

Pólya Tamás

Égi és földi szerelem

Végletesség, szimbolizáció és tragikum *Az újban és a Failan* ban

Szerző

Pólya Tamás

Pólya Tamás a Pécsi Tudományegyetem Filmtudományi és Vizuális Kultúra Szemináriumának oktatója. Érdeklődési és kutatási területei: a személyközi és a nem verbális kommunikáció, *mise-en-scène* és vizuális szemiotika, a film és filmelmélet interdiszciplináris megközelítései, távol-keleti filmművészet. Több, kognitív elkötelezettségű tanulmány szerzője, illetve Tarnay László mellett másodszerzője a *Specificity Recognition and Social Cognition* c. kötetnek (Frankfurt am Main, New York, Oxford: Peter Lang Verlag, 349 p.).

E-mail: tompolya@gmail.com

Égi és földi szerelem

Végletesség, szimbolizáció és tragikum *Az újban* és a *Failan* ban

Bevezetés

A könnyedsége ellenére szemtelenül önreflexív *Pimasz barátném* (*Yeopgijeogin geunyeo*, Kwak Jae-young, 2001) férfi főhősének humoros sugallata szerint a felkavaróan szomorú filmek dél-koreai sikerének oka Hwang Sun-won neves szépíró 1959-es, *Zápor* (*Sonagi*)^[1] című, melodramatikus érzékenységgű novellája – amely kötelező középiskolai olvasmányként nyilván kitörölhetetlen nyomot hagy („*Egy hétig nem tudtam aludni*”) a dél-koreai ifjúság lelkivilágán. Csak találgathatunk, hogy valóban így van-e, ám tény, hogy a melodráma hagyományosan a dél-koreai filmgyártás egyik központi műfaja (McHugh és Abelman 2005), s hogy az itt tárgyalt mindkét alkotás (*Az új. Hwal*, Kim Ki-Duk, 2005, illetve a *Failan*, Song Hae-sung, 2001) felmutat melodramákhoz méltóan szenvedélyes pillanatokat, alakokat és a műfajra jellemző stílusjegyeket.

A filmes melodráma^[2] a megváltoztathatatlan és legyőzhetetlen erőkkel (úgy mint társadalmi béklyók, sorscsapások, halál, elsőprő szerelem, ösztönök, esetleg kiirthatatlan emberi gonoszság) szemben alulmaradó tragikus vagy patetikus, esetleg jóra forduló sorsú hősök műfaja, akiknek szenvedelmeit Kovács András Bálint (2005) megkülönböztetése szerint a néző a film kezdetétől fogva felismeri, és empátiával kíséri (ilyen a klasszikus hollywoodi családi melodráma, pl. Sirk), vagy, mivel a karakterek helyzetfelismerésre is képtelenek, szorongással szemléli (ilyen a modern intellektuális melodráma, pl. Antonioni). A melodráma mint különálló műfaj helyett beszélhetünk melodramatikus jegyekről is (vö. Deborah Thomas 2000), amelyek más zsánerekbe (pl. akciófilm, komédia) beszűrődve jelentkeznek. Klasszikus melodramatikus elem az emlékezetet és képzelet megjelenítő flashbackek gyakori használata, valamint a kifejező, sokszor az elhangzó szavaknál is beszédesebb vizualitás (pl. Minelli, Sirk, Ray). A távol-keleti, főképp hongkongi és koreai filmek kedvelt melodramatikus eszköze a szélsőségesen ellentétes helyzetek és érzelmek egymás mellé helyezése és végletességig fokozott kijátszatása. Ilyen momentumok az apa halálával egy időben megszülető gyermek (*Szebb holnap II*, *Ying hung boon sik II*, John Woo, 1987); az élete virágában és boldogsága teljében lévő feleség megállíthatatlan Alzheimer-kórja (*Egy pillanatnyi emlékezet*, *Nae meorisokui jiwogae*, Lee John H., 2004); a legizőbb szerelem ellenében visszavonhatatlanul választott boldogtalanság (*Szerelmemre hangolva*, *Fa yeung nin wa*, Wong Kar-wai, 2000); vagy a gyilkos ellentét a hazaszeretet és ama kiúttalan szerelem között, amely egy észak- és dél-koreai

titkos ügynök között szövődik, s végül a lány lelövéséhez vezet – a jegyese által (*Swiri*. Kang Jekyll, 1999).

Az új egy hajón nevelkedő, kissé vadóc lány története, akit idős férfi nevelője a világtól óvó fogságban gondoz a későbbi házasság céljával, mígnem egy félszegnek látszó, ám határozott ifjú képében fel nem bukkan a lányt elragadó szerelem, ami heves féltékenységhöz, agresszivitáshoz és sok-sok lelki gyötremhez, ám végül egy minden szálát mondhatni *happy end*del záró feloldáshoz vezet. A *Failan* a melodramatikusnak tekinthető kellékek közül inkább a sűrű flashbackeket, a szívfacsaróan érzelmes fordulatokat és zenei aláfestést alkalmazza szomorú történetében, amely egy árván maradt, Dél-Koreába emigrált kínai lány viszontagságait és korai halálát meséli el.

A tanulmány célja nem elsősorban a műfaji hovatartozás problémájának megoldása: tanulságosabbnak látszik – a melodramatikus jegyek azonosítását sem elfeledve – e két alkotást a rájuk jellemző szimbolizáció, avagy jelkép- és jelentésképzés, valamint a színrevitel (*mise-en-scène*) sajátosságai és a bennük fellelhető tragikum vagy éppen annak hiánya felől szemügyre venni és összehasonlítani.

1. Bomberdzsekis Apolló: *Az új*

Kim Ki-Duk filmjét nem bírálhatjuk azt állítván, hogy gyengén kivitelezett fércmű volna: épp ellenkezőleg, a rendezői *oeuvre* tizenkettedik tagjaként alaposan végiggondolt, gondosan szerkesztett alkotás. [3] Ám nemcsak a fenti Apolló-kép disszonáns – a 'tisztá' *Phoebus* legfőbb attribútumainak, lantnak és íjnak a képét, a szelídség és a vadság két szimbólumát a buzgó képzeletű poéták olykor modorosán összevonták (l. Miller 2003) -, az erőltetett, fals képzet a filmre nézve is emblematikus: Kim Ki-duk munkája azt példázza, hogy a mesteri tudás olykor kevés (vagy éppen túl sok is) a mesterműhöz. Ezt a sommásnak tűnő ítéletet szeretném az alábbiakban részletesen kifejteni és alátámasztani. [4]

1.1 Dekódolhatóság és egyszerűség



004b. *Az új*. (Hwal. Kim Ki-Duk, 2005)

Az új egészen érződik, hogy biztos, ügyes kézzel formálták. Bár az egy szálon futó történet lineáris vezetésű, a film egyszer sem vontatott vagy öncélú: jó ütemű, enyhén elliptikus szekvenciák jellemzik. A főszereplők pantomimszerű, szótlán játéka stilisztikai bravúrnak is tekinthető. A megfelelően, ha nem is látványosan komponált beállítások és jó érzékkel vágott jelenetek szépen illusztrálják a rendező mesterségbeli tudását: véletlenül sincsenek rossz beállítások vagy ugróvágások, szándékolatlan fényhatások és hasonló hibák. Sőt magabiztosságról árulkodik, hogy Kimet nem zavarja, ha a 180 fokos szabályt kell megszegnie (pl. a lány nyilazásakor, ahol az akciótengety az új és a céltábla jelöli ki, [kép 001a-c](#) ; vagy amikor a lány a hajón várja, hogy megérkezzenek a halászok, [kép 002a-h](#) , itt finoman lépetet át a tengelyen a kamera). Van, amikor hivalkodástól mentesen, hatásosan játszik a hanghatásokkal is. Például a fiú által a lánynak ajándékozott MP3 lejátszó hangját sem a fiú, s egy jó darabig a lány zenehallgatása közben sem hallani, ám amikor az egyre féltékenyebbé váló öreg hazatér, és leveszi a lány fejről a fülhallgatót, az addig tisztán érelemjelző funkciójú, nem diegetikus zene – amely hangszerelésében és hangulatában megegyezik az addig hallható, többé-kevésbé az öreggel vagy a hajó nyújtotta boldogsággal asszociált zenékkal – hirtelen elhallgat, mintegy imitálva a diegetikus jelleget ([kép 003a-d](#)). Igaz, e megoldás ellenpontjának tekinthetjük azt a csöpögősen szentimentálisra sikeredett későbbi szekvenciát, amelyben a lány úgy képes mély átéléssel ringatózva átadni magát a szerelmére emlékeztető zenének, illetve érzelmi dagálynak ([kép 004a-b](#)), hogy a feje húzott fülhallgatóban semmi nem szól – ezt a szabadon fekvő fülhallgató-drótból tudjuk meg ([kép 005](#)) - , ami önmagában is melodramatikus jellegű egymás mellé rendelése valóság és érelem hatalmas különbségének. A pátosz forrása emellett maga az illusztratív, hömpölygő zene, illetve a végletes érelem túlságosan is nyilvánvaló képi érekelteése: a kamera lassan felfelé pásztázva másodjára is megállapodik a lány arcának közelijén, hogy semmiképp sem érthessük félre érzelmeit ([kép 006a-f](#)). ^[5]

S ha az efféle jelenetek nem is, a film végi, némileg popsám-szövegrészletre emlékeztető idézet már az óvatlanabbakat is elgondolkoztathatja („*Erő és egy szép hang, mint a kifeszített újban. / Így akarok élni a halálom napjáig.*“), ^[6] hisz fellengzősen érzelgősnek, szinte szentimentális ripacskodásnak éreik, és – tekintve a film addig sem éppen rejtegetett mondandóját – felesleges, redundáns is. A summázó idézet irodalmias eszköze amúgy sem a legsajátosabb kifejezőeszköze a filmnek, s meggyőzőbb, ha a filmnek ilyesmire nem kell támaszkodnia. Itt az idézet megerősíti a nézőt: *Az új*nak üzenete van, amelyet alig bír, s nem is kíván magában tartani. Csakugyan, a film vélhető „mondandója” elenyésző erőfeszítéssel dekódolható, ami nagyjátékfilmek estében a moralizálás és/vagy a giccs jegye. Ez utóbbiak kifejtését azonban a filmre jellemző szimbolika és parabolikusság – s különösen az új mint szimbólum – tárgyalásával együtt későbbre hagynám, sorra véve előbb a film egyéb gyengeségeit.

A film dramaturgiája, a történet és a történetsszervezés bonyodalmái a lineáris történetsszervezésnek köszönhetően könnyen áttekinthetők, s hamar kiderül: nagyon egyszerűek. A kevésbé összetett, elemi készteésektől és érzelmeiktől (testi vágy, önzés, szerelem, féltékenység) fűtött főszereplők szenvedélyei és szenvedelmei világosan, lépésről-lépésre az alábbi lélektani-

oksági szekvenciában bomlanak ki. Az egyszerű, romlatlan fiatal lányt még annak gyerekkorában magához vevő és istápoló öreg férfi rajongó gondoskodásáról kiderül, féltő és önzőn kisajátító, s hiába érző szívű zenész, ha gyöngéd gyámkodásának egyik legfőbb motivációja a házasodás, illetve az azzal végre-valahára beteljesíthető testi együttlét. A lánynak a férfi iránti feltétlen odaadásáról bebizonyosodik, elszigeteltségéből is fakad, s csak addig tart, mígnem a távoli, tőle elzárt világból érkező ifjú a szívét szerelemre nem gerjeszti: ami az idős férfi részéről heves féltékenységgel, míg a lány részéről dacos, néma ellenálláshoz, majd a fiú részéről hangos tiltakozáshoz vezet. Erre az öreg részéről elkeseredés, majd gyilkosságnak álcázott, felelősség-hárító, szánalmas öngyilkossági kísérlet következik, mire a lányban sűrű könnyek és megbánás közepette felcsap és visszatér a hála érzete, és sorsába beletörődvén átnyújtja az öregnek vágya tárgyát: szűzi testét. Az idős férfi elhagyja a földi világot (hús-vér alakként a tenger mélye felé, szimbolikus vonó- és nyílvesztő formájában a magasságos ég felé távozik), majd az égből a lány lábai közé fűrődva szellemként még birtokba veszi hitvesi ajándékát. De hogy ifjú hősünk se maradjon vigasztalan, az első szerelmi együttlét idillbe kevert fájdalmán túlkerülő ara már kettejük új utakra induló kis hajójáról nézi és integeti végig, ahogy az addigi lakhelyeül szolgáló bárkát komótosan elnyeli a mély.

Meglehetősen banális és bugyuta, melodramatikus fordulatokat sem nélkülöző történet ez, amelyben a néző legnagyobb erőfeszítését igénylő dramaturgiai fogás talán az, amikor az idős férfi egyik útjáról kakasokat hoz a hajóra ([kép 007a-c](#)): a hagyományos koreai násszertartásban (is) termékenységet jelképező madarak előjelként szolgálnak, amit a helyi szokásokban járatlan néző legfeljebb sejtethet, miközben a kakasok érkezten elmélkedik.

Az ábrázolt papírmásé figurák alig többek két lábon járó conceptusoknál: „az érző szívű zenész, ám valójában önző öregember”, „a tudatlan, ám hálás és önzetlen, szerelemre nyíló fiatal lány”, „a jó szándékú, vonzó ifjú”, akikben a történet fordulatai minimális mélységet fednek csak fel (a fiú alakja a legplasztikusabb hármójuk közül). E karakterek mitikusan vagy még inkább meseszerűen egyszerűek; csakhogy nem gyermekmese ez, hanem tanmese vagy parabola, amelyben a férfi és a lány a filmvégi jelenetek (a tengerbe vetődés, a végtelen égbe lőtt nyíl-vonó, a szellem-nász) allegorikussá válnak, s leginkább egy szerelemre hangszerelt *Akárki* moráljáték vagy egy *commedia dell'arte* figuráira emlékeztetnek. Míg azonban a középkori moráljáték műfaja feltételezett egy olyan vallásos világképet, amelyben történetei jelentőségteljessé váltak, s míg a *commedia dell'arte* alapvetően más hangfekvésben, nevezetesen bórleszk-szerű helyzetkomikumra építve működött, addig Kim filmjének befogadását sem egy a recepció kollektív háttéréül szolgáló, a bemutatott „drámát” elmélyítő egységes világkép, sem a mű hangvétele nem emeli nagyszerűvé. Ami a film által a maga pőreségében elének áll, az egy körülbelül annyira kifinomult erkölcsi példázat, mint a Grimm testvérek *Piroska és a farkasa*: kétségtelenül nem élvezhetetlen, ám morális tartalmait és tanulságait tekintve meglehetősen gyöngécske alkotás.

Az ábrázolt világ minőségeinek sorra vételén túl szemügyre vehetjük *Az új* ábrázolásmódját és stílári vonatkozásait is, különösen, mert a film szimbólumot sejtető címe és főként az idős férfi alakja jelzi, nem valamiféle neo- vagy kisrealista, a valóság illúzióját közvetlenül megcélzó, hanem

parabolának szánt művel van dolgunk. S megeshet, vélhetnénk, hogy e szimbolizációra hajló műben az ábrázoltak egyszerűségéért kárpótolja a nézőt az ábrázolásmód csiszoltsága vagy összetettsége.

Csalódnunk kell, Kim Ki-duk filmjében a didaktikus színészi játék párhuzamban áll a történet és a jellemek egyszerűségével. A főszereplők szótlansága nem stiláris bravúrhoz, hanem kissé darabos, rendszerint teátrális alakításokhoz vezet, különösen az idős férfi, de gyakran a két másik központi karakter megjelenítésekor is. Tény, hogy a pantomimszerű játék kevésbé alkalmas árnyaltabb mondandó hordozására – igaz, ezzel a film színészeit nem is próbálja megterhelni.



