlan, hogy Shin jelentős szerepet játszott a neorealizmus koreai elterjesztésében.⁵ A Koreai-félsziget japán uralom alóli felszabadulása után az a Choe In-gyu a filmes tanára és egyben mentora, aki a *Ja-yumanse* (*Éljen a szabadság!*, *Hurray for Freedom!* 1946) című alkotásával szerzett magának hírnevet, de a *Doglibjeon-ya* (*A független-*

ség napja előtti éjszaka, *The Night before Independence Day*, 1948) is jelentős neorealista műnek számít filmográfiájában. Choe az ötvenes és hatvanas évek teljes koreai filmes generációjának mutatott irányt a neorealizmus bevezetésével, akik közül Shin Sang-ok, Yoo Hyun-mok és Jeong Chang-hwa emelendő ki. Shin mesterének, Choe In-gyunknak, első jelentős filmes munkája, a *Jibeopneun Cheonsa* (*Othontalan angyalok*, *Homeless Angels*, 1941) szívbemarkoló realizmussal ábrázolta a koreai árvák és koldus gyerekek helyzetét a gyarmati uralom idején. Érdekes módon ezt a filmet a Japán Kulturális Minisztérium támogatta oktatási és felvilágosítási céllal, azonban az erőteljesen realista filmben a közönség nemcsak a gyermekeknek a japán elnyomása alatti kiszolgáltatott helyzetét és útkeresését látta meg, hanem az egész koreai társadalomét. Shin első komolyabb forgatási munkája a Choe In-gyu által rendezett *Ja-yumanse* volt, amelyben a díszlettervező aszisztenseként dolgozott.

Shin rendezői debütálása, az *Ag-ya* (*Gonosz éjszaka*, *Evil Night*, 1952) is neorealista jegyeket visel magán.⁶ A koreai háború alatt Busan-ban forgatott filmben már ekkor új technikákkal kísérletezett, ami végig jellemző maradt rá egész pályafutása során.

Tíz évvel azután, hogy együtt dolgozott mentorával, Choe In-gyu-val, Shin elkészítette első jelentős filmszakmai és pénzügyi sikerét, *Ji-ok-hwa* (*Pokolban égő virág*, *The Flower in Hell*, 1958) címmel, mely szintén a koreai neorealista filmművészet alappillérei közé tartozik. A főszerepet mindenkori műzsája és későbbi felesége, Choi Eun-hee játszotta, aki szolgáltatásait amerikai katonáknak felkínáló prostituáltat alakít. A film a koreai háború utáni időszakban játszódik, és a dél-koreai társadalom kiszolgáltatottságát, valamint az amerikai jelenlét társadalmi és politikai hatásait ábrázolja realista módon. A *Ji-ok-hwa* a teljes koreai társadalom traumáját jeleníti meg, s az erotikán, az érzelmek tárgyiasításán keresztül a koreai nép identitáskeresését is ábrázolni próbálta. Shin nem tagad-

² Lee, Young-il: *The Complete History of Korean Cinema*. Seoul: Sodo, 2004. p. 98.

³ Kim-Yoon, Keumsil – Williams, Bruce: *Two Lenses on the Korean Ethos: Key Cultural Concepts and Their Appearance in Cinema*. Jefferson: McFarland & Company, 2015. p. 101.

⁴ Kim, Suk-young: *DMZ Crossing: Performing Emotional Citizenship along the Korean Border*. New York: Columbia University Press, 2014. p. 46.

⁵ Keumsil – Williams: *Two Lenses on the Korean Ethos*. p. 101.

⁶ Lee, Myeong-ja: *Bukhan yeonghwaswa* [North Korean Film History]. Seoul: Keomyunikeisyeon Bukseu, 2007. p. 133.



Anyá és a vendége (Choi Eun-hee)

ta, hogy a háború utáni személyes tapasztalatait kamatoztatta az örömlányok életmódjának, illetve gondolat- és érzelmvilágának bemutatásakor.

Három évvel később elkészítette egyik legkiemelkedőbb alkotását *Sarangbang Sonningwa Eomeoni* (*Anyá és a vendége*, *The Mother and Her Guest*, 1961) címmel, mely szintén jellegzetes neorealista vonásokat mutat: dokumentarista kamerakezelésével, alacsony látószögű beállításával és nagy mélységélességű képeivel Jean Renoir hatását is érezteti.⁷ A film továbbá az egyén elhagyatottságának érzését és magányos útkeresését mutatja be az „arctalan, jellegtelen városi térben,” ami De Sica *Biciklitolvajok* című művének záró jelenetét idézi.⁸

Shin számára az 1961-es év volt a legjelentősebb filmszakmai szempontból, mivel ebben az évben több olyan filmet forgatott, amelyek meghatározóak lettek filmográfiájában. A *Sangnoksu* (*Örökzöld fa*, *Evergreen Tree*, 1961)

című alkotása a dél-koreai diktátor, Park Chung-hee legkedvesebb Shin-műve lett, mivel Park modernizációs vívmányait, a közoktatás alsóbb társadalmi rétegek felé való megnyitását és gazdaságélénkítő törekvéseit éltette. A rendező által előszeretettel alkalmazott nagyszabású tömegjelenetek a szilárd és megdönthetetlen nemzet imázsát rajzolták meg, Dél-Korea politikai felvilágosultságát és modernizációs fejlesztéseit hangsúlyozva Park Chung-hee uralma alatt.

Shin az 1950-es és 1960-as években a megújulás, de egyben a tradíciók megőrzésének is kiemelkedő képviselőjévé vált. Karrierje kezdete óta a konvencionális és az avantgárd kettősségének ötvözete jellemezte a „művészet és a szórakoztatás között egyensúlyozva.”⁹ Mindemellett Shin legfőbb idolja Charlie Chaplin volt, akitől a groteszk és szatirikus megoldásokat sajátította el mesterien,¹⁰ de akit alkotói sokoldalúsága miatt is tisztelt.¹¹

7 Keumsil – Williams: *Two Lenses on the Korean Ethos*. p. 101.

8 Chung, Steven: *Split Screen Korea: Shin Sang-ok and Postwar Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014. p. 50.

9 Chung: *Split Screen Korea*. p. 7.

10 Ez az információ Shin Sang-ok fiával, Shin Jeong-kyun-nal készített interjúmra épül. Jelen cikk a szülői Korea Egyetemen 2019-ben megvédett doktori disszertációmban szereplő kutatásokon alapul, melynek során tíz, 40 és 70 év közötti, észak-koreai disszidenssel készítettem interjút Shin Sang-ok filmjeinek az észak-koreai közönségre gyakorolt hatásáról. Emellett tizennégy kérdőívet kaptam vissza különböző észak-koreai politikai menekültektől, melyekben ugyanazokat a kérdéseket tettem fel Shin filmjeire vonatkozóan, mint a szóbeli interjúk során. A kutatási téma részletesebb kidolgozását ugyanakkor a Shin Sang-ok fiával, Shin Jeong-kyun rendező-produccerrel készített interjúm indította el.

11 Ahogyan Shin fogalmazott: „Egy rendezőnek a legszigorúbb értelemben a film producerévé is kell válnia. Egy jó rendező egyben a saját filmje írója és producere is kell legyen. Ezért szeretem Chaplint a legjobban. Ő írta, játszotta, rendezte, és még a zenét is saját maga szerezte filmjeiben.” Chung, Steven: *Sin Sang-ok and Postwar Korean Mass Culture* (PhD disszertáció). Irvine: University of California Press, 2008. p. 107.

Seong Chunhyang (1961): a populáris rendező

A *Sarangbang Sonningwa Eomeoni* és a *Sangnoksu* készítésének évében megrendezte a koreai klasszikus folklór egyik legnépszerűbb, legtöbb feldolgozást megért története, a *Chunhyang* filmváltozatát *Seong Chunhyang* (*Csunhjang*, 1961) címmel. (Több mint két évtizeddel később, Észak-Koreában a közkedvelt szerelmi történet újabb adaptációjával állt elő, *Sarang, Sarang, Nae Sarang* [*Szerelmem, szerelmem, óh, én szerelmem!*; *Love, Love, My Love*, 1984] címmel.) A *Seong Chunhyang* Dél-Koreában óriási pénzügyi sikert aratott, ami Shint a szórakoztató filmek legfontosabb rendezői közé emelte, a populáris film fontos alakja, amolyan dél-koreai Steven Spielberg lett, mely státusza egészen a hetvenes évek közepéig kitartott.

Shin kezdetben a dél-koreai női szépségideált a realista film eszközeivel mutatta be, legtöbbször felesége, Choi Eun-hee alakításain keresztül. Choi számos emlékezetes figurát formált meg az erotikus femme fatale-től (*Ji-ok-hwa*), a visszafogott tanárnőig (*Sangnoksu*), és az elkeseredett özvegyig, akinek saját érzelmeit a társadalmi konvencióknak kell alárendelnie (*Sarangbang Sonningwa Eomeoni*). Az 1961-es *Seong Chunhyang* jutalomjáték volt Choi számára, aminek köszönhetően nemcsak a közönség fogadta a szívébe, de *Csunhjang*-alakítása meghatározó modellje lett az ábrázolt történelmi korra vonatkozó koreai nőideálnak: a tradicionális, Csoszon-kori etikettet megszegve, a társadalmi elvárásokkal szemben szerelmét választotta, akár élete árán is.

1961-ben egy másik elismert koreai rendező, Hong Seong-ki is készített egy *Chunhyang* verziót, *Chunhyang-jeon* (*Csunhjang szerelmének története*, *The Love Story of Chunhyang*, 1961) címmel. Hong is múzsáját és egyben feleségét, Kim Jee-mi-t kérte fel a címszerepre, így

aztán a két film párhuzamos bemutatása nem pusztán a filmrendezők közötti versengés, de a színésznők közötti rivalizálás terepévé is vált. Mindkét verzió az első színes, szélesvásznú (Cinemascope) koreai filmnek számított, azonban Shin Japánból hozott drágább Kodak nyersanyagot az élesebb színek és kontrasztok megjelenítéséért. Mint már említettem, Shin mindig élen járt a filmtechnikai újítások terén, és legtöbbször saját pénzét sem sajnálta e befektetésekre. Az ő *Chunhyang*-verziója végül, „380 000 fős rekord nézőszámmal”¹² debütált, megnyerve a népszerűségi versenyt, annak ellenére, hogy Hong verzióját tíz nappal korábban mutatták be, és hogy ő akkoriban Szöul egyik legnagyobb moziját is magáénak tudhatta.¹³

Shin verziója történelmileg hitelesebbnek számított a maga korában, illetve képi világa és kamerakezelési technikája a nézőket jobban a vászon elé szögezte. „*Hong Seong-ki megbukott, mivel nem csinálta meg a házi feladatát.*”¹⁴ – mondta vetélytársáról, és Shin a koreai nemzeti identitást valóban élénken vibráló képekkel, a lehető legszínesebb kosztümökkel, hosszú statikus beállításokkal, Korea gyönyörűen fényképezett tájképeinek segítségével jelenítette meg. Hong ezzel szemben a tradicionálisabb utat választotta, filmtechnikailag nem volt kísérletező, így alulmaradt Shin újításaival szemben. Emellett Shin verziójában Choi Eun-hee alakítását mind az urbánus, mind a vidéki közönség hitelesebbnek találta Kim Jee-mi alakításánál. Shin feldolgozása a klasszikus történet nőközpontúságát emeli ki, hangsúlyozva *Csunhjang* és szerelme, Mongrjong azonos társadalmi helyzetét, *Csunhjang* ugyanis apai ágon *jangban* származású.¹⁵ Ez a megközelítés különösen újítónak számított a férfiközpontú dél-koreai társadalomban az 1960-as évek elején, ahol a nőket meglehetősen elnyomták a társadalmi konvenciók és elvárások.¹⁶ Ezért nem is csoda, hogy a nézők nagy részét középosztálybeli nők alkották, akik

12 Chung: *Split Screen Korea*. p. 103.

13 Fischer, Paul: *A Kim Jong Il Production: Kidnap. Torture. Murder... Making Movies North Korean Style*. London: Penguin Books, 2015. p. 22.

14 Chung: *Split Screen Korea*. p. 104.

15 A *jangban* a koreai Csoszon-korszak társadalmának uralkodó, elit osztálya volt, hivatalosan 1894-ig, a Kabo-reformok időszakáig.

16 Ahogyan Mongrjong hangsúlyozza szerelmének, *Csunhjang*-nak a filmben: „*Te vagy a legerősebb nő. Finom lelked elviselte a korrupciós tisztviselő, Byun Hakdo, elnyomását, és hű maradtál ahhoz, amiben hiszel.*” *Seong Chunhyang* (Shin Sang-ok, 1961, Koreai Köztársaság: Shin Filmstúdió).



Seong Csunhjang
(Kim Jin-kyu, Choi Eun-hee)

számára Csunhjang figurája a Csoszon-kori erkölcsök által diktált társadalmi elnyomás elleni küzdelemhez erőt és reményt adott.¹⁷

Shin emellett mesterien használja ki a Csunhjang családi hátterében rejlő lehetőségeket. A címben is megjelenik a „Seong” családnév, ami utal arra, hogy hősnőnk a felső társadalmi osztályhoz (*jangban*) tartozik édesapja révén. Azonban édesanyja, Wolmae, *gisaeng*-ként¹⁸ keresi kenyerét – a két társadalmi osztály kontrasztjának problémája a film egyik fő konfliktusforrása, amit Shin már a film címadásával előrevetít. Mivel Mongrjong *jangbang* származású szülei előtt titokban tartják a frigyét, így az szülői jóváhagyás nélkül köttetik meg, a film az illegitim házasság és a házasság előtti szexualitás problémáját természetfeletti motívumok alkalmazásával oldotta fel, ami a konvencionális Csoszon-erkölcs súlyos megsértésének számított. A jóslatok, hallucinációk és látomások ábrázolására alkalmazott újszerű hang- és képi effektek későbbi, észak-koreai Chunhyang-adaptációjában is megfigyelhetők.

Az elrabolt rendező Északon

1978 és 1983 között Shin többször kísérelt meg sikertelen szökést észak-koreai börtönéből, aminek következményeként folyamatos kínzásoknak volt kitéve.¹⁹ Az 1980-as években aztán az ország jelentős kulturális irányváltáson ment keresztül. Ekkorra a közönség szórakoztató filmekre vágyott a politikai szlogenek véget nem érő sulykolása helyett, illetve Kim Jong-il az északi filmművészetnek – és rajta keresztül az egész rezsimnek – nemzetközi hírnevet szeretett volna szerezni, ezért is raboltatta el a nagy presztízsű déli rendezőt.²⁰ Kim Jong-il kifejezetten a korábban keményvonalas filmretorika finomításán dolgozott annak megakadályozásáért, hogy a közönség teljesen érdektelenné váljon a politikai üzenetekkel teletömött filmekkel szemben. Kim sikeres politikai utódlásában is fontos szerepet játszott, hogy kulturális vezetőként jelentős eredményeket ért el a filmművészet terén. Később diktátorként is mesterien használta a mozit az észak-koreai rendszer doktrínáinak minél szélesebb körben való terjesztésére, amelynek alapja az apja, Kim Il-sung (Kim Ir-szen), személyi kultuszának ápolása volt.

17 A nők jogaiért való kiállítás a liberális elvek ábrázolásán keresztül már az 1950-es években is megjelent a koreai filmművészetben, amint azt Han Hyeong-mo *Jayu Buin* (*Szabadság asszony, Madame Freedom*, 1956) vagy Shin Sang-ok *Ji-ok-hwa* című filmjei példázzák.

18 A *gisaeng* a gésa koreai megfelelője.

19 2006-ban Dél-Koreában bekövetkezett halálát is jórészt az észak-koreai börtönben töltött idő alatt, fertőzött injekciós tűktől elkapott hepatitis B vírus okozta.