008c. Az új. (Hwal. Kim Ki-Duk, 2005)

Számos jelenetet hozhatnánk illusztrációként a lélektani állapotoknak az értelmező feladatát szélsőségesen megkönnyítő megjelenítésére. Csak néhány kiragadott példa: amikor a lány szerelmét felszító ifjú a hajóra érkezik, a lány vonzalma rögtön tetten érhető mosolyában, tekintetében és a fiú után fordultában, s így nem marad rejtetten az öreg előtt (kép 008a-i). A két szerelmes többnyire hosszan, érzőn, kedvesen mosolyog egymásra, szinte simogatják egymást a tekintetükkel (kép 009a-h vagy kép 010a-d, ahol szembeszökő az ellentét a lány által a hajóra segített ifjú és az egymagában a hajóra kászálódó öreg között). A lány éterien tiszta boldogságának visszatérő jele a néma mosolyra fakadás, amelynek a hajón való magányos várakozása és kislányos játéka közben gyors egymásutánban többször is tanúi vagyunk (kép 011a-d). De hasonlóképpen árad a derű és a boldog átélés a zeneszerszámaival bíbelődő, majd hegedülő idős férfi, valamint az őt hallgatók arcáról (pl. a nyitójelenetben, kép 012a-d; vagy amikor egy jóslás után az öreg vígan az árbocon zenél, kép 013a-e). Ezek az arcok és alakok eltéveszthetetlenül a boldog idill és biedermeier érzelmesség jegyében rajzoltattak meg.

Hasonló „összetettséget” és árnyaltságot fedezhetünk fel a lány duzzogásának, majd az idős férfi arra következő reakciójának ábrázolásában: miután a fiúval már szemet vetettek egymásra, az eladdig bensőségesen örömteli esti mosdatás során a lány most durcásan összekucorodik és a simogatás elől odébb rántja a fejét (kép 014a-d), ami a férfi részéről sikertelen erőltetéshez és csalódottsághoz, majd a mosdatás hirtelen befejezéséhez és a kajütből való dühös kivonulásához vezet (kép 015a-f), amit a taton búfelejtő új-hegedülés követ, aminek „líraiságát” vélhetően növelni hivatott a zenélő alak alig kivehető, sziluetszerű megjelenítése a mélykék éjszakában (kép 016a-b, a láthatóság végett kissé világosítva). Ha a kibomló konfliktus mindebből nem volna egyértelmű, akkor a film pár perccel később újra segítségünkre siet, minden apró, teátrálisan eljátszott érzelmi

mozzanatot gondosan, didaktikusan dokumentálva: a foglyukhoz ajándékkal hazatérő szatírok elbizakodott derűjével érkező öreget a lány megint összekucorodva, lehajtott fejjel, vagyis az előzővel megegyező módon ábrázolt durcás szomorúsággal fogadja, majd a nyakába helyezett nyakláncot dacosan letépi; e gesztust az öreg értetlenséggel kevert dühvel veszi tudomásul (kép 017a-q). Az öreg dühe csak fokozódik, mivel a lány bosszúból kacérkodni kezd az épp a hajón tartózkodó halással, akihez odabújik és simogatja, miközben az öregre vissza-visszanézeget (kép 018a-o). Végül az öreg elviszi a lányt, majd haragos, gyors mozdulatokkal összeszedi a horgász holmiját, és azt a kishajóra utasítja (kép 019a-d). A jelenetben háromszor is feltűnik, s a dühös féltékenység félreérthetetlen jele lesz a kormányos-fülke zárt teréből leselkedő – s ilyenformán a dühtől fortyogó bezártság metaforájává előlépő – férfiarc képe. Kifejezetten sematikus az öregember és a lány közti idilli viszony felbomlásának másik jele is: míg a zavartalan együttlét idején az emeletes ágy felső fekhelyéről lenyúló férfi békésen szorongathatja a lány kezét (kép 020a-b), addig a szerelmi konfliktus kialakulása után a lány már nem engedni karon fogni magát (kép 021a-d), mígnem még később az öreg szinte erőszakkal ráncigálja a csuklójánál fogva (kép 022a-e).

*Az új*ban többnyire ilyen, a szocialista realizmus propagandisztikusságát is megszügyenítő közvetlenséggel ábrázoltatnak a szereplők érzései, méghozzá a félreérthetőség minimalizálása érdekében tipikusan közeliken és szekondokon. Így egyre erősebbé válik a feltevés, miszerint *Az új* szikár minimalizmusa (egy helyszín, maroknyi szereplő) és az egyszerű ábrázolásmódja (egy szálú, lineáris történetvezetés, jól dekódolható színészi alakítások), illetve az ábrázolt figurák és érzelmeik egyszerűsége közti párhuzam nem fokozza, hanem épp ellenkezőleg, tovább csökkenti a film esztétikumát.

S akad még egy gyenge pontja *Az új*ra jellemző ábrázolásmódnak. Annak ellenére, hogy a színészi alakítás megítélésénél nem tekinthetjük kizárólagos érvényűnek a pszichológiai realizmus normáit, azaz megfelelő esztétikai összefüggésben el kell fogadnunk a túlzó vagy a normálistól másképp elütő alakítást, feltűnő, hogy a központi figurák és játékaik stilizáltak is tekinthető egyszerűsége nincs összhangban a mellékalakok megformálásával. A hajóra több turnusban odakerülő horgászokról, de bizonyos jelenetekben még a szerelmet hozó ifjúról is elmondható, hogy tetteik és megszólalásaik révén a pszichológiai realizmus jegyében megformált karakterek – akik közül kirí, mert valami moralitásjáték allegorikus figuráiként sétálgat a „Vadóc Ártatlanság” és a „Féltékeny Önzőség”, két olyan alak, akik a pszichológiai realista olvasatban viszont üresen közhelyesnek bizonyulnak. Így, feltétlenül, hogy esetükben az allegorikus-parabolisztikus olvasat mintegy a realista megformálás ürességét hivatott ellensúlyozni, megkockáztathatjuk, hogy *Az új* ábrázolásmódjának egyik gyengesége, hogy nem tudja következetesen érvényesíteni az allegorikus hangnemet, és koherens egységben felrajzolni a szimbolikus alakokat. [7]

Pedig a teljes művön végigvitt stilizált színészi játékra számos példát találni a börleszkektől kezdve a Bresson filmek sajátosan visszafogott színészeinek alakításán át a tatii és paradzsanovi karakterek mechanikus és teátrális stílusáig. De a Távol-Kelet filmművészetében ilyen a klasszikus japán film, amelynek nem egy képviselője (például Kon Ichikawa, Keisuke Kinoshita, Akira Kurosawa, Kaneto

Shindo, Masahiro Shinoda) szívesen épít a *Noh*- és *kabuki* színház, illetve a *bunraku* bábszínház erősen stilizáló formai hagyományára. Ám ezek az alkotások vagy következetesebben stilizáltak, vagy enyhe ironia itatja át őket – ami viszont Kim patetikusnak ható filmjére cseppet sem jellemző, ahogy a következetesség sem.

A kortárs távol-keleti alkotások közül *Az újéchoz* hasonló enyhén patetikus moralizálást találunk Takeshi Kitano *Bábok*-jában (*Dolls*. Takeshi Kitano, 2002) – pátosszal telítettnek tűnik legalábbis, ha névértéken olvassuk; hisz értelmezhető ironikusnak is -, amely képi megoldásaiban szemet gyönyörködtetően színpompás és egzotikusan keleties, ám vérmérséklettől és filozófiai megközelítéstől függően éppúgy tekinthető sokatmondó etikai példázatnak, mint kissé kimódolt, egyszerűcske tanmesének (l. Atkinson 2004, Brenner 2005, Knight s.a.), s így aligha citálható *Az új* kevert ábrázolásmódjának védelmében.

Következetes stílusmester, s jelen kontextusban talán figyelemre méltóbb a kínai származású tajvani alkotó, Tsai Ming-liang, akinek filmjei részint a díszletezést és a színészi játékot átható erős és magamutogató stilizáció, részint a verbális dimenzió alkalmankénti végletes redukciója okán vethetünk össze *Az új*jal. A Tsai filmek alakjainak olykor szinte teljes szótlanságába süllyedő lakonikusságát hol sikerültebb, hol inkább lassú és kissé modoros megoldásként értékelhetjük: előbbire *A lyuk* (Dong. Tsai Ming-liang, 1998) és főként a *Huncut felhőcske* (*Tian bian yi duo yun*. Tsai Ming-liang, 2005), utóbbira *A folyó* (*He liu*. Tsai Ming-liang, 1997) és a *Vive l'Amour* (*Ai qing wan sui* . Tsai Ming-liang, 1994) szolgálhatnak példaként. Az összehatásbeli különbséget magyarázhatja a később forgatott filmekben felbukkanó, sőt a *Huncut felhőcske* egészének hangnemét meghatározó, szarkazmusba hajló ironia: a korábbi Tsai filmekre jellemző komor lassúság és szótlanság megmarad, ám a (többnyire) musical-betétekben megjelenő humor enyhíti és feloldja az egyébként zord, apokaliptikus hangulatot. Ám mint fentebb említettem, Kim Ki-duk filmjében nem jelenik meg ironia, s így nem is hat ellene az ábrázolási módok vegyítéséből fakadó, zavaró disszonanciának.

1.2 Szimbolizáció, parabola, giccs

A fentiekben azt igyekeztem megmutatni, hogy *Az új* legfőbb esztétikai gyengesége abban áll, hogy mind az ábrázoltak, mint az ábrázolásmód tekintetében túlságosan egyrétű, túl könnyen érthető: nincsenek benne szubtilis vagy összetett konfliktusok, ahogyan mély jellemek sem; a film egyszerű, színes kockákból építkező világának megértéséhez sem különösebben élénk képzeletre, sem odaadó figyelemre nincsen szüksége a nézőnek: minimális erőfeszítéssel is boldogul.

Ha az efféle, átfogóan érvényesülő egyszerűsítés nem is feltétlenül jellemzi Kim Ki-duk munkásságát – bár e lehetőséget nem zárnám ki -, a tanmese-szerű moralizálás és az egy-egy szimbólumértékű tárgyba sűrűsödő tolakodó jelképeskedés kedvelése láthatóan régebb óta kísérti a koreai rendezőt. Ide sorolhatjuk *Az új*nál jobbra sikerült, ám alapvetően példázat-ízű *Tavaszi, nyári, őszi, téli... és tavaszt* (*Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom*. Kim Ki-duk, 2003), keresett, szándékolatlan

utalásos – az emberi életkorokra és a világ nagy körforgására egyszerre célzó – címével, amely a földi világ fertelmes bűnei elől menekülő, a buddhizmusban megnyugvást, mert örök ciklikusságot találó férfi sorsát tárja elénk. Emlékeztetése a *Tavaszi, nyári...* védtelen, kiszolgáltatott állatai (hal, béka, sikló), amelyek az „emberi kegyetlenség” követ hurcolva pusztulnak el – amely kő aztán továbbgörgetett, sőt továbbvonszolt jelképként a férfihős bűnbánatában és megváltásában játszik majd érdemi szerepet. Kim a jelképek visszatérő alkalmazásával és alapos bemutatásával a *Tavaszi, nyári...*-ban is tesz róla, hogy a szándékolt jelentések ne rekedjenek meg a sugallatok szintjén.

Hasonló didaktikájú, már-már hatásvadász *A sziget* (Seom. Kim Ki-duk, 2000) groteszk példázata a másik („Másik”) torkából, illetve hüvelyéből az oda önkézüleg vetett horgot kiszedő nő- és férfialakkal, akiknek egymástól függése és egymás iránti önzetlen segítése orrbaverő nyilvánvalósággal mutatkozik meg a reciprok aktusban. Igaz, ehhez képest szerencsésebb, mert többlettartalmat hordozó megoldásnak számít a horognak mint a test intimus üregeibe való behatolás és a kisajátító akaszkodás fájdalmas, szűrős képzetét hordozó metaforájának a felbukkanása *Az új*-ban, amikor a lány egy rövid damilszál két végén található horogpárt összeakaszt és a szájába vesz, majd a damilhurkot megfeszíti és pengetni kezdi (kép 023a-e). A nagyobb fokú sikerültségnek nemcsak az az oka, hogy a horog képe az újabb filmben a rendezői *oeuvre* jelentésrendszerének egy intertextuális összefüggését tudja mozgósítani (hisz *A sziget*-beli kép behatoláshoz-kisajátításhoz köthető jelentéstartalmai átháramlanak rá), hanem az is, hogy képviselni tudja, párhuzamba kerül az új szimbólumát jellemző érzelmi-érzésbeli kettősséggel (vadság és szelídség, agresszív ragaszkodás és gyöngéd elbűvölés) – még ha ez utóbbi, a damilszál pengetése révén jelentkező jelentéskiegyesülés meglehetősen erőltetettnek hat is.



026f. *Az új*. (Hwal. Kim Ki-Duk, 2005)

Az új alsóbb rendű, nem allegorikus, tehát összefüggő rendszerbe nem szerveződő „szemiotikája” olykor primitíven egyszerű és konvencionális, ám a film – épp ezért – exportra szánt fesztiválfilmnek vélhetően beválik.^[8] Például a hajóéletet szűknek érző, elvágódó lánynak a „szabadságot” jelképező repülőgépre emelt tekintete ilyen mozzanat (kép 024a-c), de utalhatnék itt a korábban említett zeneszó nélkül is csodálatos érzéseket keltő fülhallgatóra vagy az extatikus állapottal társított, napfénytől csillámló hullámok klisészerű alkalmazására a film utolsó szakaszában, ahol kiéleltetés jelzi a nem-extatikus tudatállapotba való visszatérést (025a-e, kép 026a-g)

).

Szokatlanabb az édeni különállást és a nem kívánt bezártságot egyszerre jelképező hajó képe: érdekes és eredeti, amennyiben e kettősség jellemzi, illetve amennyiben a jelentés hordozója nem egy a kollektív képzetekkel jobban egybevágó, „hagyományos” szimbólum (pl. ház, sziget, kert), hanem egy rendellenesen nyugalomra kényszerített jármű. A hajó szimbólumának elzártágot sugalló mozzanata jól érzékelhetően kapcsolódik *A sziget* és a *Tavaszi, nyár...* lebegő hajlékai, illetve a *Kalitka Motel* (*Paran daemon*, Kim Ki-duk 1998) motelje és szobái szimbolizálta tartalmakhoz. [9]

Tekintsük most az íj mint szimbólum értelmezési lehetőségeit. A történet egésze azt sugallja, hogy az íj jelentésvilága az emberi kapcsolatokkal hozható összefüggésbe, és az alakok allegorikus egydimenzióssága lehetővé teszi, hogy e szimbólumot az egész filmben kifejlő allegorikus példázat részeként interpretáljuk. Értelmezését a film szinte tálcán kínálja: az íj egyszerre hangszer, illetve az ölés és sebzés eszköze, amelyeknek a kapcsolatok szintjén így a gyöngéd, szelíd, mágikus erejű elbűvölés (zene), illetve a vadság és agresszivitás (nyilazás) feleltethető meg. Az agresszivitás maga is kettős, hisz lehet szó védelemről (pl. a gonosz halászok ellenében), avagy fenyegetésről (amikor az öreg vagy a lány a másik ellen emeli). E felerésztt megduplázott kettősség miatt mondhatjuk, hogy az íj egy képi-fogalmi *szillepszis*, azaz olyan egyszerre több, ellentétes értelmet is érvényesítő jelegység, amely körülbelül így fordítható le: ‘a két érzelmi késztetés (agresszivitás és gyöngédség) egy töről fakad, vagyis elválaszthatatlan egy adott ember mint szeretetünk tárgya vonatkozásában’. Milyen szép, riffaterre-i értelemben vett szubtextus részét alkothatná ez az alakzat, amennyiben magába sűríti az egész mű mondandójának ellentétes lényegét: az emberi kötődések bizonyos fajtáira valóban jellemző, ösztönszerű kettősségét az erőszakos, kisajátító önzésnek és a cserébe nyújtott kedves gyöngédségnek! – lelkendezhetnénk. Csakhogy Michael Riffaterre meghatározása szerint a szubtextus mellékesnek tűnő, egy mintegy véletlen jelképként funkcionáló szimbolikus elemet felvonultató szövegegység, ahol a jelképes tárgy semmiképp sem állhat a mű középpontjában (Riffaterre 1990: 63). Így a Kim Ki-duk-i alakzat megmarad „egyszerű”, modoros szimbólumnak. Ami pedig a példázatosságot illeti, a felmondott erkölcsi lecke túlzón és lecsupaszítva ábrázol egy olyan érzelmekettőt, amely lehetséges, de nem szükségszerű velejárója a szerelemnek; s tetejében, még a legigazabb vonatkozásában is (ti. agresszivitásig fajuló féltékenységet illetően) szellemtelenül közhelyes.