20 Schönherr, Johannes: *North Korean Cinema: A History*. Jefferson: McFarland & Company, 2012. p. 68.

A diktátor az elismert dél-koreai filmrendező személyében tökéletesen megtalálta a számítását: Shin-től az észak-koreai filmművészet nemzetközi hírnevének megteremtésén felül politikai üzeneteket hatékonyan szolgáló szórakoztató filmek gyártását várta.²¹

Shin 1983. március 6-án szabadult és ekkor találkozott újra feleségével, akiről nem tudhatta, hogy ezidő alatt szintén Észak-Koreában tartották fogva. Kim Jong-il a páros újraegyesítését hatalmas ünnepélnyel akarta emlékeztetessé tenni;²² a nagyszabású partin a következő szavakat intézte a párhoz: „Meg fogjuk oldani a filmes dilemmánkat.”²³ Ezalatt főleg azt értette, hogy Shin és Choi kreativitásától és kívülálló látásmódjától az észak-koreai film megújítását várja. Ezt később Choi Eun-hee is megerősítette, hangsúlyozva, hogy Kim nem az észak-koreai ideológia filmekbe fogalmazását várta tőlük, hiszen azt az észak-koreai rendezők rendre és parancsra hűen elvégezték. Shin szabad utat kapott a filmkészítésben.²⁴ Ahogy Kim Jong-il fogalmazott egy Shin-nel folytatott bizalmas megbeszélés alkalmával 1983-ban: „Modellként kell szolgálnod az észak-koreai filmrendezők számára, amelyet nekik természetes módon követniük kell. Neked [a filmkészítésben] úttörő szerepet kell vállalnod. Ez volt a célom, amikor elhoztalak ide, de a feladatodnak ennél tovább kell mennie.”²⁵ Shin szerepe abban állt, hogy elsősorban külföldi piacra szánt filmjeivel dicsőséget szerezzen Észak-Koreának, az ország egvediségét és felsőbbrendűségét éltetve. Kimnek nem voltak kételyei Shin sikeressége felől, így a házaspár luxus körülmények között élhetett; a filmezéshez pedig olyan mértékű anyagi támogatást és segítséget kaptak, amelyről Dél-Koreában álmodni sem merhettek. A hadsereg több ezer fős statisztériája mellett Shin hétszáz fős filmes stábot kapott, mely Hongkongból és Japánból

érkező filmes szakemberekkel egészült ki. Magánvillája mellett támasztották fel a korábban Dél-Koreában csödbe vitt Shin Filmstúdiót, amely a mai napig Észak-Korea egyetlen, első és utolsó magánstúdiójának számít. A legnagyobb kiváltságot talán mégis az jelentette, hogy nemcsak az Észak-Koreával szövetséges külföldi országokban – mint például Kína vagy Csehszlovákia – való forgatásra kapott engedélyt, de például Nyugat-Németországban is dolgozhatott.²⁶

A luxus ellenére Shin mindvégig szenvedett a művészi mozgástér hiányától az elszigetelt országban, de a személyes szabadság megvonása jelentette számára a legnagyobb kihívást. Choi-val amolyan aranykalitkában érezték magukat, ahol állandó megfigyelésnek voltak kitéve. Habár a filmekben korlátlan szabadságot kaptak, személyükben mégsem voltak szabadok – ezért döntöttek végül a szökés mellett, amire Bécsben nyílt lehetőségük 1986-ban. Shin hároméves észak-koreai periódusa alatt hét ismert filmet rendezett, és a rendezésekkel együtt megközelítőleg húsz filmnek volt a producere.

Shin színre lép Észak-Koreában

Shin korai munkáit filmnyelvileg a koreai háború utáni dél-koreai filmművészet avantgárd és formalista tendenciái jellemezték, amit tradicionális elemekkel ötvözött úgy, hogy összességében realista hatást teremtsen. Ezért munkái alapvetően különböztek az észak-koreai filmművészet stílusától, mely „rendszer tudatosságra” törekedett, és amelyet a szovjet befolyás korai éveiben a szocialista realizmus uralt.²⁷ Ezt a tendenciát az 1960-as évek második

21 Schönherr, Johannes: A Permanent State of War: A Short Story of North Korean Cinema. In: Edwards, Matthew (ed.): *Film Out Bounds: Essays and Interviews in non-Mainstream Cinema Worldwide*. Jefferson: McFarland & Company, 2007. p. 166.

22 Martin, Bradley K.: *Under the Loving Care of the Fatherly Leader: North Korea and the Kim Dynasty*. New York: St. Martin's Griffin, 2006. p. 331.

23 Fischer: *A Kim Jong Il Production*. p. 239.

24 *Kim Jong Il bemutatja (The Lovers and the Despot)*, rendező: Ross Adam és Robert Cannan (2016, Egyesült Királyság: The Hellflower Film, Submarine, Tigerlily Films).

25 Fischer: *A Kim Jong Il Production*. p. 239.

26 A *Shim Cheong-jeon* víz alatti jeleneteit például Münchenben a Bavaria Stúdióban vették fel, ott, ahol Wolfgang Petersen meseklasszikusát, *A végtelen történet*-et (*Neverending Story*, 1984) is.

27 Chung: *Split Screen Korea*. p. 163.

felétől az úgynevezett Juche realista művészet fokozatos kanonizálása követte.²⁸ A Juche realizmus lényegében a szovjet eredetű szocialista realista művészet észak-koreai környezetbe való adaptálása, amely a Juche dogmákat (az ország gazdasági önfenntarthatósága, illetve nemzeti függetlensége, és az egyén kreativitása) képviseli, és kizárólag az ország első számú emberét, Kim Il-sung-ot ismeri el törvényes és mindenkori vezetőjének. Ezért az 1960-as évek második felétől, amikor a Juche hatás elkezdett hivatalosan is elterjedni az észak-koreai kultúrában, a filmek kizárólag Kim Il-sung-ot dicsőítették, szemben az ötvenes évekkel, amikor még Sztálin portréképe is gyakran megjelent a filmekben.²⁹

Shin Sang-ok Észak-Koreában hét filmet rendezett: *Toraaji anun milsa* (A vissza nem térő küldött, *An Emisary of No Return*, 1984),³⁰ *Taljulki* (Szökés, *Runaway*, 1984), *Sarang, Sarang, Nae Sarang* (1984), *Sogeu* (Só, *Salt*, 1985), *Bangpaje* (Hullámtörés, *Breakwater*, 1985),³¹ *Shim Cheong-jeon* (Shim Cheong története, *The Tale of Shim Cheong*, 1985), és az utolsó – nemzetközi szinten a legismertebbnek mondható – munkája, a *Pulgasari* (1985)³². Ezen kívül még legalább tizenkét filmet jegyzett producerként a Shin Filmstúdió égisze alatt.³³

28 *ibid.* p. 166.

29 Lásd például a *Shinhon Bubu* (Ifjú házások, *Newly Weds*, 1955) című filmet.

30 Shin ezt a filmjét rögtön az észak-koreai börtönből való kiszabadulása után kezdte forgatni.

31 Sajnálatosan Shinnek erről a filmjéről lehet a legkevesebbet tudni. Valószínűsíthető, hogy sosem készült el, mivel az utómunkálatokat az országból való szökése miatt már nem tudta befejezni, amit megerősít Shin fiával, Shin Jeong-kyun-nal készített interjúm is. Arról sincs információ, hogy más észak-koreai filmstáb befejezte-e az utómunkákat, mivel az észak-koreai disszidensekkel készített interjúm során nem tudtak egyértelmű választ adni a film létezésére. Annyit lehet tudni, hogy Shin összes észak-koreai munkája közül ennek volt a legnagyobb költségvetése, illetve, hogy ezt a produkciót tervezte a leghosszabbra is. Ez is politikai felvilágosító filmnek készült, csakúgy, mint a Dél-Koreában forgatott *Sangnoksu* (1961) és a *Ssal* (1963). Shin, Sang-ok: *Nan, yeonghwa yeotda: Yeonghwa gamdok Shin-Sang-ok i namgin majimak geuldeul* [I was a Movie: The Last Writings of the Movie Director Shin Sang-ok]. Seoul: Random House Korea, 2007. p. 212.

32 A *Pulgasari* stáblistáján a neve nem szerepel, mivel szökése miatt azt más névre cserélték.

33 Gil (Út, *Road*, 1984), *Cheolgireul ttara cheonmalli* (Mérőföldek a vasút mentén, *Miles Along the Railway*, 1984), *Heeojyeo eonjekkaji* (Elválás, *The Separation*, 1985), *Bulgeun nalgae* (Vörös szárnyak, *Red Wings*, 1985), *Gippeumgwa seulpeumeul neomeoseo* (Az örömmön és a bánaton túl, *Beyond Joy and Sorrow*, 1985), *Joseona dallyeora* (Korea, fuss!, *Run and Run*, 1985), *Saengmyeongsu* (Élő víz, *Living Water*, 1985), *Yaksok* (Ígéret, *Promise* 1985), *Gwangjuneun bureunda* (Gwangju szólít, *Gwangju Calling*, 1985), *Rimkkeokjeong I-III*. (*Rim Kkok-jong I-III*, 1987), *Hong Kil-dong* (1986), és *Gyeokchim* (Süllyedés, *Sinking*, 1986).

34 Schönherr: *North Korean Cinema*. p. 61.

35 Lankov, Andrei Nikolaevich: *North of the DMZ: Essays on Daily Life in North Korea*. Jefferson: McFarland & Company, 2007. p. 64.

Shin abban az időszakban érkezett a kommunista országba, amikor a kulturális életet számos populáris és liberálisabbnak tűnő hatás érte – ebben az időben váltak például sikeressé a tévében sugárzott csehszlovák és kelet-német alkotások.³⁴ Emellett a Koreai Népi Demokratikus Köztársasággal szoros diplomáciai kapcsolatot ápoló országokból, Kínából és a Szovjetunióból is újfajta, atipikus filmek érkeztek. Például a 1980-as évek egyik nagy közönségsikerének számított Észak-Koreában Boris Durov *A XX. század kalózai* (*Piraty XX veka*, *Pirates of the 20th Century*, 1979) című szovjet kalandfilmje, elsősorban a harcművészetekben bővelkedő akciójelenetei és félmegzetlen hősei miatt.³⁵

Kim Jong-il a remélt nemzetközi siker érdekében az 1980-as években költötte a legnagyobb összeget filmgyártásra. Már Shin színrelépése előtt, az évtized elejétől megkezdte a kulturális harmonizációs koncepció fokozatos bevezetését – Shin és Choi 1970-es évek végi elrablása lényegében ennek filmművészeti adaptálása érdekében történt.

A harmonizáció időszaka a koreai klasszikusok szabadabb átdolgozásainak korszakával kezdődött a kultúra szinte minden területén az irodalomtól a zenén és a színházon át a filmekig. Kim Jong-il nem titkolt célja az volt, hogy újra felfedezzék a kulturális örökséghez tartozó

klasszikus műveket.³⁶ Mivel ekkorra a közönség is belefáradt a hatvanas-hetvenes évek unalomig újraismételt sematikus történeteibe, a majd' két évtizedig mellőzött kosztümös történelmi filmek felélesztése hamar nagy népszerűségre tett szert.

Koreai klasszikusok Shin köntösében

A feledés homályába merült koreai klasszikus népmesei történeteket az 1980-as években leporolták, tartalmukat pedig úgy hangolták át, hogy illeszkedjenek a rezsim politikai forgatókönyvébe. Így készült el 1980-ban a klasszikus népmese, a *Chunhyang-jeon* újabb moziverziója, az 1959-es első északi változatot követő *Chunhyang-jeon* (*Csunhjang története, The Tale of Chunhyang*, 1980), Yu Won-jun és Yun Ryong-gyu rendezésében.

Természetesen Shin Sang-ok is jócskán kivette részét a folklórtörténetek újraértelmezésében. Ide tartozik a *Sarang, Sarang, Nae Sarang* (1984), a *Shim Cheong-jeon* (1985), a *Pulgasari* (1986), a *Rim Kkok-jong* (1985), és a talán legismertebb népmese, a koreai Robin Hood-ként is emlegetett, *Hong Kil-dong* (1986) című alkotás.³⁷ E folklór történetek reneszánsza arra adott lehetőséget, hogy Shin saját filmes látásmódja szerint interpretálja a koreai kultúra klasszikusait.

Amíg Shin *Chunhyang-jeon* verziójában, a *Sarang, Sarang, Nae Sarang*-ban az egyéni szerelmi szál és erotika ábrázolása kapott hangsúlyt, a *Shim Cheong-jeon* a konfucianus normák diktálta gyermeki kötelesség motívumát támasztotta fel, fantasy elemekkel megtűzdelve. A víz alatti jelenetek ködös és misztikus képkockái szürreális atmoszférát teremtettek, amihez hozzáadódtak a női kórus kísérteties, visszhangzó hanghatásai, a lassított mozgások

és a vízben lebegő karakterek, melyek még horrorisztikusabbá tették a film hangulatát. A lótvuszvirágból előbújó, füst- és ködgépek kíséretében a víz alatti világból visszatérő hősnő, valamint a Buddhához való imádkozás nyílt ábrázolása messze túlment a hagyományos észak-koreai Juche realista mozi keretein.

A homályos, elmosódott képek teremtette melankolikus atmoszféra egyébként visszatérő vizuális elem Shin más észak-, illetve dél-koreai alkotásaiban is, mint például Csunhjang látomás- és rémálom-jelenetei a *Sarang, Sarang, Nae Sarang*-ban, de ide sorolható az utolsó észak-koreai alkotása, a *Pulgasari* is, mely speciális effektjeivel és szintetizátor alapú zenéjével valami teljesen újszerűt képviselt az észak-koreai mozi történetében. A horror elemait ugyanakkor dél-koreai filmjeiben már korábban is számtalan alkalommal használta, mint például a *Cheonnyeon ho* (*Az ezeréves róka, Thousand Years Old Fox*, 1969), a *Sanyeo* (*A kígyónő, The Snake Woman*, 1969), vagy éppen az *Ijo geodam* (*Choson szellemei, Ghosts of Choson*, 1970) című filmjeiben.

Shin a formai újítások mellett különösen figyelt a közös koreai identitás, a „koreaiság” finom ábrázolására is, ami főleg e történelmi drámáiban és népmese feldolgozásaiban figyelhető meg. Korea ősi szokásait – így a különböző sportjátékok, hagyományos hangszerek és táncok – főleg tömegjeleneteken keresztül igyekezett érzékeltetni. Természetesen nem hagyhatta ki teljesen a politikai tartalmakat sem, főként az antifeudális és antikapitalista szövegek indirekt elhelyezése volt szükségszerű. De a figyelmes néző számára talán még az észak-koreai elnyomó, autoriter rendszer kritikája is kihallható például a *Pulgasari* vagy a *Rim Kkok-jong* című alkotásokból. Ezekben a filmekben ugyanis az elnyomott nép fellázad a zsarnok ellen, amit egy alsó társadalmi rétegből érkező vezető irányít, mint a *Rim Kkok-jong*-ban, emberi vezető hiányában pedig egy természetfeletti képességgel rendelkező lény segít az embe-

³⁶ Frank, Rüdiger (ed.): *Exploring North Korean Arts*. Vienna: Verlag für Moderne Kunst, 2012. p. 108.