A film másik nagy, a lány tetteiből kiolvasható tanulsága – a lángolóbb szerelemért elhagyná az öreget, ám az öngyilkossági kísérlet után szánalommal vegyes törődéssel mégis visszatér hozzá -, miszerint ‘bármilyen erőszakosan önző és kisajátító is a Másik, a kitartó gondoskodásnak hála a jutalma’ nemkülönben banális.

Ennek ellenére Kim Ki-duk filmjeinek egyik visszatérő eleméről van szó: a *Krokodil* (*Ag-o*, Kim Ki-duk, 1996), a *Kalitka Motel*, a *Rossz fiú* (*Nabbeun namja*, Kim Ki-duk, 2001), a *Szamaritánus lány* (*Samaria*, Kim Ki-duk, 2004) központi lányalakjára is jellemző a szexuális önfeláldozás és kiszolgáltatottság motívuma, amelyet *Az újhoz* hasonlóan a férfialakok brutalitása és enyhe pedofíliaja egészíti ki.

És ha rá is mutat a női lélek egy sajátos hajlamára, bántóan irreális méreteket ölt, és valószínűtlen, ám annál érzelmesebb fordulatként átlódítja nézőjét a naiv érzelmű melodráma könnyektől csillogó világába.

Ezeket a tökéletlenségeket nem képes ellensúlyozni a film ama érdeme, hogy az íjtól induló allegorikus rendszerbe a zene révén beilleszthetők más, szimbolikus tartalmakat magukba szívó tárgyak, úgymint a fiú által a lánynak ajándékozott MP3 lejátszó (mint zene- és így örömkeltő eszköz), illetve a távolabbi utalásokat is megnyitó horogpár pengethető damilja (l. fentebb). Ahogy az sem válik a film erényévé, hogy az íjba kódolt kettősséget erőltetetten viszi végig a kezdőképeken látható hangszer-segédesszökként fungáló vonó-nyíltól a film zárása előtt az ég felé lött nyíl-vonóig. A mitikusnak vagy akár misztikusnak is tekinthető (Baski 2006), az érzelmi csúcst, sőt fensíkot képző elnyújtott záró-szekvencia e következetesség szinte paródiába, de legalábbis pátoszba hajló kiteljesítése: az allegorikus alakok nászával, az öreg férfi álomba szenderítő, utolsó íj-játékával, az íj lányra emelésével (ami agressziót sejtet), ám végül mégis a szabadító egekbe repítésével, majd a maszkulinitás minden vétkét magára vevő férfialak akkurátus vízbe vetődésével és csak fodrozódó vizet maga mögött hagyó eltűnésével. ^[10] És ezzel még vége sincs. A lány hajója már visszafelé kanyarodik a nagyobb felé, amelyen (ex-)szerelme, a fiú várakozik, amikor az agresszivitás révén eddig is férfi-jegyekkel bíró nyíl a szimbolizációnak egy már-már közönséges szintjére zuhan vissza, és az égből előtörő falloszként egyenesen a szűzi fehér ruhában ébredező lány lábai közé csapódik. Ekkor már a beteljesedéshez obligát testi nász sem marad el, vértől pirosra festett lepellel, illetve a hangsávon és a gesztusokban többszörösen jelzett, rossz szexfilmekre emlékeztető *voyeurrel*, végtelen odaadással és extázissal ([kép 027a-z](#) és [kép 28a-c](#)), amelyet végletes, melodramatikus félreértésként tetéz, hogy az aktus közben a bárgyú, ám segítőkész ifjú hős a lányt, a lány pedig az őt csúcsra juttató szellemalakot ölelgeti ([kép 029a-e](#)).



031. *Az új*. (Hwal. Kim Ki-Duk, 2005)

Barbár ösztönszerszám, gyöngéd altatószer, mágikus repülő fallosz: mi jöhetne még? Csak a teljes

zagyvaság, vagy a giccs diadala. Kim Ki-duk az utóbbit választja és buzgón be is teljesíti; éppúgy, ahogyan végig beteljesítette szinte az összes, melodramatikussággal kapcsolatos várakozásunkat: a sokszori ismétlés által egyre émelyítőbb, érzelmős zenével, amely a „drámai” pillanatokban felerősödik (igaz, ez a Hollywood filmekben iskolázott fülnek meglehetősen szokványos); az egyszerű és egyértelmű alakokkal és alakításokkal; a végletes érzelmekkel; vagy az epizódok között feltűnő idilli és lírainak szánt hangulatfestő képekkel (ilyen a tengert aranysárgára festő naplemente, [kép 030a-b](#) ; és a szürke égen rózsaszínben játszó hold képe, [kép 031](#)). Ám a koreai melodramatikus hagyomány hirtelen követőjeként Kim filmje túltesz nem egy pályatársán, amikor a zárás közeledtével a hajó-szimbólum kifejezetten eredetietlen, akaratlanul is a *Titanic*-ot (James Cameron, 1997) idéző alkalmazása révén „elsüllyed az egykori boldogság” a hosszan integető lány tekintetétől kísérve, és magával húzza a mélybe az ekkor már a lány ártatlanságát is jelképező fehér lobogót ([kép 032a-r](#)). Így a napfénytől csillámló felszínen maradó, tovaandalgó kishajó a kifehéritéssel is megsegítve ([kép 033a-f](#)) az új boldogság jelképévé emelkedik (vagy inkább süllyed).

Sajátos *szeriális giccs*, dupla beteljesedés ez. Elvárt jutalmát – a gondoskodó, bár nem makulátlan szerelméért – megkapja az öregember is (az első odaadás és a lány emlékezete által), majd pedig, igaz csak feltételezhetően, a lánnyal közös további életük során a fiú is, csillámló hullámostul és idilli mosolyostul ([kép 034](#)). Megeshet, hogy ez a lány többet tud végbe vinni, mint a népmesei ellenpontja: el is ment meg jött is, hozott is meg vitt is, mindenki kielégülésére és boldogságára. ^[11] Ezt nevezem – a film férfi-nő kapcsolatokra vonatkozó, parabolisztikus olvasatának minden eddig kiemelt gyengeségét is ide értve – gyatra moralizálásnak Kim Ki-duk filmjében.

1.3 Vadócság és társadalomkritika

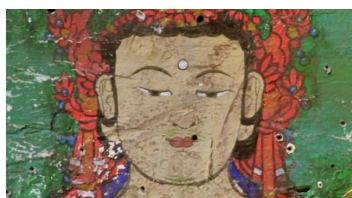


035f. Az új. (Hwal. Kim Ki-Duk, 2005)

Érdemes még felfejtenünk az újnak a lányra vonatkozó jelentésárnyalatait. Önmagában pozitívként könyvelhetjük el, hogy a filmben az új az öreg alakja mellett a lányfigura jellemzésének is az eszközévé válik. Például a lány az öreg féltékenységé miatt érzett dühét íjazással fejezi ki: morcos arccal a férfi mellé nyilaz, amikor az a kését feni (efféle morcosság és duzzogás, mint fentebb már utaltam rá, többször is visszatér a film során), míg végül, miután az öreg sértett nemtörődomséggel elfordul, a férfi megsebesítése helyett a vízbe ereszti a nyilat ([kép 035a-h](#)).

). A film nem túl bonyolult belső szemiotikájában ez a jelenet azzal áll párhuzamban, amelynek során az immár a lányt feleségül megszerző férfi némi tűnődés után az ég felé lövi a nyílveessőt, nem az alvó lányba ([kép 036a-h](#)), hogy végül furfangosan és kegyesen „csak” szellemformában tegye magáévá.

Értelmezhetünk úgy, hogy a lány gyakorlottnak tűnő íjhasználatában romlatlansága, civilizálatlansága-természetközelsége, ^[12] sőt vadócsága mutatkozik meg (pl. amikor időtöltésként a céltáblaként szolgáló *jin-jang* jelbe nyilaz, [kép 037](#), illetve amikor a rátámadó horgászokat leckézteti meg, [kép 038a-d](#)). Ez megerősítené a róla a *mise-en-scène* egyéb mozzanatai alapján kirajzolódó képet: vadócsága öltözékéből, azaz a hóban-szélben, örökké hordott vékony és rövidke szoknyából és a zokni permanens hiányából is kitűnhet ([kép 039a-c](#)). De a filmnek az általános színkezelésében megnyilvánuló eklektikus harsánysága ([kép 040a-d](#)), illetve a lány esküvői viseletére jellemző nyers, kissé rikító koloritok (kék, lilás rózsaszín, sárga, zöld, l. [kép 006a-d](#)), valamint az egyik hétköznapi viseletének feltűnő, komplementer szíkontrasztja (zöld-piros, [kép 041a-b](#); vö. Itten 1970/2000) szintén tekinthetők a vadóc egyszerűség és gyalultatlanság kódolásának.



040a. Az új. (Hwal. Kim Ki-Duk, 2005)



040c. Az új. (Hwal. Kim Ki-Duk, 2005)

Homályos marad, ám valószínűleg a mindkét központi figurára jellemző elvadultság és vadócság képzetéhez kötendő az íjazással végrehajtott jövőendőmondás mozzanata – mert máshova nemigen kapcsolható. Ám meglehet, a homályosság nagyon is szándékolt, s így ez (volna) a film

egyetlen igazi, a buddhista koanokat idéző feladványa. Mindenesetre a jövőmondás – mintegy a „világ peremén”, világok határán lebegő hajó képzetével együtt – kiemeli a férfi és a lány életének az evilágin túlival, a transzcendenssel érintkező, mitikus vonásait.

E csapáson továbbhaladva egy viszonylag távoli értelmezési lehetőségig is eljuthatunk, nevezetesen a társadalomkritika gondolatáig. ^[13] Tény, hogy többször is zavaró hatású modern kellékek bukkannak fel az allegorikus, sőt mitikus történet színre vitele során. Önmagában heterogén és disszonáns például a bomberdzsekis mágus-sámánnak a képe (kép 042a-c), valamint a modern valóság indexeinek tekinthető holmik feltűnése, mint amilyen az MP3 lejátszó, a leforrasztott nejlonzacskóba csomagolt esküvői cipő (kép 039b) vagy a konzumtársadalom még szembeötlőbb, igazi tömegterméke, a feltehetően reklámszöveggel ellátott nejlonzatyor (kép 043).

Gyaníthatóan szándékolt, de legalábbis elkerülhetetlen az ezen elemek keltette disszonancia – miszerint még a világtól remeteként elvonuló, a mítosz terében és idejében élő öregember is kénytelen holmi szupermarketben vásárolni -, ám a film bejárta szimbolikus térben ez a társadalomkritikai aspektus nem kap megerősítést. Sőt, a kvázi-mágus túlságosan is emberi (de a konzumerizmussal össze nem függő) vágyai éles kontrasztban állnak majd az MP3 lejátszót kínáló (s ennyiben feltétlenül a modern világ képviselőjeként megjelenő) fiúval. A cipővásárlási fiasco – ti. hogy az idős férfi nem ismeri fel, hogy a lánynak nem annyira a zacskóban árult cipellő, hanem a „rég”i” zeneszerszámot felváltó-modernizáló MP3 lejátszó (illetve az ifjú szerelme) kell – legfeljebb a férfinak az új világban való járatlanságát és az azzal kapcsolatos értetlen sutaságát példázza. Ám ha a közönségesen viselkedő „modern” horgászok többszöri megjelenítése alá is támasztja a filmnek egy lehetséges társadalomkritikai üzenetét – miszerint ‘a természet ölen honoló békét és örömet megrontja a civilizált világ’ -, annak látványosan ellentmond, és újabb nem kívánatos disszonanciához vezet, hogy a fiú is a civilizált világból érkezik, és a lányhoz ő is nagyon jó, sőt jobb is, mint a mitikus világ fő képviselője, az öreg hajós.

E gondolatmenet konklúziójaként felvethető, hogy az öreg által a szerelem csataterén kieroszakolt pyrrhoszi győzelem, illetve a mögötte-mellette felfedezni vélt, lappangó életmódbeli kudarc a régi világ elmúlásának és az új, rosszabb világ eljövetelének szolgálnának megrendítő tanúbizonyságul. Meglehet, de a dráma erőtlen. Mert *Az újban* megrajzolt öreg történetét – akár lélektani parabolaként, akár társadalomkritikaként olvassuk – szélteben-hosszában repedések és disszonanciák szabdaltják, és nélkülöz minden tragikus vonást. Hisz a „boldogságból szerencsétlenségbe” hulló „hitvány” drámai alakok viszontagságairól régóta tudjuk:

az ilyen történet emberi érzéseket kelt ugyan, szánalmat és félelmet viszont nem, mert az előbbi a méltatlanul szerencsétlenséget szenvedőt, az utóbbi pedig a hozzánk hasonlót illeti meg (a szánalom a méltatlanság, a félelem a hasonlóság miatt); ami viszont ebben az esetben történik, sem félelmet, sem szánalmat nem kelt. (Arisztotelész: *Poétika*, XIII. fejezet, d813)

2. Túlságosan is emberi: *Failan*

A közelmúlt dél-koreai filmtermésében „[s]zerencsére akadnak komolyabb darabok is, teljes igényű drámák, mint a Song Hae-sung által dirigált *Failan*; eme realista, finom szövésű szerelmi történet egyszerre célozza meg, s találja telibe a szívet és az agyat” (Géczi 2005). A magyar filmes publicisztika pársoros megállapításaihoz méltó, frappáns megjegyzés nem fest hamis képet a *Failan* ról, ám – különösen Kim Ki-duk filmjének fenti bírálata után – talán érdemes hosszabb elemzést szentelnünk Song valóban „finom szövésű”, összetett drámájának. ^[14] Nem feltétlenül méltányos egy példázatszerű, transzcendentálisra hangolt stilizált alkotást összevetni egy pszichológiailag realista lélektani drámával; azonban a két film között fellelhető fabuláris és stiláris párhuzamok legalábbis tanulságossá teszik az összehasonlítást.

2.1 Song Hae-sung filmjei

Song Hae-sung csak néhány évvel fiatalabb Kim Ki-duk-nál, ám jóval kevesebb filmet rendezett, 2007 elejéig összesen négyet. ^[15] Legismertebb alkotása a sajátos kézjegyekben nem bővelkedő, képi megoldásaiban – sok kameramozgás; vörösbe hajló, meleg, „emlékező” koloritok; flashbackek, zárt bárhangulat (kép 044a-g) – némileg a Scorsese- és Coppola-filmek gengsztervilágát idéző *Rikidozan* (*Yeokdosan*, Song Hae-sung, 2004). Ez a film a Takashi Miike által is többször érintett japán idegengyűlölet témáját eleveníti fel a címszereplő birkózó életén keresztül: a Koreából bevándorolt Rikidozan nagy álma, hogy szumózó legyen, ám származása miatt folyamatos megaláztatás és gáncsoskodás tárgya japán társai és edzői részéről. A film néhol a *Rocky*-filmek zsigeri késztetésekre ható megoldásait is beveti a kezdeti nehézségek ellenére vasakarattal, a szumó helyett a profi pankrációban elért siker, majd a kényszerű bukás (tönkrement házasság, a baseball népszerűbbé válása és főként a „megjátszott” meccsen veszteni képtelen figura) felrajzolásával. A film klasszikus melodramatikus fogással a jelen egy drámai pillanatában indul (a főhőst megkéselték), majd egy hosszú flashbackbe vált, s majd két órában fejti fel a késelésig ívelő történetet. Az egész filmet fájdalmas nosztalgia hatja át (a kései képek vöröses tónusai mellett a múlt képei gyakran fotóra emlékeztető sárgás-barnás színezetet kapnak, kép 045a-b ; és végig markáns az érzelmes, nem diegetikus zene): Rikidozan a boldogulás érdekében kénytelen néhány évre az Egyesült Államokba költözni, és ezalatt magára hagyni az őt csendes odaadással szerető feleségét (Aya), akinek azonban a visszatérő férfi új, mozgalmas, dicsőséges életében nem igazán jut hely. Később összeköltöznek, ám a film végére már nyugtatókon élő, paranoiás birkózót felesége elhagyja, amikor az nem hajlandó az „utolsó” meccsét az előre megállapodott módon elveszíteni; ugyanakkor a férfi halála után – tudósít egy rövid inzert – hamarosan követi őt a másvilágra. A késelés nyomán kórházba került (és nem sokkal később hashártyagyulladásban elhunyt) Rikidozant az utolsó képkockák egyikén kórházban – kifejező melodramatikus beállításban (vö. Sirk, *All that Heaven allows*, kép 046) – kívülről, ablakon át látjuk,

amint a hóesésbe mered és néhány keresetlen, őszinte mondatban végigtekint az életén (kép 047a-b). A zárás többértelmű fényképpé merevedő flashback – szimbolikus értékű kép, amely egyszerre őrizi és jelzi a pár összetartozását és szinte szégyenlősen visszafogott szerelmét, ám emlékeztet arra is, amikor Rikidozan egyik őrjöngése során földhöz csapta és összetörte ugyanezt a képet (kép 048a-b, kép 49a-c). A *Rikidozan* tehát a fabulában, a szüzsében és a *mise-en-scène* szintjén is felmutat melodramatikus jellegzetességeket.



044b. *Rikidozan* (Yeokdosan.
Song Hae-sung, 2004)



044g. *Rikidozan* (Yeokdosan.
Song Hae-sung, 2004)

Song legújabb filmje, a *Nagycsütörtök* (*Urideul-ui haengbok-han shigan*, vagy alternatív címén a koreai eredetihez közelebb eső *Our Happy Time*, a *Mi boldog időnk*. Song Hae-sung, 2005) egy gyilkosságért és nemi erőszakért halálra ítélt fiatal férfi (Jung Yun-su) és az őt a börtönben látogatni kezdő elkényeztetett, gazdag lány (Moon Yu-jung) közt kialakuló kötődés története. A *Nagycsütörtök* egyszerre hordozza a már születésében is valószínűtlen, ráadásul beteljesíthetetlen szerelem fabuláját (a férfi a kivégzésére vár, és sorsa hamarosan be is teljesedik), illetve a címben is jelzett keresztényi szeretet üzenetét.^[16] Ha a *Rikidozan* melodramatikus, akkor a *Nagycsütörtökre* – hisz oly heves érzelmi megrázkódtatások sora – nehéz megfelelő kifejezést találni. A fabula kifejlése dögölgve induló, ám a végére ugyancsak nekiiramodó érzelmi hullámvasút: az inkább látványos, mint hatékony öngyilkossági kísérleteket elkövető hisztériás Yu-jung egy börtönlátogató apáca kérésére, kényszerből ismeri meg a fiút, s eleinte teljes közönnyel viseltetik iránta, éppúgy, ahogy általában az élet iránt. Először a fiút, később a lány múltját ismerjük meg visszaemlékezések és flashbackek, illetve a börtönhétköznapok jelen idejű szekvenciáiban. Bár egy eleinte azonosíthatatlan terű és idejű flashbackkel indít, körülbelül a film első negyede (harminc

perc) után kezdenek peregni a múlt képei. Ezekből tudjuk meg, hogy – távolról a *Szentjánosbogarak sírja* (*Hotaru no haka*, Isao Takahata, 1988) anime tragikus gyermeksorsaira emlékeztetően – a fiú gyermekkorában anyja önzésének köszönhetően öccsével együtt árván maradt, majd utcagyerekké lett, és tehetetlenül nézte végig, ahogy testvére előbb megvakult, majd meghalt. De tiszta szívűségének is látjuk jelét, egy félresikerült, tétova korai szerelemben, ahol – jól ismert klisé – a szeretett nő műtétéhez szükséges pénzt előteremteni próbálván keveredik a bűn fertőjébe. Igazságtalanul, három gyilkosságért ítélik halálra, holott csak egyet követett el (s azt is szinte kényszerből), ahogy a vádban szereplő erőszakátételhez sem volt köze. Jóllehet ennyi szenvedés emlékét még a keresztényi gesztus is alig feledtetheti (a börtönlelkészek a szeretet jeleként minden évben rituális lábmosdatásban részesítik az elítélteket), a fiú megtér, és ennek, illetve a lány nyílttá váló, szoros érzelmeinek hála életének egyetlen, rövid, boldog szakaszába lép – miközben például a lányt érinteni is legfeljebb egy nyaklánc átadásáig érintheti. Így jutunk az érzelmi tetőponthoz, amelynek kezdetén – megint egy flashbackból – kiderül, hogy az anyját megátalkodottan gyűlölő Yu-jung még kamaszkorában saját unokabátyjától szenvedett el nemi erőszakot, s ez, pontosabban anyjának az erre adott, pszichológiai rémtörténetbe illő hárító és vádló reakciója („*A testvéreidnek nem mondhatsz semmit! Szégyelld magad!*”) vezetett közönyéhez és anyja iránti heves gyűlöletéhez. A tetőpont érzelmes és elnyújtott, mint *Az újban*: a közel tízperces szekvencia elején a cellájában – akárcsak Krisztus – társaival gondtalanul vacsorázó fiúért pribékek jönnek, és kénytelen-kelletlen elkísérik, elvonszolják a kötél alá. A sötét terembe szcenírozott kivégzés megrázó, bár kissé érzelmesre sikerült kamaradarab-jelenetté magasztosul, amikor a fiú töredezett, utolsó, köszönetmondó és bűnbánó beszéde elhangzik a börtönhivatalnokok, a főlelkész és a kivégzésre beengedett, üvegfal mögött zokogó lány színe előtt ([kép 050a-f](#)).



050f. Nagycsütörtök (*Urideul-ui haengbok-han shigan*.

Song Hae-sung, 2005)

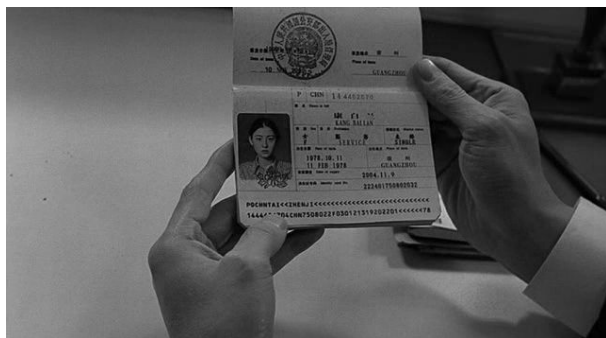
A fabula összetevőin és az azokat fokozatosan felfedő történetsszervezésen túl a *Nagycsütörtök* melodramatikus kelléktárába tartozik a gyakran visszatérő, megindító zongoraszólamra épülő zene; az elmúlás szomorú hangulatát hordozó tél szerepeltetése giccsbe hajló, képeslapszerű idillként ([kép 051a-b](#)), amelynek fenséges tragikumát fényképen örökíti meg az egy pillanatra a Caspar David Friedrich távolba tekintő *Rückenfigur*jaira emlékeztető lányalak ([kép 052](#)); illetve a börtönudvar hideg kopárságától megkülönböztethetetlen és a túlvilág örök, tértelen fényességét is előrevetítő képeken ([kép 053a-d](#)); amelyeket aztán gyermeki, kissé erőltetettnek tűnő játékosság ábrázolásával ellenpontos a film ([kép 054](#)). Melodramatikus tónusú még a fiú kivégzése előtti

percekben az együtt érző lassúsággal pásztázó, szubjektív kamera (kép 055a-c); a hosszú átúszásokkal összefűzött lírai montázs a szürke falakon, rácson, és a bitófákat idéző börtönkerítésen patakozó eső és a börtön ridegségében is túlélő, jelképértékű bogáncs képeiből (kép 056a-e); ahogy a lány által készített, az illanó boldogság tárgyi lenyomatát képező Polaroid-fotók képe is (kép 057a-b, kép 058a-c). A Polaroid-fotók a filmben alapvető szimbólumokként szolgálnak a végfőcím alatt is a háttérben úszva (kép 059). Érdekességgént jegyezhetjük meg, hogy a szomorú, érzelmes, külső plán az ablak mögött álló, hőesést csodáló alakokról itt is felbukkan, sőt ez vezeti be – a lány szavaival – a múltat feltáró egyik „igazi beszélgetést” (kép 060).

2.2 Visszatérő elemek Song filmjeiben

A fenti bemutatásból kiemelkedni látszanak a Song filmek visszatérő elemei: i) a fabula szintjén a beteljesületlen szerelem, illetve ii) a szerelmeseket elválasztó idő- és térbeli vagy más okokból fakadó elválasztottság; iii) a non-lineáris, flashbackekkel tűzdelt szűzsé; iv) a szimbolizáció szintjén a szerelmet/boldogságot jelképező fényképek; s végül v) a színrevitel vonatkozásában a melodramatikus jelleget sem nélkülöző érzelmes filmzene, valamint vi) a beállítások – nem kis részben az átgondolt színhasználatból fakadó – líraisága. Ha ezeket az elemeket tekintjük a *Failan* ban, megállapíthatjuk majd, hogy az jól illeszkedik az eddigi Song filmek sorába. Mielőtt ezeket *Az újra visszautalóan is sorra vennénk, kevésbé ismert filmről lévén szó ide kívánczik egy viszonylag részletes ismertető.*

2.3 *Failan* szűzsé



062c. *Failan* (Song Hae-sung, 2001)

Lágy, szolid zongoraszólammal, majd vonósok hangjával aláfestett főcím után a tenger felett suhanó kamera egy nagyváros távoli sziluettjének, erősen kék színekben úszó nagytotáljára emelkedik (kép 061a-c). Elsötétedés, a zene vezet át a fekete-fehérített szekvenciába, egy repülőtér vagy állomás kigyózó soraira, ahol útlevel-ellenőrzés történik. Pultra helyezett útlevel közeliben, azt vizsgáló hivatalnok szekondban; ansnitt mindkét alakra, amelyek során az iratból, illetve végül az abba nyomott pecsétből megtudjuk, „Kang Failan” (ejtsd „Fajlan”) érkezett meg Koreába (Incheonba), 1999. dec. 3-án (kép 062a-f).

Lassú elsötétedés, hirtelen megjelenő színes kép, inzert, „Egy évvel később”. Kikötő látképe (Incheon Dél-Korea egyik legnagyobb észak-nyugati kikötővárosa), pár másodperces, lassú felfelé daruzás, filmzene nélkül, amely innentől alkalmanként jelentkezik, főként a Failant mutató jelenetekben. Ezután játékszínpadon ismerkedünk meg a másik főszereplővel, itt még név nélkül, a nagyszájúan kötekedő, ^[17] kissé zilált külsejű, ötvenes évei elején járó Kangjae-vel (ejtsd „Kangdzsé”) (kép 063a-b). Kangjae-nak a főnökével és társaival való találkozása révén hamarosan kiderül, a férfi sokadrangú, nevenincs, főnöke előtt meghunyászkodó, mamlasz gengszter, aki aznap szabadult a börtönből és visszamenne a videotékába, ahol korábban dolgozott, és ahonnan kiskorúaknak történő pornókazetta-kölcsönzés miatt tíz napra börtönbe vitték.



066c. *Failan* (Song Hae-sung, 2001)

Az állását azóta főnöke (Yong-sik) utasítására más tölti be, aminek tényét az új alkalmazottal folytatott némi szócsata után elfogadja, és visszatér lepusztult, koszos, gyéren berendezett lakhelyére (kép 064a-b), ahol megismerjük a nála körülbelül 25 évvel fiatalabb, előszeretettel videokamerázó banda- és lakótársát (kép 065). Néhány perces szekvenciában imitált videokép a lakásról és Kangjae-ről (kép 066a-c). A film az első fél órában csak Kangjae-t kíséri: találkozik a főnökével, aki kidobóemberi állást ajánl neki; majd „standard” ügymenethez részt vesz egy „védelmi” akcióban, amelynek során pénzt próbálnak kicsikarni egy szatócsbolt idős tulajdonosasszonyából, sikertelenül. Fiatalabb társai felháborodására és neheztelésére végül Kangjae megakadályozza a bolt felgyújtását, akik közül a legrátartibb puhánysággal vádolja, amire Kangjae kissé megkésett reakciója a verekedés. A főnökétől kapott obligát szidás és alapos verés után (Yong-sik fémtálcával csapkodja meg) főnöke inni viszi (sőt a barátjának nevezi; kép 067), s itt tudjuk meg, a gengszteréletet együtt kezdték, csak hogy Kangjae-ből „hiányzik a bátorság és túlságosan lágyszívű” is. Yong-sik enyhén pszichopata vonásokat mutatva a diszkóba érkező rivális banda tagjai láttán kirohan azok autójához (kép 068a-b), és – Kangjae segítségével, aki kénytelen-

kelletlen nem engedi, hogy főnöke a bunyót elveszítse – a rivális banda testőrének fejét addig veri az aszfalthoz, míg az jókora vértócsát engedve el nem halálozik (aszfalton puffogó koponya, éjszaka, szakadó eső, fel-fel villanó villámlás-fények Yong-sik arcán). Másnap Yong-sik térden állva könyörög, arra kéri Kangjae-t, mentse meg őt, őket, azaz adja fel magát, hisz az üzletnek mennie kell (és ő túl sokat, húsz évet is kapna, s „*képtelen lenne egyedül meghalni*” – szerinte Kangjae tíz évvel is „megússza”). Cserébe megígéri, valóra váltja Kangjae régi álmát, vesz neki egy halászhajót, és azzal Kangjae visszatérhet a szülővárosába. A zavartan hallgató, még a főnöki verés jeleit magán viselő Kangjae (kép 069) nem mond igent (bár sok választása nincs), ám az aznap esti lerészegedés és nosztalgikus hangulatba kerülés során („*Otthon most nyüzsöghetnek a tintahal- és rákhalászok...*”) lakótársa lekicsinylő megjegyzéseire („*Menj vissza, ha ennyire elszánts vagy!*” / „*Vissza is megyek! Egy kis halászhajóval...*” / „*Ja... majd 100 év múlva.*”) ellenbizonyításként felhívja Yong-siket, és megbeszéli vele, a hajót már most kéri, s ha megvan, elviszi a balhét, és börtönbe vonul. Failan csak a film 37-ik percében tér vissza, miután Kangjae lakására kijönnek a rendőrök, és értesítik a lány haláláról. Kangjae lassított közelije fekete-fehérbe, aztán áttűnés nélkül forgalmas utca autóból fényképezett, kimerevített képére vált, majd kiszínesedik és pár kockányit visszaugró áttűnésben megelevenedik – az érzelmes zene is visszatér (kép 070a-e). E másik szálon előre haladva megtudjuk, Failan Kínából érkezett, szülei meghaltak, s egyetlen rokonai korábban Dél-Koreában vendéglősködtek. Ám azóta továbbálltak Amerikába, s az új tulaj azt tanácsolja a lánynak, menjen vissza Kínába. Városi, kissé Ozut idéző felső gépállású nagytotál következik a villanydrótoknál is magasabbról, a céltalanul sétáló Failanról (kép 071), majd egy oldalirányú lekövető kocsizás az egy szál utazótáskáját nehézkesen cipelő fiatal lányról, kistotálban (kép 072), a hangsávon az egyszerű zongorázásnak engedve a fő szerepet. Failan a „Remény” munkaközvetítőben állást keres (kép 073), ám a kiutasítást elkerülő „egyetlen lehetőségként” – miután a hivatalnoknő a lány haját kibontatja és ezzel egy csapásra nővé varázsolja (kép 074a-f) -, eladják Yong-sik bandájának egy színlelt házassági szerződés formájában. A lányról mit sem tudó férj Kangjae, akit újdonsült felesége iránt lakótársa unszolása ellenére sem mutat érdeklődést egy röpke, távoli pillantáson kívül („*Az ott a feleséged, ott.*” / „*Hol?*” / „*Ott a végén. Megdugnád?*” / „*Azt a csibét?*” / „*Ja.*” / „*Fenét!*” / „*Miért, nem az ízlésed?*” / „*Dugd meg te!*”), inkább a pénz foglalkoztatja, amelyet a tranzakcióért kap (kép 075a-b). Elmentében még a lakótársa által leszólt vörös selyemsálat leoldja a nyakából és odahajítja neki („*Add oda annak a kis tyúknak.*” / „*Már most gondoskods a feleségedről?*” / „*Te mondtad, hogy a vörös kínosan néz ki, nem?*”, kép 076). Majd a balhé elvitele kapcsán megbeszélés Yong-sikkal, aki az alkut Kangjae „visszatérte” után akarja megkötni – nem tudjuk, hova lesz az utazás. Vonat robog nagytotálban, vágás belülre, Kangjae Failan személyes adatait magolja, s a beszélgetésből tudjuk meg, Failan halott, Kangjae-nak az azonosítás miatt kell a lány lakóhelyére utaznia. Kangjae-t saját megfogalmazása szerint csak bosszantja, „*hogy az a ribanc meghalt*”, inkább a téli tájat bámulja és chipset ropogtat. Hogy az elhunytat biztosan felismerje, társa kérésére megnézi a fényképét s innentől az alakításában is jól követhető változás következik be a hozzáállásában: „*Hát nem gyönyörű? Az életben még szebb.*”, jegyzi meg a társa, Kangjae elmerül a kép nézegetésében, kitekintget az ablakon (kép 77a-d).