³⁷ Érdekesség, hogy Shin három úgynevezett iker-filmet is rendezett, amelyeket mind északon, mind pedig délen is nagy sikerrel mutattak be. A már említett *Chunhyang-jeon* déli (1961) és északi (1984) feldolgozásai mellett, a *Shim Cheong* klasszikus történetből is készített két verziót. Az elsőt Dél-Koreában *Hyonyeo Shim Cheong* (*Shim Cheong története, Shim Cheong*, 1972) címmel forgatta, amelyet több mint tíz évvel később, északon követett a második feldolgozás, a *Shim Cheong-jeon* (*Shim Cheong története, The Tale of Shim Cheong*, 1985). A harmadik filmpár második, északi verziójának, a *Bulgeun nalgae* (*Vörös szárnyak, Red Wings* (1985) című filmnek, ugyan csak a producere volt Shin, de korábban ő maga rendezte ennek déli verzióját *Ppalganmahura* (*Vörös sál, The Red Scarf/The Red Muffler*, 1969) címmel.

reknek az uralkodó osztály elleni küzdelemben. Azonban a *Pulgasari* szörnyetegének pozitív szerepe a történet végére visszájára fordul: a lény olyan hatalmasra nő, hogy azokra is veszélyt jelent, akiken korábban segített. Ebben az értelemben a *Pulgasari* Kim Jong-il metaforájaként is érthető, akitől egy idő után a saját népe is elkezd rettegni. Ahogyan az a filmben elhangzik: „Te vagy a mi megmentőnk, aki az ellenségünké vált. Ezért azt kérjük, hogy tünj el a Föld színéről!”³⁸

Shin nemcsak filmműfaji hibridizációval kísérletezett kosztümös filmjeiben – romantikus musical (*Sarang, Sarang, Nae Sarang*), akció-vígjáték (*Hong Kil-dong*), fantasy dráma (*Pulgasari, Shim Cheong-jeong*) –, de a színházi elemeket is előszeretettel ötvözte a filmmel, ahogyan azt legértelmezesebben a *Sarang, Sarang, Nae Sarang* esetében láthatjuk. A film balett-jelenetében, ahol a két főhős, Csunhjang és Mongrjong násztáncot jár a hatalmas, tintával festett grafikus díszletek között, a néző egyfajta színházi térben érzi magát a táncosokkal. Ezen túl Shin merőben más zenei stílust alkalmazott a négy évvel korábbi verzióhoz képest (Yu Won-jun és Yun Ryong-gyu rendezése, 1980), amely merevebb, operaszerű és lassabb tempójú volt. Shin változata lágyabb és finomabb dallamokat használt olyan amerikai musicalekből merítve, mint például a *My Fair Lady* (1964) vagy *A muzsika hangja* (*The Sound of Music*, 1965),³⁹ s tempóját tekintve is dinamikusabb, ritmikusabb volt, ami nagyban hozzájárult a mű populárisabb hangvételéhez. Nem véletlen, hogy a film fő betétdala hatalmas sláger lett Észak-Koreában, amelyet éveken át dúdolt és füttyült a közönség.

Az észak-koreai ábrázolásmód megreformálása

Shin Sang-ok számos tartalmi, ugyanakkor formai újítást is hozott az észak-koreai filmbe. A tematikai újdonság elsősorban a szerelem, az akció, valamint a vér és erőszak ábrázolásában mutatkozott meg. A karakterábrázolásban megjelent a szubjektivitás, a főhősök érzelmeinek és interakcióinak hangsúlyozása. Ahogy Jang Jin-sung – egykor Kim Jong-il udvartartásának tagja, költő, mára Dél-Koreában élő disszidens – fogalmaz: „*Shin érkezése előtt minden észak-koreai film cselekménye megjósolható volt. A főhősök vagy meghalnak a vezetőért, Kim Il-sung-ért, vagy éltetik őt. Shin filmjeiben a karakterek egyének voltak.*”⁴⁰

Shin érkezése előtt az észak-koreai mozi a szerelem ábrázolását mindig politikai jelentéssel ruházta fel, ami így mindig aszexuális, nemiség nélküli politikai történéssé vált, középpontban mindig Észak-Koreával, mint a propaganda szerint legszebb országgal, és annak centrális figurájával, Kim Il-sung-gal. Ezért románcra a főhősöknek csakis heroikus és forradalmi harc útján volt lehetősége, mely így mellőzte a perszonális női-férfi kapcsolatot, s helyette a kollektívizmust állította a középpontba. Stephanie Donald „szocialista vezető tekintete” koncepciója tökéletesen alkalmazható az észak-koreai rendszer filmművészetére.⁴¹ Eszerint a közösség ideálját és példaképét megtestesítő vezér könnyen helyettesítheti a fő pozitív karaktert a narratívában.

Shin ezzel szemben politikamentesített, a főhősök érzelemléte, személyes történetére fókuszáló narratívát igyekezett bemutatni, melynek során hangsúlyt kaptak például a viszonzott férfi és női tekintetek. A korábban ábrázolt viszonzatlan szerelmes pillantásokat, személytelen férfi-nő románcot – amire mindig a tisztelt és szeretett vezető hatalmas árnyéka vetült – így váltották fel az egyé-

38 *Pulgasari*, rendező: Shin Sang-ok (1985, Koreai Népi Demokratikus Köztársaság: Shin Filmstúdió). A szörny figuráját az a japán színész, Kenpachiro Satsuma alakítja, aki az 1970-es évektől az 1990-es évekig rendszeresen jelenítette meg a japán Godzilla karakterét is.

39 Chung: *Split Screen Korea*. p. 194.

40 *Kim Jong Il bemutatja* (*The Lovers and the Despot*, rendező: Ross Adam és Robert Cannan, 2016, Egyesült Királyság: The Hellflower Film, Submarine, Tigerlily Films).

41 Jackson, Andrew David: DPRK Film, Order No. 27. and the Acousmatic Voice. In: Jackson, Andrew David – Balmain, Colette (eds.): *Korean Screen Cultures: Interrogating Cinema, TV, Music and Online Games*. Bern: Peter Lang Publishers, 2016. p. 165.

ni érzelmekről szóló szerelmi történetek az 1980-as évek észak-koreai mozijában.

Mindazonáltal a szerelem liberálisabb ábrázolása sem léphetett át egy határt: nyílt csók vagy intim testi kontaktus ábrázolása nem volt lehetséges. Az észak-koreai filmművészet sok évtizeden keresztül távolságtartóan és konzervatívan mutatta be a szerelmet, sok esetben segítségül hívva a természeti allegóriákat, ahogyan az a *Chunhyang-jeon* (1980) esetében is jellemző. Shin ezzel szemben direkten mutatja be Csunhjang és Mongrjong szerelmét, melynek leghíresebb jelenete az előbb említett balett epizód, melyben közvetlen fizikai kontaktus is látható, amikor Mongrjong elkezd Csunhjang *hanbok-ját*⁴² kioldani, miközben egymást átölelve és szerelmesen a másik szemébe nézve az első együtt töltendő éjszakát idézik fel. Valójában már a *szerlem* szó címbeli háromszori ismétlése is merésznek számított az adott kor észak-koreai filmkultúrájában.⁴³

Amíg az akciójelenetek nagy többsége a Shin érkezése előtti észak-koreai filmalkotásokban nem hatott túl realiztikusan, Shin új köntösbe öltöztette azokat, lassított felvételekkel, gyors vágásokkal, de leginkább azzal, hogy a vér megjelenítését esztétikai értelemmel ruházta fel. Korábban még az észak-koreai háborús drámák sem ábrázolták a vért közvetlenül, míg Shin szinte összes produkciójában ez nyíltan fellelhető. Nemcsak az akciójelenetekben használja a vér explicit és grafikus ábrázolását, de például a kosztümös szerelmi történetben is, amikor Csunhjang-ot megkötözve, kíméletlenül ütlegelik és látjuk, ahogyan a vér a térdétől a lábszáráig átáztatja ruháját. Ennek legérzékletesebb példája azonban talán a *Toraaji anun milsa* című film öngyilkossági jelenete, amikor a kamera extrém közeliben mutatja a főhőst, Ri Junt, amint *harakiri-t* követ el.

Shin volt az első rendező Észak-Koreában, aki külföldi idézetet jeleníthetett meg filmjeiben – korábban kizárólag

csak Kim Il-sung-tól lehetett idézni. *Taljulki* című filmjében Victor Hugo *Nyomorultak* című klasszikusából használt néhány mondatot,⁴⁴ a *Seugum* című filmben pedig még ennél is tovább megy, amikor a kifejezetten vallásellenes országban a Bibliából idéz, mely gesztust ő maga is „forradalminak” ítélte önéletrajzi könyvében.⁴⁵ Mindezek az engedmények persze elsősorban azt szolgálták, hogy a külföld számára a vezetés egy szabad ország imázsát sugallja, ugyanakkor Shin produkcióit nagy sikerrel vetítették az észak-koreai filmszínházak is.