077a. Failan (Song Hae-sung,
2001)



077d Failan (Song Hae-sung,
2001)

A társa ugratni kezdi („Tetszik?“), Kangjae nem túl meggyőzően válaszol („Idióta...“), majd lakonikusan, tettettett grimasszal annyit présel ki magából: „Szép.“, majd lassú zoom Kangjae-ra ([kép 78a-j](#)). Vágás, s innentől vonósokkal, zongorával kísért körülbelül 20 másodperces szubjektív, lírai beállítás a vonat elejéről előre felé fényképezve ([kép 79a-e](#)), majd áttűnés, a tenger képéről jobbra lassú svenk immár Failanra, amikor ezt az utat ő járta be ([kép 80a-d](#)). A flashbackból megtudjuk, Failant bordélyházba hozták eladni, aki azonban, miután a bordély végében keservesen elsírja magát ([kép 081](#)), vért kezd köhögni, s az üzlet ezzel megghiúsul ([kép 82a-b](#)). Így a lányt végül egy mosodát üzemeltető idősebb, az őt kissé kételkedve fogadó asszonytság gondjaira bízák (yy kép 083). Failan még a mosodától távozófélben lévő gengszterek után szalad, s megköszöni a sálát, mire azok félig-meddig viccelődve azt válaszolják neki, az nászajándék, s a férjének kellene megköszönnie. Failan az asszonytól apró szobát kap, piszkos vizet köpő csappal, sívár, sötét mellékhelyiséggel ([kép 084a-c](#)). Néhány életkép következik a mosodával megbarátkozó Failanról: mezítláb, lábbal mos szorgalmasan, kiteregetett, száradó lepedők társaságában koreaiul tanulgat az öregasszonytól, körbebiciklizi a falut a mosandóért; mindez zenei aláfestéssel. Majd a flashbackból néhány erőteljes nagyközelivel visszatérünk a vonaton szendergésbe merülő Kangjae-hez ([kép 085a-i](#)). Társa elővesz egy levelet, amelyet Failan „Lee Kangjae”-nek címzett (ahogy a társa nézegeti a borítékot, közli: „Amilyen szép az arca, olyan rettenetes az írása.“), majd amikor Kangjae bőszen kikapja a kezéből a felbontatlan borítékot, kissé kajánul csodálkozva mondja Kangjae-nek: „Úgy látszik, tényleg a férjének tekintett.” ([kép 086a-d](#)). Aztán magára hagyja Kangjae-t,

aki feltépi a borítékot; superközele a levélről, majd közele az azt olvasó Kangjae-ról (087a-f), s ezekkel egyidejűleg indul a zene, illetve Failan hangja olvassa a levél tartalmát:

Kedves Kangjae úr! Köszönöm, hogy elvett feleségül. Köszönöm. Azért, mert elvett feleségül,

itt maradhattam dolgozni. Mindenki kedves hozzám. Továbbra is itt akarok dolgozni. Mindenki kedves,

de maga a legkedvesebb mind közül. Amiért elvett feleségül. Szívből köszönöm!



090a. Failan (Song Hae-sung, 2001)

Közben áttűnésekkel a már látottakhoz hasonló szubjektív beállítások, majd az alagút sötétjéből lassan előtűnő villanymozdony, enyhén alsó állású kistotálja (kép 088a-i), vágás, újra a kékes színű tengerpart a vonatablakból (kép 089), ám ezúttal Kangjae az, aki félig maga elé motyogva, el-el mosolyodva olvassa a levelet (kép 090a-c). Amikor befejezi, kényszeredetten elneveti magát, hitetlenkedően csodálkozó hangokat ad, aztán elteszi a levelet, a kabátját szorosabbra húzza magán, és ki-kibámul az ablakon, majd maga elé mered és sóhajt egyet (kép 091a-i). Újra a sötét város képe, mint amikor Failant eladni hozták (kép 092), aztán Kangjae közelije a szélvédőn elfutó neonfények mögött, lírai kép (kép 093a-c). Társával beszélnek meg, hova kell menniük, de Kangjae leállítja a taxit, kiszáll, s ott mondja: „*Hiába tudom, hogy az egész kamu, akkor se mehetek így oda.*”. Vacsora következik a Failant megvásárló bordélytulajdonossal, aki azon sajnálkozik, hogy Failan túl korai halálával mennyi adósságot hagyott maga mögött. Utána Kangjae, részegen a falra vizezés közben megjegyzi: „*Ha a saját lánya lett volna, akkor is így beszélne? Mennyi személtáda van a földön...*”. Este a szállásukon látjuk a két férfit, a társa már félig alszik (kép 094), ahol Kangjae magában beszélve kiszámolja, hogy Failan 23-24 éves lehetett, és újraolvassa a „*Köszönöm, hogy elvett feleségül. Maga a legkedvesebb mind közül.*” sorokat. Majd lekapcsolja a villanyt, és miután a társa félálomban a melegről panaszkodik („*Meleg van itt.*”), rövid szöveget intéz a sötétbe: „*A cella meg piszkosul hideg! Férfj, Lee Kangjae. Foglalkozása, egy igazi semmirekellő, egy jószívű idióta, aki börtönbe megy a barátjáért. A feleség egy halott ribanc, aki olyan szánalmasan halt meg... Szánalmas vagy, ahogy én is! A tökéletes pár...*”, félig már dúdolgatva a végét. Jelzetlen flashback, Failan a mosodai szobában, az iratait keresi, a Bevándorlási Hivatal koreai megfelelőjétől jött egy férfi ellenőrizni, hogy tényleg férjnéل van-e. Az öregasszony szerint békén kellene hagyniuk a lányt, perlekedik az ügyintézővel, és dohog, hogy a férj miért nem látogatja meg a feleségét. Failan visszatér a szobába, magát összehúzza leül a

sarokba a falnak támaszkodva (kép 095a-b), és ahogy szorongatja a házassági anyakönyvi kivonatot, a szeme megakad Kangjae fényképén, a zene itt indul el (kép 096a-b), a lány láthatóan sírt, ezt duzzadt szemei jelzik. Majd kis keretben az asztalkájára helyezi a fényképet, s lassan, alig érezhetően, de ujj hegyével mégis megsimítva húzza el a kezét (kép 097a-d). Vágás, beesteledett, Failan az asztalánál gyakorol olvasni és írni koreaiul, és közben oda-oda pislog Kangjae bekeretezett fotójára (kép 098). A következő, még mindig flashback jelenetben Kangjae-nek a kisvárosba érkezett lakótársát látjuk kiszállni egy autóból, megszólítja Failant beállítás, ellenbeállítás, majd svenk, és végül közösen egy szekondfélében (kép 099a-g). A srác ugratni kezdi Failant: „[Kangjae] Látni akar téged!” / „Látni akar?” / „Ja, kibaszottul hiányzol neki!” / „Kib...?” – kérdez vissza Failan. A srác megáll, elgondolkodik: „A kibaszottul azt jelenti...” – de nem talál szinonimát, legyint egyet: „Mindegy, kibaszottul hiányzol neki!” (kép 100a-d). Este Failan a ruhatartó dobozában pakolgat, a piros sálát megfogva mozdulata megáll, kissé bizonytalan arccal, finoman magához szorítja, Kangjae képére néz, elővesz egy megcímezett borítékba zárt levelet, tépelődik, közben lassú kocsizás felé (kép 101a-f). Vágás, Failan a sötét utcán a kép előterében álló levelesládához kerekedik, bedob egy levelet, elhajt, aztán mégis visszafordul, a biciklijét eldőlteni hagyva riadtan igyekszik kiszedni az imént bedobott levelet. Vágás, Failan egy fogkefét választ a boltban (kép 102). Elfordul, eljönne, aztánmeggondolja magát, visszalép, és a színek egyeztetése után kivesz egy második fogkefét is (kép 103a-e). Csendes jókedvvel, mosolyogva kerekedik hazafelé, a kikötő mellett (kép 104a-b), majd a tengert látjuk síkszerű nagytotálban (kép 105). Pár másodpercnyi statikus kamera után lassú daruzás lefelé, *reveal*, Failan áll a parton, megint egy *Rückenfigur*, nézi a tengert, aztán a tenger felől szemléljük, visszafogott derű az arcán, kicsit megemeli a fejét, majd egy totál bentebből a partról, a kép bal harmadának közepén egy magas oszlop tetején piros zászlócska lobog (kép 106a-f); végig zene. Ám a következő jelenetben, amikor ruhákat vasal, újra vért köhög, ezt ijedten konstatálja (kép 107a-d); aztán lámpaoltását látjuk, a jelenet végén felső gépállásban, ahogy elaludni próbál, hangosan „számolgatja a bárányokat” (kép 108a-b).



106b. Failan (Song Hae-sung, 2001)



107c. Failan (Song Hae-sung, 2001)

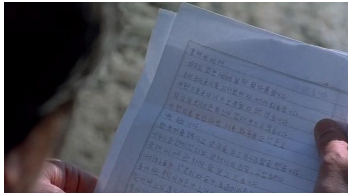
Téli tájban aszfaltúton megálló autóbusz, nagytotál ([kép 109a-b](#)), kiderül, Kangjae ki akart szállni, nagy a hideg, a társa szóvá teszi. Kangjae fekete öltönyre húzott bomberdzsekiben az útmenti tó befagyott jegére szalad, társa követi, korcsolyásdit játszanak, viszonylag hosszú beállítás ([kép 110a-j](#)). Az úton ballagnak, aztán megérkeznek a rendőrség épületéhez, de Kangjae nem akar bemenni ([kép 111a-c](#)). Belül aztán a rendőrök néhány mondattal elintézik „az ügyet”, a Failannal kapcsolatos adategyeztetést; miközben Kangjae a házasság tényét is rögzítő iratok láttán néhány másodpercre elkomorodik ([yy kép 112a-f](#)). Lassú magyarázkodásba fog a rendőröknek („Hosszú ideje külön éltünk. Nem tudtam, hogy ennyire beteg volt... Ha elmondta volna, talán...”, [kép 113a-b](#)), de a rendőrök félbeszakítják, az ügy lezárva. Kangjae a túl gyors ügyintézésen felbőszül, dulakodni és kiabálni kezd, végül társának kell lefognia, majd az egyik rendőr segítségével kidobják őket ([114a-f](#)). Buszon ülnek, társa értetlenkedik: „Miért hülyültél meg? Tényleg a feleséged volt?”, a bosszús Kangjae válaszol: „Jogilag igen.”, két részint svenkelő, részint statikus beállításban ([kép 115a-k](#)). Újabb flashback, Failan felkeresi a bordély tulajdonosát (a férfi egy korábbi megjegyzéséből tudjuk, ez Failan halála előtt egy hónappal történik), és közli, beteg. A férfit, aki láthatóan épp a beteg lábkörmeit ecsetelgeti, illetve tanácsokat osztogat a mellette társasjátékozó haverjának, hidegen hagyja Failan panasza („Beteg vagyok. Nagyon beteg.”). Közli Failannal, hogy szerinte meg fog gyógyulni, és a pénzről beszél, amivel a lány még tartozik neki; mire Failan riadtan, könnyekkel küszködve meghajol, és jobb híján távozik ([kép 116a-e](#)). Failan otthon, guggolva mosogat, aztán felnéz a „fürdőszobai” polcára, a két fogkefére egymás mellett, lassú kocsizás ezek felé, közben a zene is elindul ([kép 117a-c](#)). Vágás, a kocsizás folytatódik, itt Kangjae képére ([kép 118a-b](#)); majd Failan a szobájában Kangjae képéhez beszél: „Maga mindig mosolyog. Tudja, mennyire félek most? Lehet, hogy meg fogok halni.”, a gép itt is közelít, egész lassan, kb. 30 másodpercen keresztül, aztán megáll, és Failan a képre emeli a tekintetét, amely kb. 7 másodpercbe kivilágosodik ([kép 119a-f](#)). Failan üres, rendbe rakott szobáját látjuk; majd a lány egy távolsági autóbuszra száll, a következő snittben már meg is érkezett, az út mellett állva hajtogat ki egy papírlapot ([kép 120](#)). Kangjae a videokölcsönzőben, nagyokat röhögve képregényt olvas ([képe 121](#)). Amikor Failan a kölcsönző elé ér, rájövünk, eljött meglátogatni a férjét ([kép 122a-b](#)). Leselkedik befelé, felismeri Kangjae-t, félénk boldogsággal elfordul a kirakattól, a bátorságát gyűjtögeti ([kép 123a-g](#)). Innentől kezdve eleinte lassú, később sűrűsödő párhuzamos vágásban látjuk Kangjae-t, amint a krematóriumban a lányt búcsúztatja egy szál magában, kissé tanácstalanul ([kép 124a-c](#)), majd a halott-azonosításra vár a társával ([kép 125a-d](#)), miközben a flashbackben a lány szépítkezik, néhányat sóhajtva tovább gyűjti a bátorságot, elgyakorolja a bemutatkozó mondatokat, és elindul befelé ([kép 126a-d](#)). Közben vissza Kangjae-ra,

aki megmerevedve nézi a hordágyon betolt testet, lassított felvételen, kocsizó közelítésben (kép 127a-e). Megint a flashbackben, a kölcsönzőhöz rendőrök érkeznek (a lassú zene újra megszólal), és mire Failan végre benyitna, feltépik előtte az ajtót, berontanak, és letartóztatják a férfit (kép 128). Megint Kagjae ahalottasházban, az előző lassított premier plán ismétlése (kép 129). Flashback, a rendőrök lökődik kifelé Kangjae-t, s bár a két karakter pillantása egy pillanatra találkozik, Kangjae-t kocsiba tuszkolják, és Failan csak zavarodottan tipeg az elhajtó rendőrautó mögött, áttűnés, Failan közeliben néz ugyanabba az irányba (kép 130a-n). Újra a halottasházban; az azonosítást tétován elvégző, megrendült Kangjae csak annyit mond, „Tényleg meghalt?” (kép 131a-h), majd szinte nekitámad társának, amikor az gratulációképpen megjegyzi, milyen jól tud színészkedni (kép 132); aztán magára marad, és két statikus plánban szólanul, lehajtott fejjel néz maga elé (kép 132a-c). Vacsora közben Kangjae csúnyán berúg, majd a részeket pátoszával közli társával, hogy ő (Kangjae) a világ legszerencsétlenebb embere, és hogy társában a saját fiatalkori képét látja; a társ replikázik, végül Kangjae csapdosva beleköt az őt csitítani próbáló vendégekre (kép 134a-c).