Fenti két Mandzsúriában játszódó drámája, a *Taljulki* és a *Seugum*, további újdonságokat is tartalmazott, ami szintén meghökkentette a hazai közönséget.⁴⁶ A *Taljulki*-ban kifejezetten realiztikusan, erőteljes eszközökkel ábrázolja, ahogy a főhős anyját kóbor kutyák marcangolják. A film utolsó jelenetéhez pedig engedélyt kapott Kim Jong-il-től arra, hogy egy valódi vonatszerelvényt robbanthasson fel – korábban Dél-Koreában csak vonatmodelleket alkalmazhatott ilyen célra. A *Seugum* is tartalmaz sokkoló részeket, melyek közül a leghírhedtebb Choi Eun-hee karakterének megerőszkolása. A jelenetben látszik a főhősnő combja, és kivillanó alsóneműje, amit a színésznő vad zihálása kísér – mindez korábban teljesen elképzelhetetlennek számított az észak-koreai filmben, csakúgy, mint az ugyanebben az alkotásban látható jelenet, melyben a főhősnő újszülöttjét szoptatja, s közben a női mellbimbó láthatóvá válik.

Shin volt az is, aki először alkalmazta konzekvensen a stáblistát a főcímben. Mivel a sztárkultusz elutasítása miatt évtizedekig csak kivételes esetekben alkalmaztak stáblistát elmondható, hogy Shin-nek köszönhető az észak-koreai sztárok nevének szélesebb tömegekkel való megismertetése, a rajongótábor megteremtése is.

Shin előszeretettel ábrázolt nyugati kapitalista motívumokat filmjeiben, s ahelyett, hogy az elvárásoknak megfelelően kritikusan kezelte volna, pozitív színben tüntette

42 Tradicionális koreai női öltözet.

43 Az első nyíltan ábrázolt észak-koreai filmes csók is Shin Sang-ok nevéhez köthető, amelyet a *Cheolgireul ttara cheonmalli* (*Mérföldek a vasút mentén*, *Miles Along the Railway*, 1984) című alkotásban csodálhatunk meg.

44 Fischer: *A Kim Jong Il Production*. p. 277.

45 Shin: *Nan, yeonghwa yeotda*. p. 131.

46 Mindkét film alapjául a japán gyarmati időszakban született regények szolgáltak. Míg a *Taljulki* című alkotást, a „koreai Gorkij”-nak is nevezett, Chae Seo-hae írta 1925-ben, a *Seugum* című művet Kang Kyeong-ae jegyzi 1934-ből. Gabroussenko, Tatiana: *Soldiers on the Cultural Front: Developments in the Early History of North Korean Literature and Literary Policy*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2010. p. 140.

fel a nyugati országokat. A *Heeojeo eonjekkaji* (*Elválás, The Separation*, 1985) című alkotása például a párizsi Eiffel-torony képével nyit, mégha magát a filmet Prágában forgatták is, a *Toraoji anun milsa* pedig a századeleji holland fővárost, Hágát ábrázolja. Emellett az Abba-slágertől a hetvenes évek amerikai krimi-sorozatának, a *Shaft*-nek (1973–74), néhány másodperces bevágásáig ezeken az alkotásokon keresztül az észak-koreai közönség a nyugati világ egy-egy apró szeletét ízlelhette meg, azét a külvilágét, amelyről korábban csak azt hallotta és tanulta, hogy országának legfőbb ellensége. Eképpen Shin filmjei egy létező, és érdekes külföldi képét villantották fel, kíváncsiságot ébresztve a közönségben a Koreán kívüli világ iránt.

Shin Sang-ok technikai újításai

Shin Sang-ok már Dél-Koreában is elkötelezett híve volt a filmtechnikai újdonságokkal való kísérletezésnek, melyek közül a színes filmkészítést, az újszerű, dinamikus vágási technikákat, valamint – az utószinkronnal szemben – a helyszíni hangrögzítést emelném ki. Kísérletező kamerakezelési módszerei közül kiemelkedik a kocsisz (dolly) technika és a döntött (Dutch) kameraállás gyakori használata, valamint a mozgó objektumokon történő légi felvételek, melyeket például a *Cheolgireul ttara cheonmalli* című alkotásban is számtalan alkalommal láthatunk. Ilyenek például az ellenséges katonák és a párthű észak-koreai vasutasok mozgó vonaton rögzített akciójelenetei, a vonatkerekek dőlt szögben fényképezett képeinek állandó bevágása, vagy a csúcspont, melyben a főhősön megtudja, hogy megcsalták, s az ezt követő érzelmi zűrzavarát a rendező a színész nő portréjának döntött kamerával rögzített képeivel, és vágásbeli ugrásokkal hangsúlyozza. Ebben a filmjében Shin összegzi mindazokat a formai vívmányokat, amelyek már déli működése során is jellemezték őt. Ezen kívül számos filmjében megfigyelhetjük a lassított felvételek alkalmazását – például a düh és tehetetlenség megjelenítésére alkalmazva a gyógyszeres szétverésének jelenetében (*Taljulki*), vagy Csunghjang fizikai megbüntetésének jelenetében (*Sarang, Sarang, Nae Sarang*).

A speciális hang- és videóeffektek is rabul ejtették az ezekhez nem szokott észak-koreai közönséget. Csunghjang szürreális és bizarr látomásait, rémálmaid női sikolyokkal,

visszhang effektekkel színezte, formalista és avantgárd hatásokat keltve. A *Shim Cheong-jeon* már említett álomszerű vizuális világát is speciális trükkök együttes alkalmazásával érte el, míg a szájából tűzgolyót lövellő, tüzes szemekkel világító *Pulgasarit* eltorzított hangeffektek tették hatásosabbá.

Innovatív vágástechnikája legfőképpen a *Hong Kil-dong*-ban érhető tetten, mely az első hongkongi mintájú harcművészeti filmnek számít Észak-Koreában, és amelynek akciójelenetei ámulatba ejtették a hazai közönséget a maga korában. A filmet átszövik a párhuzamos montázsok, gyors és ugró vágások, ami nagyban fokozza a film dinamikáját. A harci jeleneteket az akció zörejeinek kidolgozottsága teszi még emlékezetesebbé és realiztikusabbá. Ezzel ellentétben, a Juche realista típusú észak-koreai filmekben lényegesen kevesebb vágást láthatunk, a lassú átúszások a filmek dinamikáját jelentős mértékben csökkentik, speciális vizuális effektekéről pedig aligha beszélhetünk. Amíg Shin gyakran alkalmazott szuperközele beállításokat bizonyos testrészekre fókuszálva, addig a domináns észak-koreai irányvonal a totálokat és a félalakos megjelenítést részesítette előnyben, hangsúlyozásképpen gyakran alsó szögéből felvéve a forradalmi tettet végrehajtó főhőst.

A vibráló és minél élénkebb színek alkalmazása – például a kosztümök használatában – tetten érhető a *Sarang, Sarang, Nae Sarang*-ban, mely szöges ellentéte a négy évvel korábban forgatott minimalista és puritán látvány- és díszletvilágú *Chunhyang-jeon*-nak, melyekben Yu Won-jun és Yun Ryong-gyu észak-koreai rendezők szinte kizárólag fehér és sötét kosztümöket használtak.

Shin Sang-ok észak-koreai alkotásaival számos olyan új filmműfajt vezetett be, melyekre azóta sem találhatunk igazán példát az észak-koreai filmművészetben. Míg az észak-koreai mozi gerincét a háborús filmek, romantikus vígjátékok és történelmi drámák alkotják, addig Shin volt az első – és ezidáig utolsó – rendező, aki a horror-fantasy műfaját megteremtette Északon a *Pulgasari*-val, mely műfajhoz – néhány jelenetet tekintve – még a *Shim Cheong-jeon* is kapcsolható. A népmesei történetet kosztümös harcművészeti akciófilmben elmesélő *Hong Kil-dong* az olyan későbbi történelmi kosztümös akciófilmek előtt nyitotta meg az utat, mint az *Ondaljeon* (*Ondal története, The Tale of Ondal*, 1986), vagy a sikeres kommandóakciófilm, az *Myeongnyeong 27-ho* (*27-es számú küldetés, Order No. 27.*, 1986).