133a. Failan (Song Hae-sung, 2001)

Másnap hamvasztás, Kangjae a viccelődő, jókedvű, az őt a háta mögött kikuncgoló bordélytulajdonost a lépcsőről le-, majd megrugdossa, és ütlegeli (kép 135a-h). Társa viselkedéséből és mimikájából láthatjuk, ő eddigre már megértette Kangjae érzelmeit; arról beszélnek, mit tegyenek Failan hamvaival (kép 136). Felkeresik a mosodát, ahol Failan lakott; az öregasszony pöröl Kangjae-vel („Ön a férje? Hogy merészeli csak most idetolni a képét? „Hogy tehette ezt? [...] Maga nem tudja, Failan mennyire várta!”) és kifejezi a sajnálkozását (kép 137). Kangjae az urnával a kezében Failan szobájában egyedül marad, körbenéz a szobában, aztán leül és átnézi a lány fiókját, megtalálja a lány tükrét, belenéz (kép 138a-e). Az utcán lépdelenek már, amikor az öregasszony utánuk szalad, és – eszébe jutott – átad egy levelet Kangjae-nek, amit Failan arra az esetre írt, ha a férfi felkeresné (kép 139a-b). Kangjae és társa kint a kikötőben, Kangjae a halászhajókat nézi, a társa inkább őt, megkérdezi, nem olvassa-e el a lány levelét; a két alakot hosszú balra svenk végén látjuk meg (kép 140a-d). Kangjae a mólón leül és elolvassa Failan levelét; szekondokban, közelikben és totálokban, olykor majdnem statikus plánban, olykor lassan daruzó és zoomoló kamerával véve, közben svenk egy a kikötőbe visszatérő halászhajóról (kép 141a-n). Az olvasás megint Failan hangján, rámondással történik, még az olvasásba merült Kangjae közelijétől kezdve párhuzamosan be-bevágott, széttördelt flashback, amelyen Failan a kórházban írja a levelet (kép 142a-d).



141h. *Failan* (Song Hae-sung,
2001)



142d. *Failan* (Song Hae-sung,
2001)

A levél kibontása után pár másodperccel elindul a jól ismert, érzelmes zene, Failan megszólalásával egy időben:

Kedves Kangjae úr!

Ezt a levelet nem adtam fel, mert nem voltam benne biztos, hogy megkapja. Ha olvassa, akkor eljött hozzám. Köszönöm. De én haldoklom. Köszönöm a kedvességét, még ha ilyen kis időre kaptam is.

Sokat tudok már magáról. Hogy ne felejtsem el, azért nézegettem a képét – de aztán megkedveltem magát. Azután még nehezebb lett számomra elviselni az egyedüllétet. Sajnálom.

Maga mindig mosolyog a fényképen. Itt mindenki kedves, de maga a legkedvesebb mind közül, mert elvett feleségül.

Kérnék egy szívességet magától. Eljönne hozzám, miután meghalok? Meghalhatok az ön feleségeként? Sajnálom, hogy ezt kérem, de erre az egyre meg kell kérnem. Sajnálom, hogy nincs semmim, amit magának adhatnék. Jobban szeretem magát, mint bárki mást a világon.

Kangjae úr, viszlát.

Kangjae nagy gonddal visszacsúsztatja a borítékba a levelet, a belső mellényzsebébe teszi, majd próbál rágyújtani, a cigarettát, a dobozt és az öngyújtót keresi és pakolja ide-oda; de mikor végre a cigarettát meggyújtaná, szinte nyüsztve sírni kezd, ülve, a mólon (kép 143a-t); nagytotál, kb. 17 másodperces jobbra svenk, a képkivágatban végül csak az ég és a tenger marad (kép 144a-c). Aztán Kangjae és társa busszal visszatérnek Incheonba, ahol Yong-sik átadja Kangjae-nek a kért halászhajó kulcsát, és emlékezteti az ígéretére, láthatóan bízva abban, hogy Kangjae nem gondolta meg magát (kép 145). Ám Kangjae közli, sajnálja, de nem adja fel magát, hanem visszamegy a szülővárosába, és köszön mindent – Yong-sik reakciója szemgolyójának pszichopatókat idéző, ideges jobbra-balra mozgatása (kép 146a-g). Lepusztult otthonukban Kangjae pakol az utazáshoz; társával utoljára még birkóznának egyet, bár a társa nemigen akar ráállni (a fim elején is láttuk, a birkózás megszokott „baráti” időtöltésük), de kiderül, Kangjae csak viccel, valójában nem akar birkózni (kép 147a-e).



147c. *Failan* (Song Hae-sung, 2001)

Társa leszalad valamiért, de kéri Kangjae-t, ne menjen el addig, amíg ő vissza nem ér. Közben Kangjae ajándékképp pénzt készül rejtetni lakótársa videokazettái közé; tesz is, de meggondolja magát, túl soknak találja, visszavesz néhány bankjegyet, ám közben felfedez egy kazettát a „*Failan az óceán partján, tavasszal*” felirattal (kép 148a-p). Váltás Kangjae társára, az utcán telefont kap Yong-siktől, aki máshová munkára rendeli (kép 149). Vissza Kangjae-ra, aki nézni kezdi a Failan feliratú kazettát (kép 150); közben halljuk, hogy a felvételen a társa beszél a lányhoz: „*Mondj valamit a férjednek!*” / „*Kangjae úr, köszönöm!*” / „*Ne ezt, mondj valami mást! Mondd azt, hogy szereted.*” Válasz nincs. Kangjae-t látjuk szekondban, a gép alig észlelhetően, folyamatosan kocsizik felé; szótlánul nézi a felvételt, halványan elmosolyodik, rágyújt, közben megrázza a fejét, aztán elkomorul, hamarosan a sírás határán (sűrűn pislog), lehajtja a fejét, megint halványan mosolyogni kezd, újra szomorúság ül ki az arcára, megpróbálja elnevetni magát, enyhén grimaszolva (kép 151a-n). Vágás, szubjektív beállításban kézikamera lopakodik befelé a lakás bejárata felől; a hangsávon

csak ekkor kapcsolódik be a tengerparti jelenet hangja (a társ beszéde, a tenger zúgása) mellé egy lépdelő zongoraszólam, aztán belépnek a vonósok, ahogy a kamera a szoba vonalához ér ([kép 152a-d](#)). Vágás vissza Kangjae-re, jól láthatóan csorognak a könnyei és megindult, újabb grimasszá torzuló mosoly-próbálkozás, lehajtja, majd felemeli a fejét, a kamera végig lassan jobbra távolodva kocsizik, itt Failan éneklése és a filmzene domináns ([kép 153a-f](#)). Hirtelen a jobb szélről bevágódva egy kesztyűbe bújtatott kéz zsinórt vet a nyakába ([kép 154a-d](#)), majd Kangjae sűrűn váltott beállításokban küzd a bérgyilkossal (rugdos a lábával, próbálja megmarkolni a gyilkos fejét), aztán eltorzult arccal lassan megadja magát, közben még a kezével odébb csapja a becsomagolt urnát ([kép 155a-j](#)). A gyilkos elkezd ki vonszolni a szobából, kistotál, majd nagyközele Kangjae-ről, lassítás ([kép 156a-e](#)), szubjektív Kangjae nézőpontjából a tévére, Failan elmosódottan, kiélesedik, az elhomályosulás-kitisztulás kétszer is ([kép 157a-g](#)). A gyilkos húzza Kangjae-t kifelé a szobából, amit a zoom egy darabig követ, aztán a gép enyhén balra fordul, a képkivágat üresen marad ([kép 158a-h](#)). Új, hosszabb beállítás (kb. 20 másodperc), a nyitott ablakról indulva jobbra és le, a gép lassan végigpásztázza a szobát, láttatva a szétrúgott halotti urnát a szétszóródott földi maradványokkal, itt a kép fekete-fehérbe vált, az eddigi filmzene mellé itt keverik fel a lány énekelgetését ([kép 159a-g](#)). Végül a kamera a padlóról a tévére emelkedik és ugróvágás a teljes képfelületet betöltő videoképre: belépünk a flashbackbe ([kép 160a-g](#)). A parti felvételen az ide-oda mozgatott gép kézben tartott videokamerát imitál, ráközelít, eltávolodik, újra ráközelít. Failant látjuk a körülbelül egy percnyi hosszú beállításban; halkan énekelget, ahogy a videózó fiú kérte tőle korábban, félig lehajtott fejjel, nem merve, de majdnem ráemelve tekintetét a kamerára; aztán befejezi az éneklést („Hé, nagyon szépen énekelsz!“), akkor már felnéz ([kép 161a-n](#)), szolid mosoly, ráközelítés, lesüti a szemét („A férjed imádni fogja!“), újra a kamerába néz, szélesebb mosoly, kicsit elfelé fordul, és kimerevedik a kép ([kép 162a-i](#)). A mozdulatlan kép körülbelül négy másodpercében a vonós- és zongoraszólam leereszkedik, s épp mikor megszűnne, feketére vágás, alulról stáblista, és a zongora másik, lassú motívumba kezd. [18]



157e. *Failan* (Song Hae-sung, 2001)

2.4 Alakítás, színszimbolika, *mise-en-scène*

Nem mondhatjuk, hogy a *Failan* nem él melodramatikus, kevésbé sikerült megoldásokkal. Mindjárt a fabula vonatkozásában érzékenység és világlátás kérdése lesz, hogy a végletesen magányos lány és a nem kevésbé társtalan, a saját nyomorúságára keservesen ráébredő gengszter

történetét nem bélyegezzük-e erőltetetten könnyfakasztónak, a két szerencsétlenséget túlságosan egymáshoz illőnek, a mesét modorosán érzélgősnek. Talán túl egyértelmű és egyszerű a lány magánya, talán túl erőltetett és hosszadalmas a gengszter-körítés. Én nem így találom; de a tragikum kérdésére csak lentebb térnék vissza.

A fabulának vannak tagadhatatlanul melodramatikus fordulata, amelyeket a szüzsé kialakítása és a színrevitel még fokoz is: ilyen annak végletessége, hogy Kangjae-t éppen a lány orra elől ragadják el a rendőrök (kép 130a-n), ^[19] és hogy a meghíúsult találkozás lehetőségére Kangjae – így is értelmezhetjük a halottasházi flashbacket – csak akkor kezd ráeszmélni, amikor meglátja a lány lepedővel letakart holttestét (kép 129). Itt a lassítás és a férfi arcára történő ráközelítés kissé túlretorizáltak tűnik (kép 127a-e), hasonlóan az utolsó előtti jelenetbéli, erre rímelő lassításhoz (kép 156c-e, kép 158a-h). A halottasházi jelenetsorban a flashback használata is túlhajtott és már-már mechanikus, túl gyakori, valamint olykor túl gyors a váltás (kép 163a-b), ahogy szinte a szocialista realizmus vidékről a városba érkező tanácstalan lányait idézi Failan egyszerűen felöltözött, félénk alakja is (kép 122a-b). Giccsesnek hat a vonatút flashbackjében feltűnő kép az alagútból előbúvó mozdonyról is, részint a lassúság, részint a reflektorának szétszóródó és becsillanó, *lens flare*-s fénye miatt (kép 88g-h).

Ugyanakkor merész, jól sikerült megoldás, hogy az első, repülőteres flashbacket követően csak egészen sokára tűnik fel Failan figurája. Emlékezetes, ahogyan a vonatút alatt pergő flashback szekvenciák szubjektívvá válnak, lebegni látszanak: a zene és az áttűnések azt sugallják, hogy „objektív”, múltidéző jellegüket áthatja Kangjae képzelete. Hasonlóan szép a fentebb említett halottasházi mozzanat, amikor a Kangjae letartóztatásának, és a lánnyal való épp csak meghíúsuló találkozásának szekvenciája Kangjae visszaemlékezésévé íródik át a lány holttestének láttán bekövetkező ráeszmélés fényében: finom feszültségteremtés csúcspontja ez, ahogy a két alak az időkezelés és a képzelet logikája szerint is csak egészen sokára találkozik.

Viszont oda nem illő, meglehetősen durva színreviteli fogás az utolsó előtti jelenet hosszú beállításában pásztázó kamera útjába helyezni a megszenteltelenített urnát (kép 159d-e): mert sejthetjük, Kangjae rúgta szét még a dulakodás pillanataiban, s így a férfi karaktere a lány vonatkozásában óhatatlanul durva, nem kívánt vonásokat ölt magára, miközben a jelenet és általában a zárás által kialakított hangulat elégikus, a kettejük végső találkozását sugalló. A találkozásuk előképeül-helyettesítőül szolgáló tükörbe nézés (Failan pipere tükröcskéjébe, amelyet ráadásul virágmintás, vagyis lányos dobozka rejt) szintén túl evidens párhuzam (kép 164a-b, kép 165a-c).

A végig hasonnemű, melankolikus, szomorkás, hegedűkre és zongorára épülő, szigorúan nem-diegetikus zenét tekinthetjük hagyományos melodramatikus kelléknek (például a mólón játszódo levélbontás jelenetében egészen biztosan kulcsszerepet játszik az elérzékenyítésben). Azonban általában a jellemzés során kifinomultan használja a film: például amikor a rokonait nem találó Failan a városban a munkaközvetítő utcájába ér, az oldalra kocsizás közben a vonósszólam nem, csak az egyszerű zongorázás marad, kifejezve a lány egyszerűségét (kép 72). Vagy amikor a

fogkefe-vásárlás után Failan kiér a tengerpartra, ahol az érzelmesebb többszólamúság megszűnik, s az egyszerű zongora egybecseng a lány szolid boldogságával ([kép 105](#) , kép 106a-f).

Kelet-európai szemmel talán túlságosan sűrűnek és szappanoperába illőnek tűnhet a szereplők feltörő zokogása és könnyezése is: Failan részéről a bordélyház vécéfülkéjében, utána a mosodai, új lakhelyén, illetve a mólón és a zárószekvenciában Kangjae részéről. A megértő ítéletet elősegítheti, ha figyelembe vesszük, hogy a sírás gyakori és kendőzetlen, „teliképes” megörökítése elfogadott, sőt szinte elmaradhatatlan eszköze a dél-koreai filmek érzelemábrázolásának – kis túlzással azt mondhatnánk, dramatikus filmként két-három, jellegzetesen premier- vagy szekondplánban mutatott síró arc vagy szipogó alak mindig feltűnik (pl. a *Rodeu mubi*-ban [Road Movie. In-shik Kim, 2002], [kép 166a-e](#) ; az *Egy emlékezetnyi pillanatban*, [Nae meorisokui jiwoogae. John H. Lee, 2004] ,[kép 167a-f](#); vagy a *Nagycsütörtökben*, [kép 168a-h](#)). Érdemes méltányolni azt is, hogy Song filmjében a sírás mindannyiszor lélektanilag motivált: a lány keserves sorsa és kiszolgáltatottsága miatt, Kangjae pedig a mólón a lány halála és általában a saját nyomorúsága miatt érzett – így némi önsajnálattal is kevert – fájdalomában fakad sírva. Melodramatikusbá hajlik, jóllehet alaposan motivált a férfi könnyezése a film vége felé, amikor a lány videóját nézi ([kép 153a-f](#)), főképp, mert túlságosan is szembeötlő a könnyáztatta arc a lassításban, amikor a gyilkos kifelé vonszolja a testét ([kép 156c-e](#)) – a sírás ábrázolása itt már az elérzékenyítés eszközeként tolokodik az előtérbe.

Ami a színészi alakítást illeti, mindkét karakternél találunk *Az új* színészi játékához hasonló túlkapaszkodásokat, jóllehet az ott tapasztalható szinte folyamatos túlrájoztság távol áll Song filmjének alakjaitól. Teátrális túljátszásnak tűnik például Kangjae felbőszült gesztusa a halottasházban. Itt Kangjae a lány halálától lesújtottan áll, aztán a társa és a hullaház alkalmazottja egyedül hagyják ([kép 131f-h](#)). Ekkor a fal felé fordul, néhány pillanatra az „égre néz”, majd a falnak dönti a fejét (y 169a-e). Társa visszasiet, és amikor Kangjae lélekállapotát nem felismerve viccelődve odaszól („*Minden rendben. Hé! Ne vidd túlzásba...*”) és vállon veregetné, Kangjae dühtől dülledő szemekkel, felbőszült hirtelenséggel löki le magáról a társa kezét, majd kb. négy és fél másodpercig dűltan, gyűlöletes haragot sugárzó tekintettel mered a társára ([kép 170a-p](#)). A társa, némi értetlenkedéssel az arcán megint magára hagyja ([kép 171a-e](#)), Kangjae lehajtott fejét alig megemelve néhány másodpercig nézi a lányt ([kép 172](#)). Kevésbé hosszan kitartottan hatásosabb és hitelesebb lett volna a mindenképp eléggé erőltetett rámeredés, és a néhány pillanatra az égre tekintés mozzanata sem igazán illik Kangjae feldúlt lélekállapotához (az alakítás többi része mindkét színész részéről hiteles és meggyőző). Mindazonáltal sejthető, hogy ez a szekvencia, valamint a nemsokára következő, majd nem verekedésbe fulladó lerészegedés és a bordélyház-tulajdonos megrugdosásának jelenetei ([kép 134a-c](#) , [kép 135a-h](#)) Kangjae személyiségének „egyszerű” mivoltát hivatottak példázni, a második két esetben teljesen, az előbbinél majdnem végig a hitelesség határain belül.