Shin Sang-ok volt az első igazi innovátor az észak-koreai filmművészetben, mely évtizedekig a sematikus formák foglya volt, sem formai, sem technikai értelemben nem mutatta a fejlődés jegeit. Shin hároméves tevékenysége alatt (1983–1986) olyan atipikus észak-koreai produkciónkat alkotott, amelyek meredeken elrugaszkodtak a hagyományos, politikailag erősen átideologizált, dogmatikus észak-koreai filmformáktól. Ebben az értelemben azokat a realista jegyeket sikerült bevezetnie – még ha szolidabb formában is – az elszigetelt, sematikus észak-koreai filmművészetbe, amelyek dél-koreai alkotói korszakában is elismertté tették.

A sikeres dél-koreai filmrendezőnek nem titkolt célja volt, hogy a korábbi tanító célzatú, politikai tartalmú alkotások helyett szórakoztató filmet vigyen az észak-koreai közönség elé. Mindig is olyan filmeket akart készíteni, amelyeket a Koreai-félsziget mindkét oldalán élvezettel néznének az emberek, ideológiai hovatartozástól függetlenül. Filmjeit dinamikus vágás, nyugati musical-típusú betétdalok, vizuálisan sokszínű, újító kameratechnikai megoldások jellemezték. Shin a 'kevesebb beszéd–több cselekmény' elvét alkalmazva megbabonázta közönségét egymás után pörgő színesen vibráló képkockáival. Az 1980-as évek kulturális liberalizációjának idején készült filmjeit bátran nevezhetjük az észak-koreai újhullám prominens példáinak.

Shin északi-koreai filmjeit az országgal hagyományosan nem túl szoros diplomáciai kapcsolatot ápoló országokban – így például Japánban, az Egyesült Királyságban és Franciaországban – is sikerrel vetítették. Első észak-koreai rendezése, a *Toraoji anun milsa*, pedig elnyerte a zsűri legjobb rendezésért járó különdíját a Karlovy Vary Nemzetközi Film Fesztiválon, ami még az észak-koreai delegációt is meglepte.⁴⁷ (A perfekcionista Shin egyébként nem volt elégedett a filmmel, ezért felesége, Choi Eun-hee – akivel hivatalosan együtt jegyzik a filmet – vette át a díjat.⁴⁸)

Shin Sang-ok és Choi Eun-hee 1986-ban, nyolc éves észak-koreai tartózkodás után szöktek meg kísérőiktől és kértek politikai menedékjogot a bécsi amerikai nagykövetségen. A pár azért volt Bécsben, hogy nyugati befektetőket

keressen következő filmprojektjéhez. Ekkorra Észak-Koreában már igen népszerűek voltak és a politikai vezetés bizalmát is bírták, így viszonylag kevés személyes kísérővel utaztak és 24 órás megfigyelés alatt sem álltak. Hotelszobájukat elhagyva, egy taxival menekültek a nagykövetségre. Kim Jong-il sokáig nem hitt a szökésben, és meg volt győződve arról, hogy amerikai kémek rabolták el a hozzá hűségesnek mutatkozó, nagy becsben tartott párost. Shin és Choi kezdetben az amerikai kormány hivatalos védelme alatt állt, majd 1988-ban Los Angeles-be költöztek.

Shin szeretett volna betörni az amerikai filmes életbe, ahogy nagy dél-koreai filmes visszatérést is remélt, ami azonban soha nem következett be.⁴⁹ Shin Sang-ok fia, Shin Jeong-kyun, a vele készített interjú során hozzáfűzte, hogy az apja csak azért készítette el ezeket a filmeket, hogy pénzt szerezzen régen dédelgetett filmes álmának megvalósításához, a Dzsingisz Kán életútjáról szóló történelmi eposzhoz, amely végül sohasem készült el. Többek között ezért is járt több ízben – már az 1986-os szökése előtt is – Budapesten és Bécsben, hogy külföldi szponzorokat találjon e projektjéhez. Shin Jeong-kyun elmondása alapján a film forgatókönyve a mai napig valahol a családi rezidencia egyik fiókjában hever, Los Angeles-ben.

Az 1990-es évek elején Shin vonakodott visszatérni Dél-Koreába, mivel attól tartott, hogy a hivatalos szervek nem hiszik majd el az emberrablás történetét. Ebben az időben készítette a *Mayumi* (*Mayumi: A szűz terrorista*, *Mayumi: Virgin Terrorist*, 1990) című kémfilmjét, amely Kim Hyon-hui észak-koreai ügynök történetét meséli el, aki a 115 halálos áldozatot követelő, a Korean Air 858-as járata ellen elkövetett robbantásos merénylet egyik fő elkövetője volt 1987-ben. Shin 1994-ben tért vissza véglegesen Dél-Koreába, és 2006-ban bekövetkezett haláláig két filmet rendezett, *Jeungbal* (*Az eltűnt*, *Vanished*, 1994) és *Kyeoul-iyagi* (*Téli történet*, *The Story of Winter*, 2002) címmel, amely utóbbi sohasem került bemutatásra.

Az északi fogsága elején börtönben töltött évek (1978–1983) alatt folyamatos kínzások során hepatitis B vírussal fertőződött, aminek szövődményeként 2004-ben májátültetésen esett át. Ekkorra már egészségügyi állapota nem tette lehetővé további filmek készítését. Az

47 Lee: *Bukhan yeonghwasu*. p. 129.

48 Fischer: *A Kim Jong Il Production*. pp. 254., 264. Schönherr: *North Korean Cinema*. p. 12.

49 Némi kivételt képez a pénzügyi sikert hozó nindzsa-filmek gyártása. Lásd fentebb az 1. l. l. megjegyzet.

akkori dél-koreai elnök, Roh Moo-hyun, Shin halálának másnapján, 2006. április 12-én, az ország elismeréseként posztumusz Aranykorona Kulturális Éremben részesítette a rendezőt, mely Dél-Korea legmagasabb művészeti kitüntetése. Emlékeztét fia, Shin Jeong-kyun, az apjáról elnevezett, évenként megrendezésre kerülő Shin Sang-ok Film Fesztivál lebonyolításával őrzi. E fesztiválon nemcsak a fiatal, feltörekvő koreai filmes tehetségeket díjazták, de Shin Sang-ok ismert és kevésbé ismert alkotásait is rendszeresen műsorra tűzik.

Shin Sang-ok filmográfiája egyrészt gazdag lenyomata a dél-koreai realista filmművészet legtermékenyebb időszakának az 1950-es, de méginkább az 1960-as években, másrészt pedig rövid északi működése során atipikus, progresszív filmjeivel új dimenziókat nyitott az ottani filmművészetben is. Habár hírneve az évtizedek során megfakult, vitathatatlan, hogy filmes innovációi a kulturális örökség fontos részét képezik a demilitarizált zóna mindkét oldalán. Különösen kalandos élete és rendkívüli tehetsége Shin Sang-ok-ot nemcsak a két Korea jelentős kulturális ikonjává, de az egyetemes filmtörténetben is számon tartott alkotóvá teszi.

Gábor Sebő

One Director, Two Cinemas, the Same Nation

The Rise of Shin Sang-ok in the Two Koreas

This article focuses on the films of South Korean film director Shin Sang-ok made in North Korea between 1983 and 1986. It examines Shin's unorthodox approach to filmmaking, and describes how his techniques brought elements of realism into the politically dominated North Korean cinematic industry. It also investigates a few selected films of Shin made in South Korea before his abduction to North Korea.