174p. *Failan* (Song Hae-sung, 2001)

Ugyanakkor a Kangjae-t megjelenítő Choi Min-sik (manapság Dél-Korea egyik legkeresettebb filmszínésze) a legtöbb jelenetben kiemelkedően jó alakítást nyújt. Például a halottasház nyitott fülke-szentélyében (a kép bal felső szélén látható a fülke száma) a halott lány képére rákötí a fekete szalagot, aztán a kezével gondosan letörölgeti (kép 173a-i), szinte simogatja (ahogy Failan az ő fényképével tette, kép 97a-d), majd néhány másodpercig nézi a képet (yy kép 124b). Aztán a bekeretezett fényképet a helyére illeszti, zsebre dugja a kezét, meggyújtja a gyertyákat, hátralép, felteszi a koszorút, és csípőre tett kézzel, érzékelhetően zavarban nézi az eredményt (kép 174a-q). Majd felteszi a pulpitusra a becsomagolt áldozati ajándékot, és jobb híján a földre telepszik, jobb kezének ujjával a nadrágja szárát ütögetve, elnézve, visszanézve (kép 175a-e). Viselkedése jól mutatja az itt még enyhe tettetéssel keveredő megrendülését: a fabula szerint már csak néhány óra, a szüzsében néhány perc hiányzik ahhoz, hogy valóban megrendüljön. Hasonlóan meggyőző és jól vezetett Choi alakítása a mólón történő levélbontás jelenetében is: ahogy elteszi a levelet, ahogy a könnyeivel küszködve, zavarában a cigarettáját gyújtogatja, majd kiejti a szájából, ahogyan hangosan elsírja magát (kép 143a-t). E jelenet talán legemberibb, megrázóan igaz momentuma, ahogy a nyüsztve síró, előre görnyedő Kangjae a bal kezével átfogott, összeszorított jobb öklét pár másodpercre a képkivágatba emeli a kép alsó részén (kép 176a-h). Mondhatnánk, hogy túljátszás, de látnunk kell, Kangjae e pillanatokban nem egyszerűen a halál kérlelhetetlenségével szembesül, nem egyszerűen a lányt siratja: hanem azt a lehetséges boldog kort is, amelyet a lánnyal tölthetett volna; s egyúttal elrontott életével is itt kell számot vetnie. A kompenzálni próbáló, ám végül kontrollálhatatlan gesztusai nem hiteltelenek mindennek megjelenítéséhez. E pillanatok drámaiságát növeli, és az azokat kísérő viselkedés szélsőségességét meggyőzővé teszi, hogy Kangjae fordulópontot él meg: vélhetően az itt átélt megrázkódtatás vezet majd az elhatározásához, hogy mégsem vonul börtönbe. Hasonlóan meggyőző és kifejező a vonatút közbeni flashbacket követő, Kangjae lelkének érzékenyebb oldalát láttatni engedő szuperközeli a körmét rágó, ablakon kitekintő, aztán álomba kucorodó, lassan szerelmesedő, a lelke mélyén talán már álmodozó férfiról (kép 085d-i).

A hongkongi üdvöske, Cecilia Cheung megformálta lánykarakter kapcsán szintén találunk mind túldramatizált, mind szerencsésebb mozzanatok. Az íjhoz hasonlóan a *Failan* zárójelenete is vádolható azzal, hogy giccsbe hajlik: a lehajtott fej, a halk, a filmzene alatt alig hallható hamis énekelgetés, a szélfúttá haj, az apró fogakat felfedő „túl szép” mosoly az angyalian szép, szimmetrikus arcon, a lesütött tekintet, aztán bájos visszanézés (kép 161a-n, kép 162a-i) – mindez

egy szégyenlős és szendécske, kissé mégis hamisan ártatlan Hamupipőke bemutatásához is illenék. Emellett a beállítás szokványos scenírozással árasztja az elmúlás-elmúltság hangulatát: fekete-fehér kép, ide-oda rezdülő, ráközelítő, kizoomoló, „dokumentarista” kézikamera. Ugyanakkor ezek az éteri attribútumok és a jelenet túlvilági dimenzióba emelkedettsége a szűzse kontextusában indokoltta és elfogadhatóbbá válik azáltal, hogy tudjuk, ez a beállítás a haldokló Kangjae látomása: az ő képzeletében vagy vágyaiban megjelenő, szubjektív képet látunk. A fekete-fehérítés óhatatlanul felidéri a film bevezető képsorait Failan megérkeztéről ([kép 062d-e](#)): a szerkezet így keretessé válik, egyfajta ciklikusság, pontosabban az öröklét állandóságának a jegyében. Így Failan félig csak képzelt jelenés lesz, utólag visszanezve: a kezdet kezdetétől.

Kigondoltan szuggesztív egy másik *mise-en-scène* elem, Failan öltözéke is: a lekerekített gallér, a fehér alapon virágmintás blúz, az apró dombormintás, világos kardigán – ezek a darabok elképesztően lányosak és nőiesek egyszerre, és nem kis mértékben járulnak hozzá az angyalképzet kialakulásához.

Telitalálat – bár kis rosszindulattal nevezhető hatásvadásznak – Cecilia Cheung érzékeny mély fekvésű, bizsergetően erotikus hangja is (ami az utolsó jelenetben szinte teljesen le van keverve, hisz egy angyali figurához nem illene): ugyan a színésznő számára vokális minősége adottság, a rendező jó érzékkel használja ki, különösen a levélfelolvasás jeleneteiben, ahogyan alig érzékelhetően a lányosan ártatlan és nőiesen csábító magasabb, illetve mélyebb hangfekvések között ingadozik. Ez a kettősség a film egyik problematikus pontja is: Failan alakjában oly mértékben keverednek a gondoználó kislány és a szeretnivaló nő vonásai, pontosabban annyira előtérbe kerülnek az előzőek, hogy – az apai ösztönök kiváltódása miatt – a film tragikumát a férfi nézők feltehetően erősebbnek találják (néhány lányos beállítás Failanról: [kép 96b](#), [kép 177](#), [kép 98](#), [kép 99g](#), [kép 100a](#)).

Általában elmondható, hogy a jellemzés vonatkozásában apróságokból építkezik a film, finoman és minuciózusan, nagy odafigyeléssel formálva meg a két fő alakot. Erre példa nemcsak Kangjae világának hosszú bemutatása a film első részében, hanem a lány boldog korszakára jellemző életkép-sorozat megfestése (szorgos munkálkodás, nyelvtanulás, biciklizés), vagy amikor Failan a férfi bekeretezett fotóját a szekrényére teszi: jól látható, hogy a hüvelykujjának a körme milyen kopott és megviselt, ami konkrét és szimbolikus értelemben is utal az életkörülményeire ([kép 97b](#)). Mindkét szereplő jellemzéséről elmondható, hogy nem elsősorban a „nagy” fordulatok révén, hanem a megmutatott mindennapi cselekvések másodperceiből és apró mozzanataiból áll össze (ilyen Kangjae testbeszéde és mimikája végig a filmben; vagy a nagyzó jószívűség és realista kisstílűség, ahogy a társának pénzt hagy, aztán egy részét visszaveszi). Ellentétben *Az újjal*, ahol minden dramaturgiai fordulatot a gesztusoknak kellett kommunikálnia, így többre már nemigen futotta, itt a testbeszéd megmarad emberközelinek – és a rendező részéről Ingmar Bergman-osan, alaposan átgondoltnak.



178a. Failan (Song Hae-sung, 2001)

Kiugróan erős a film a színkezelésben, jellegzetesen abban, hogy a képkivágatban egy vagy két átható és domináns színű, sokszor neonosan-műanyagosan csillogó képelem viszonylag homogén, nagy felületet fedő, nyersebb, kevés színű és jellegtelen háttér felett jelenik meg (csak néhány beállítás rontja el ezt a visszafogott, diszkrét hatást túl sok szín szerepeltetésével). Jól sikerült beállításra példa Kangjae lila dzsekije vagy a mosodás asszony kabátja a jellegtelen háttér felett ([kép 178a-d](#)), lakótársa fényesen csillogó kék kabátja és a vörös sál képe ([kép 179a-d](#)); a neonkéken habzó tenger a vonatút alatt ([kép 89](#)), a csillogó zöld takaró a motelszobában ([kép 094](#)), és hasonló, bár kevésbé átütő erejű Kangjae szuperközelijén a barnás-pirosas arc és a lila kabát a szürke függöny és az elsuhanó táj mellett ([kép 85g](#)). E megoldás sajátos variációja a pasztelles szürkés-kék dominálta beállítás a kórházban haldokló Failanról, ahol csak egy homályos, fakó zöld folt emlékeztet finoman pulzálva az élet gyengülő dinamizmusára ([kép 180a-b](#)).

Hangulatfestők és metaforikussá válnak a színek a mólón látható hosszú jelenetben is, ahol a beton nyers, csupasz szürkéjét megrázó erővel egészíti ki a sötétebb, baljós tengerkék és a lányosabb, világosabb égbék, illetve az azokat megbontó világító fehér és élénkpiros torony ([kép 181](#)) – az ártatlan fehér és a világosabb kék Failan színe, a gyász feketéje és a piros Kangjae-é, a világ sivárságának a szürke jut. A színhasználat Antonioni *Vörös sivatagának* (*Il deserto rosso*. Michelangelo Antonioni, 1964) tökélyéig emelkedik a közbevágott közel 45 másodperces hosszú svenkben, amelynek nyitóképe egyesíti a fenyegetően sötét tengerkéket, a visszafogott, Failan-os égbéket és a ragyogó, égő pirost ([kép 182](#)). A kamera egy kopottas fehér, középen rozsdaszín kishajót lekövetve és a plánt leszűkítve jut el a könyörtelen szürke, csak itt-ott rozsdabarnával tarkított betonig, illetve benne a fekete alak és a fehér anyagba bugyolált urna közötti kontrasztig, ahol a gyors világító tónusa ismétli a közben látott torony színét ([kép 183a-u](#)).

A piros szín – túl hagyományos, itt csak lappangó szerelem-jelképeességén – a nászajándékként odavetett selyemsál megjelenése óta Kangjae attribútuma ([kép 184](#)). Többször felbukkan, például amikor a sál Failan keze ügyébe kerül, és amikor elhatározza, hogy feladja a Kangjae-nak írt levelet ([kép 101a-f](#)), illetve ezt követően, amikor a nyakában látjuk biciklizés közben ([kép 104a](#)). Fontos, a sok szürke és kék között kiugró elem a kikötő nagytotáljában, amelynek alsó sávjában Failan apró alakja elbiciklizik ([kép 104b](#)), illetve egyértelműen Kangjae-ra emlékeztet az ezután következő tengerparti jelenetben a sál és a zászlócska színében is ([kép 106d-f](#)).



106f. *Failan* (Song Hae-sung, 2001)



183f. *Failan* (Song Hae-sung, 2001)

A színek látens szimbolikájához tartozik, hogy a külső terek sokszor, bár nem túlhajszolt következetességgel fakó, pasztelles (szürke, barna, drapp, kék) árnyalatokban játszanak – a távoli, lelketlen, de szeretni akart világ hangulata jellemzi ezeket a tónusokat ([kép 185a-b](#), [kép 109b](#), [kép 110h](#), [kép 135h](#)), míg az otthonul szolgáló terekben talán a bensőségesség jegyeként jelennek meg melegebb, sárgás és vöröses árnyalatok, főként a padló színében ([kép 186a-e](#)).

Failan körül is kifejező, metaforikus jelentéssel átitatott színeket találunk. Megállapodásának mulandó világát, a békés, visszafogott, csendesen tiszta harmónia és egészség tűnékeny állapotát a film közepe táján (miután a mosoda melletti zugban otthont talál magának) világos színek és következetesen, mondhatni szín-allegóriaként használt halvány, sokszor fehéres kékség jellemzi – amit különösen kiemel a megelőző jelenetekben látható éjszakai sötétség, azaz a prostitúció és az embertelen magány világa. A film körülbelül az 55-ik perctől kezdi el felépíteni e színszimbolikát: a kékek és kékes-zöldek elkezdnek prominenssé válni a Failant körülölelő képeken, jellegzetesen a háttérben vagy a nagyobb, ám nem központi jelentőségű képi elemeken.

A mosodába aznap este hozott, sötétben zokogó Failan képét ([kép 084c](#)) egy félig már a csendes boldogságot kifejező beállítás követi: az udvar totáljának alsó része sötétebb, de a kép felső sávjában a jégkék tenger és halvány, fehéres kék égbolt már az eljövendő harmónia hírnökei ([kép 187](#)). Utcai képek következnek a hazafelé tartó asszonyságról, ahol egy-egy falrészlet, fal mellé állított tartóedény, a bolt elé nyúló napellenző, oldalt álló hűtőszekrények hordoznak kékes,

kékesfehéres, vagy zöldesfehéres árnyalatokat (188a-c). Ezek után Failan szürke tónusokban függőablakot tisztít (kép 189), majd egy a napfényes, a különféle kékeket varázslatosan egyesítő, lassan felfelé emelkedő beállítás következik: kékes árnyalatot kapó mosott fehér ruhák és vízfröccsenés, fakókék lavór, balra egy szelíden elbújó papírdoboz vagy zacskó nyitott felső része, egy valamivel a lavór mögött, jobbra magasodó, a napfénytől kissé átmelegedő, félig áttetsző műanyagedény, a lányon a kék alapon fehéres-mintás blúz és a kékes színezetet kapó acélszürke kardigán (kép 190a-g). A jelenet végén a képmező alsó felét egészében kitöltő, a sötétebb felső sávhoz képest szembeötlő, méretes, száradó lepedők és a kisebb fehér, négyszögletességükben szépen ritmizáló vásznak tűnnek fel, mindegyik kékesfehér árnyalatokban (kép 191).



191. Failan (Song Hae-sung, 2001)

Újabb kitartott nagytotál a tengerről a házak felett (kép 192), amelyből lassú jobbra svenk, vissza a kitergetett, most határozottabban, árnyékosabban kékes, a szélben dagadozó vásznakhoz, amelyek meg-meglebbenek a szélben, és így a téli napfénytől, de csak itt-ott, foltokban és csak egy-egy pillanatra kifehérednek, akaratlanul is szimbólumává válva Failan gyöngye egészségének és élete lebbenő harmóniájának (kép 193a-i). Egy beállítással később kivilágosodó, az üresből áttűnő utcai totál daruról, a kép jobb szélén halványkékes és -zöldes elemek, a kép többi részén a fehér, illetve főként a beton szürkéje dominál (194). A következő statikus beállításon távoli kékesfehér hegyek háttére előtt számos szürke elem: betonkerítés, betonpóznák, betonfal, hó szegélyezte út (195), amelyek tompán kiterjedt, börtönhangulatot idéző színükkel az akadályozottság érzetét keltik, elzárva a távoli, idilli hegyeket: s valóban, Failan balról jobbra, a hegyekkel párhuzamosan kerekedik el, világosszürke télikabátban (196). Újabb zöldes és kékes és fehéres elemeket mutató utcakép (kép 197), majd a lányos Failan rövid, kocsizó szekondja, főként piszkosfehérből és szürkéből (kép 198). A telített kékesfehérség – mintegy Failan fényeként – nem sokkal később Kangjae-ra is kisugárzik, aki a vonatban ülve olvassa a lány első levelét (kép 89, kép 90a-c). Valamivel később Failan és a kékség képzetének egymáshoz fűzése folytatódik: Failan a szobájában ül, kék-fehér kockás terítő jobboldalt előtte, a háttérben kékesen fehér törölköző, mindkettő viszonylag sok fénnel (kép 199). Majd később, a lány kint áll a tengerparton, itt jól látható mosott kék pulóvere, illetve a Kangjae-t jelképező élénkpiros sál (kép 104a, kép 106d-e). Végül a kékesszürke és a világoskék jelezni kezdi a halált: a kórház terét megtöltő fényként, aztán a pokróc, a függöny és a levélpapír szinte ellentmondásosan világos, a jég élettelen hűvösét is magában foglaló tónusaként (kép 142a-c, kép 200). Annál a flashbacknél járunk, amellyel párhuzamosan Kangjae a mólón kibontja és elolvassa a lány második, utolsó levelét. Felette az ég világoskék lesz,

pontosan ilyen filigrán, földöntúli, éteri kék ([kép 181](#), [kép 144a](#)).