The paper analyzes the contents and cinematic techniques of Shin Sang-ok's North Korean films and uses his two movie adaptations of the Korean classic folklore love story, *Chunhyang-jeon* (*Seong Chunhyang*, 1961, made in South Korea) and *Sarang sarang nae sarang* (1984, made in North Korea) as a case study. On the basis of these findings, the study concludes that Shin Sang-ok's novel approach made a perceptible but limited impact on North Korea's rigid cinematic style. Shin's innovations were most pronounced in the use of new camera techniques and in the depiction of sexuality, action, fun, and fantasy. By adding such elements of entertainment, his films departed from the strict official guidelines of North Korean ideology. The article, therefore, provides an overview of the trajectory from the realist films Shin Sang-ok made in South Korea during the 1960s to the tendencies that characterize his films made in North Korea in the mid-1980s.

Shin Sang-ok – Válogatott filmográfia*

- 1952 *Akya* (Gonosz éjszaka, Evil Night)
 1955 *Ggum* (Álom, Dream)
 1955 *Jeolmeun geudeul* (Fiatalság, The Youth)
 1957 *Mooyeong tab* (Árnyéktorony, Pagoda of No Shadows)
 1958 *Eoneu yeodaesaengui gobaek* (Egy főiskolás lány vallomásai, A College Woman's Confession)
 1958 *Jiokhwa* (Pokolban égő virág, The Flower in Hell)
 1959 *Chun-hie* (Chun-hi)
 1959 *Dongniphyeophoewa Cheongnyeon Lee Seung-man* (Független Szövetség és a fiatal Lee Seung-man, Independence Association and young Lee Seung-Man)
 1959 *Dongshimcho*
 1959 *Geu yeojai joiga anida* (Nem az ő hibája, It's Not Her Sin)
 1959 *Jamaeui hwawon* (A nővérek kertje, Sisters' Garden)
 1960 *Baeksa buin* (A fehér kígyóasszony, Madam White Snake)
 1960 *I saengmyeong dahadorok* (Az utolsó leheletig, To the Last Day/Till Death)
 1960 *Romaenseu ppappa* (Romantikus papa, A Romantic Papa)
 1961 *Sangnoksu* (Örökzöld fa, Evergreen Tree)
 1961 *Sarangbang Sonnimgwa Eomeoni* (Anya és a vendég, The Mother and the Guest)
 1961 *Seong Chunhyang* (Csunhjang)
 1961 *Yeonsangun* (Janszan hercege, Prince Yeonsan)
 1962 *Pokgun Yeonsan* (A zsarnok Janszan, Tyrant Yeonsan)
 1962 *Yeolnyeomun* (Vörös kapu, The Red Gate/The Memorial Gate for Virtuous Women/Bound by Chastity Rules)
 1963 *Cheoljonggwa boknyeo* (Csal-dzsong és Bok-nya, Cheol-jong and Bok-nyeo)
 1963 *Ganghwadoryeong* (A vonakodó herceg, A Reluctant Prince)
 1963 *Hwaetbul* (Lámpafény, The Torchlight)
 1963 *Romanseugrei* (Szerelmi ügy, Romance Gray/Love Affair)
 1963 *Ssal* (Rizs, Rice)
 1964 *Balgan mahura* (Vörös sál, The Red Scarf/The Red Muffler)
 1964 *Beongeori Samryong* (Süket Szamryong, Deaf Samryong)
 1965 *Baebijang* (Bee helyi előljáró története, The Story of Local Official Bae)
 1967 *Dajeong bulshim* (Fantom királynő, Phantom Queen/ A Tender Heart/ The Goddess of Mercy)
 1967 *Ggum* (Álmok, Dreams)
 1967 *Guo ji nu jian die*
 1967 *Ijojanyeong* (Nyomok, Traces)
 1967 *Majeok* (Felszerelt banditák, Mounted Bandits)
 1967 *San* (A hegy, The Mountain)
 1968 *Daewongun* (Deevon hercege, Prince Daewon/Monarch)
 1968 *Hwanggeum Bakjwi* (Az arany denevér, Golden Bat)
 1968 *Musukja* (A csavargó, Homeless/A Vagabond/The Homeless Wanderer)
 1968 *Naeshi* (A kasztrált, The Eunuch)
 1968 *Yeojai ilsaeng* (Egy asszony élete, A Woman's Life)
 1969 *Cheonnyeon ho* (Az ezeréves róka, Thousand Years Old Fox)
 1969 *Ijo Yeoin Janhogsa* (A Ji-dinasztia asszonyai, Women of Yi-Dynasty)
 1969 *Janghanmong* (Álmodozó, Day Dream)
 1969 *Naeshi 2* (A kasztrált 2, The Eunuch 2)
 1969 *Sanyeo* (A kígyónő, The Snake Woman)
 1969 *Yeoseong sangwi shidae* (Férfiak felett álló nők, Women Above Men)

* Összeállította: Sebő Gábor. A filmográfia összeállításához felhasználtuk a Koreai Filmintézet filmes adatbázisát: <https://www.kmdb.or.kr/db/per/00001211/filmo#divFilmo>, valamint az alábbi filmográfiát: https://yeonghwa.fandom.com/wiki/Shin_Sang-ok.

- 1969 *Yukgun Kim Il-bong* (Kim közlegény, Private Kim)
- 1970 *Ijo geodam* (Csooszon szellemei, Ghosts of Choson)
- 1970 *Manjong* (Esti harang, The Evening Bell)
- 1971 *Jeonjaenggwa ingan* (Háború és emberség, War and Humanity)
- 1971 *Yeonae dojeok* (Két szerelmes tolvaj, Two Thieves in Love)
- 1972 *Gungnyeo* (A királyi ház hölgye, Lady of the Court or A Court Lady)
- 1972 *Hyonyeo Shim Cheong* (Shim Csang története, Shim Cheong)
- 1972 *Pyeongyang pokgyeokdae* (Az utolsó csata Phenjanban, Last Battle in Pyeongyang)
- 1973 *Banhonnyeo* (A féllelkű asszony, A Woman with Half Soul)
- 1973 *Gyojang seonsaeng sanggyeonggi* (Az előjáró Szöulban, The Principal Visits Seoul)
- 1973 *Ibyeol* (Búcsú, Farewell)
- 1973 *Samil cheonha* (Három napig tartó uralkodás, The Three-Day Reign)
- 1974 *13se sonyeon* (13 évesen, At 13 Years Old)
- 1974 *Hangang* (Han folyó, River Han)
- 1974 *Yan nu huan hun* (Szellemszeretők, The Ghost Lovers) – Shen Hsiang Yu néven
- 1975 *A-ileobeu mama* (Szeretlek, mama!, I Love Mama)
- 1975 *Chun-hie* (Chun-Hee '75)
- 1976 *Jangmiwa duelgae* (Rózsa és vadkutya, Rose and Wild Dog)
- 1976 *Yeosu 407ho* (A 407-es számú fogoly, Prisoner 407)
- 1976 *Yeosu 407ho 2* (A 407-es számú fogoly 2., Prisoner 407 part 2)
- 1984 *Sarang, Sarang, Nae Sarang* (Szerelmem, szerelmem, óh, én szerelmem!, Love, Love, My Love)
- 1984 *Taljulki* (Szökés, Runaway)
- 1984 *Toraoji anun milsa* (A vissza nem térő küldött, An Emissary of No Return) – Choi Eun-hee neve alatt
- 1985 *Bangpaje* (Hullámtörés, Breakwater)
- 1985 *Pulgasari* – a rendező nincs feltüntetve
- 1985 *Shim Cheong-jeon* (Shim Csang története, The Tale of Shim Cheong)
- 1985 *Sogeum* (Só, Salt)
- 1990 *Mayumi* (Majumi: A szűz terrorista, Mayumi: Virgin Terrorist)
- 1994 *Jeungbal* (Az eltűnt, Vanished)
- 1995 *3 Ninjas Knuckle Up* (A három nindzsa visszarúg) – Simon S. Sheen néven
- 2002 *Kyeoul-iyagi* (Téli történet, The Story of Winter) – nem mutatták be

Már digitális formában is elérhető!

Vincze Teréz Szerző a tükörben

Szerzőiség és önreflexió
a filmművészetben



A digitális változat ingyenesen letölthető
a Metropolis honlapján:

www.metropolis.org.hu



METROPOLIS KÖNYVTÁR