A *Failan* nagy érdeme a színek kapcsán imént érintett, de a *mise-en-scène*-re általában is jellemző, tartózkodó szimbolizmus. A városi magány visszafogott, talán akaratlanul is Ozu előtt tisztelgő képeit alkotják azok a daruról vett beállítások, amelyeken a totál előterében póznák és villanydrótok szabdalják és tagolják a teret ([kép 201](#), enyhén világosítva; [kép 071](#), [kép 187](#)). A magas gépállás hasonló értelmű szimbolizmusa rejlik a mólón játszódó jelenetben, ahol Kangjae-nak a halállal szembeni eltörpülését és kicsinységét tisztán vizuális formában, mégis elemi erővel fejezi ki a körülbelül 40 másodperces, lassú, egyenletes, függőleges daruzás ([kép 202a-f](#)). Majd ugyanezt találjuk a szekvencia utolsó beállításában, ahol a kamera tiszteletteljesen lassú svenkkel elfordul a földi lét keserűségét jelképező mólótól, és a végtelen felé nyitja ki a totált ([kép 144a-c](#)). A kicsinység-metaphora vonatkozásában rokoníthatjuk az iménti két megoldással a halott lány azonosításának utolsó két plánját, amelyben a szűkebb, de felső állásból vett beállítás egy még meredekebb, és főként Kangjae alakját kisebbé tevő, még magasabb pozíciójába vált ([kép 133b-c](#)).

Szokványosabb és hangsúlyosabb, bár még nem szellemtelen és tolakodó szimbolikát vélhetünk felfedezni a szögesdróttal elzárt tengerpart képében, amely a buszozó Kangjae és társa mögött mutatkozik meg ([kép 115a-b](#), [kép 115h-k](#)): eddigre, már a rendőrségi ügyintézés után, Kangjae kezd rádöbbszenni, hogy Failan halála után nincs többé átjárása egy lehetséges boldogság felé. ^[20]

Bevettnek mondható, ám szépen használt képi metaforát látunk a film utolsó előtti szekvenciájában: amikor a bérnyilkos kivonszolja a haldokló Kangjae-t, a kamera balra fordul, és az amúgy is lassított felvételen nyugvópontra tér, a képkivágatban csak a sárga padló és a konyhaszekrény alja marad ([kép 158a-h](#)). A beállítás – eltéveszthetetlen – a halált jeleníti meg.

2.5 Allegória, index, szubtextus

A *Failan*ban több olyan motívumot is találni, amelyek hosszabban jelenlévő, átfogóbb szimbolikus struktúrát adnak a filmnek.

Elsőként a leginkább toposz-szerű utazást említeném. Az utazás, amely egyaránt jellemzi Failant és Kangjae-t, mitikus időkbe nyúlóan allegóriája az életnek és halálnak, a változásnak és az örök nyugalomra térésnek. Itt az alapvető létbizonytalanság allegóriája. Failan utazása menekülés, otthonkereső helyváltoztatás, pillanatnyi megállapodás, elbukás. Kangjae útja kényszerű, de utak kereszteződése és változás; majd lehetetlen, megkísérelt távozás és elkerülhetetlen tönkrementetés. A fabula párhuzamossága a szűzsében mesterien összeforr; az utazás a vonatút alatti flashbackben szubjektívbe vált, lebegő képzetté válik Kangjae talán ki sem gondolt ábrándjaiban – nem tudni, kinek a szemével látunk. Kangjae és Failan lélektelen helyek hontalanjai; földönfutók, akiknek – részben klisé – menniük sincsen hova: Failan kuckója utolsó menedék, Kangjae álma pedig a helyhez-nem-kötöttség örök emblémája, a hajó.

Haláshajó. Az otthon, a szülőváros emlékképe, „*tintahal- és rákhalászosok*” hajléka, mesébe illően egyszerű vágyódás képzelete és megszemélyesítés. Kangjae a kikötőt szemléli ([kép 140a-d](#)), majd ugyanezen a mólón felbontja a levelet. Így lesz elemi erejű a móló totálja, ettől olyan fájdalmas és

emlékeztető a hazatérő, hullámokon dobálódó, viharvert halászhajó ([kép 183f](#), [kép 183l](#)): Kangjae képe ez, a megálmodott hazatérés és a meg sem álmodhatott boldogság metaforája. Keresetlenebb, természetesebb, és eredetibb kép, mint *Az új* elsüllyedő és tovaringatózó mesterséges szigetei. S fontos különbség *Az új* szimbolikájához képest, hogy a *Failan* elemzett képében a mozgás képzete nem a boldogság motívumához kapcsolódik (mint tovaringatózás vagy elsüllyedés), hanem a hazatéréséhez – a boldogságra a hajó mint tárgy, mint az egyszerű szülővárosi élet indexe utal.

És a fényképek, párhuzamok. Kangjae esküvői képe, a házasságot bizonyító iratra tűzve ([kép 96a](#)), aztán bekeretezve ([kép 97a](#)), amelyen a férfi nem olyan törődött és elnyűtt, mint az életben (Serve 2002). Így jelképes értékű indexszé emelkedik ez is: tudtukon kívül mindketten szeretnék, hogy a férfi ilyen legyen: ápolt, normális férj, normális élettel, hétköznapi boldogsággal – a zúzódasokkal borított, othontalan bűnöző helyett. A fénykép ennek a remélt-álmodott közös, boldog életnek a töredéke. De *Failan* fényképe is jelle válik Kangjae számára ([kép 077a-d](#), [kép 173a-i](#), [kép 124b](#)): tisztább, erősebb, kissé tolakodó módon ugyan, de indexe a múltnak és vágysűrítő szimbóluma egy soha-el-nem-érhető jövőnek.

Talán ezekből a képekből tűnik ki leginkább a *Failan* szimbolizmusának legsajátosabb vonása: Song filmjében a szimbólumokként funkcionáló elemek nem elsősorban a néző, hanem a karakterek fiktív világában öltenek magukra plusztartalmakat. Ellentétben *Az új* üresfejű fabábuival, akik tökéletesen érzéketlenek mindenféle szimbolizmusra, a *Failan*ban a szereplők a fiktív világ olyan darabkáiban látnak, vagy inkább csak sejtenek meg jelentéseket, amelyek a filmes elbeszélés hagyományai szerint kizárólag a néző mindentudó elméje felé kellene hogy sugározzák jelentésüket. Áttetsző elemek, olyan képek ezek, amelyeket a fikción belülről a figurák, kívülről pedig a néző szemlélhet. Jelképes átjárók, amelyeken – az értelmük azonosítása révén – a néző egy pillanatra belép a kitalált alakok világába, és sokkal inkább azonosul velük, mintha csak egyedül részesülne a megértés kiváltságában.

A kulcsmozzanat a kétféle értelmezés (a fiktív alakok belső, sejthető és a *Failan* esetében: csak sejtett értelmezése, illetve a külső szemlélő élesebben körülírt interpretációja) közötti azonosság vagy hasonlóság momentuma: ha sikerült szimbolizmusról van szó – a kép mély és kifejező, és befelé is, kifelé is finoman sugall jelentést – a néző számára a katarzis egy sajátos, fokozott formája adódik (a fikció fiktív voltát leszámítva) egy *valóban* közös élmény átélése révén. Mert itt az interpretáció nem egyszerűen reprodukálja (szimulálja, vagy a végiggondolás révén kiváltja, vö. Carroll 1996) a fiktív világ szereplőinek érzelmeit, hanem a két értelmezési folyamat részben ténylegesen átfedi egymást: például a Kangjae megálmodta halászhajóban, pontosabban az erre utaló filmi tárgyakban (mint a hazatérő hajókban) a néző és a férfi egyaránt megsejtik a férfi boldogságának jelképét.

Így válik világossá, hogy a film szimbolizmusának egyik legszebb példája a fogkefék képe, amely egy csendes, csak a filmes kontextusban megnyíló és megszépülő metafora ([kép 117c](#)). A szerelem és boldogság dekontextualizáltan elgondolható metaforáiban a fogkefék mint tárgyak képzete inkább komikus vagy bizarr hatást kelt, míg Kangjae és *Failan* világában a fogkefe-pár

képe megindító, és mélyen emberi tartalommal telítődik. Mondhatnánk, hogy lányosan szentimentális, sőt giccses; én mégis inkább egyszerűségét és visszafogottságát emelném ki. Index és metafora egyszerre, a metaforákra gyakran jellemző fellengzős tartalom nélkül: benne a kettősség absztrakt vonása utal az összetartozásra, míg hétköznapisága egy megvalósulatlan, áhított együttélés képzett indexe.

S végül a levél, Failan második levele Kangjae-nek, amit utólag utánuk szaladva nyújt át neki az öregasszony ([kép 139b](#)). Ez több mint egyszerű index. Nemcsak azért, mert jelképes értelmet foglal magába, hanem mert e holmit kis jóindulattal valóban lehetne a riffaterre-i értelemben vett szubtextuális elemnek tekinteni, egy olyan sokértelmű *myse en abyme*, kép-a-képben motívumnak (bár nem szillepszisnek, hisz az ellentmondó értelmeket egyesít; l. Riffaterre 1990: 61sk), amely szándékolatlanul is összefogja és kihangsúlyozza a film értelevonalait. Riffaterre elemzésének kiindulópontja az a mozzanat E. M. Forster *A Passage to India* (*Út Indiába*, ford. Göncz Á.) című regényében, amelyben Dr. Aziz karaktere túlbuzgóságában saját ingjéről letépi, és európai vendégének ajándékozza az inggombját, s így hamarosan a gyarmatosítók lenézése tárgyává válik. Riffaterre szerint az epizód és továbbgyűrűzése révén létrejön a „*gallérgomb* szubtextus” (Riffaterre 1990: 62skk), amennyiben a gomb különböző szövegrészletekben feltűnve esélyt ad a szövegnek arra, hogy teljesen kibontakozhasson: (1) a pszichológiai analízis; (2) a faji magatartás szemiotikája; (3) a szokások komédiája; (4) a megható, de egyben ostoba jelenet; (5) a sors iróniája [...] (6) az osztályvakság mimézise, (7) a jóakarát pátoszát követő rosszakarát pátoszában. A szubtextus így dióhéjban mindent tartalmaz, ami működésképpé teszi a regényt. (Riffaterre 1990: 64sk)

Ha a levél szimbólumában összefutó értelevonalak nem is vezetnek ilyen messzire, a kép legalább az alábbi képzeteket hordozza: (1) Kangjae úgy őrizgeti, mintha a szerelme és boldogsága, (2) vagyis elhibázott élete egyetlen értelme lenne; (3) vékony papírhalmiként éppoly veszendő, mint a két filmbeli figura; és (4) tökéletlen betűi félresikerültségükben példázzák életük fő attribútumát. Kék árnyalatokban játszva (5) általában Failanhoz és (6) specifikusan a halálhoz kötődik; fehéreként pedig, előrevetítve a lány tengerparti ruhájának színét, magába vonja (7) az egyszerűség, (8) az anyagi ártatlanság, (9) az egészség, és (10) általában a túlvilági lét képzetét.

2.6 Tragikum és melodrámá

Figyelemre méltó, ahogyan a *Failan* több szintjén (fabula, szűzsé, *mise-en-scène*, szimbolizáció) keverednek a melodramatikus, tehát műfaji elemek és jellegzetességek a szerzői filmekre jellemző érzékenységgel, mint amilyen a lélektani ábrázolás kifinomultsága vagy a szimbólumok visszafogott, mégis hatásos kezelése. Úgy tűnik, a *Failan* abban a határzónában mozog, amely a még esztétikai értékkel rendelkező érzelmeset a szirupostól és giccestől elválasztja.

A fabula meseszerű, bár kissé keserű (egy egyszerű lány szerencsétlen, jóra fordulni nem tudó sorsa), és a drámát hihetőbbé teszi, hogy a lánykereskedelem és kényszerprostitúció nagyon is élő társadalmi probléma Ázsiában; ahogy a bűnözés béklyójában vergődő Kangjae-karakter

szerepeltetése kapcsán is feltételezhetnénk valamiféle társadalomkritikai szándékot az alkotók részéről. Ezek önmagukban viszont nem ellensúlyoznák a kevésbé sikerült melodramatikus mozzanatok (kifejtetlenségében is szenvedélyes, boldogtalan szerelem; idő- és térbeli elválasztottság; szélsőséges, legyőzhetetlen akadály) gyöngítő hatását.

A film erénye inkább abban áll, ahogyan a melodramatikus ábrázolást képes a tragikum oldalára átemelve alkalmazni, s a legerősebb érzelmek felidézése, kiváltása és végletes kijátszatása közben is megőrizni azt, amit talán a narratív műalkotások „emberi” vagy ontológiai vonatkozásának nevezhetnénk. Ennek legekleltársabb példája a film érzelmi csúcspontja a mólón a lány levelét olvasó Kangjae-vel. Melodramatikusan végletes mozzanat, hogy Failan megkéri Kangjae-t, a halála esetén jöjjön el hozzá, mert szeretne a „feleségeként” meghalni („*Kérnék egy szívességet magától. Eljönne hozzám, miután meghalok? Meghalhatok az ön feleségeként?*”). Fájdalmas, égbekiáltó ellentét feszül az immár halott lány kérése és a tény között, hogy Kangjae sohasem kereste fel. S mintha ez nem volna elég melodramatikus önmagában, Failan hozzáteszi: „*Sajnálom, hogy ezt kérem, de erre az egyre meg kell kérnem.*”. Sőt bocsánatot kér, és a végletes szenvedély szövegszerűen is megjelenik: „*Sajnálom, hogy nincs semmim, amit magának adhatnék. Jobban szeretem magát, mint bárki mást a világon.*”, majd Failan elbúcsúzik, addigra tudjuk, utolsó szavaival: „*Kangjae úr, viszlát.*”. Ez a néhány sor mind a fabula, mind a dramaturgia szintjén maga a melodrámai tökély: szélsőséges és kivételes szerelmi érzelmek, áthághatatlan akadály, kegyetlen sors és szerencsétlenség, egyetlenség és utolsóság, végtelen keserűség és tehetetlenség sűrűsödnek és csapnak össze néhány pillanatban. A jelenet mégis mellbevágóan erős, mégis *inkább* tragikus, mint melodramatikusan patetikus. Miért?

Úgy vélem, a fabulában rejlő hitelesség menti meg a jelenetet és gátolja meg a melodramatikus jelleg eluralkodását. Az árván maradt, földönfutóvá lett Failan életében ismeretlensége ellenére Kangjae az „utolsó szál”, amely ehhez a világhoz köti, így minden érzelmi energiája a férfihöz fűződő kapcsolatában összpontosul. Hiába, hogy az „utolsóság”, „semmi másság”, „semmiség”, „egyetlenség” mozzanatai jellegzetesen melodramatikusak, ha a karakter túlságosan is elesett és szánsalomra méltó, *túlságosan is emberi* ahhoz, hogy giccsbe süllyedjen a jelenet.

Közhelyes vagy sem, pszichologizálásnak tetszik vagy sem, állíthatjuk, hogy Failan kétségbeesetten makacs ragaszkodása és vágya arra, hogy minden balszerencse és megpróbáltatás ellenére ne vesszen el az árban, általános emberi készítés. Így az ábrázoltaknak nagyon is van ontológiai, a lélek valóságával kapcsolatos vonatkozása: mélyen, egyetemesen emberien igazak és hitelesek. Innen az együttérzés, a szánsalom, és a katarzis is. [21]

Összehasonlításképpen érdemes felidézünk például a Douglas Sirk rendezte *Szélbe írva* (*Written on the Wind*. Douglas Sirk 1956) két, szerelmi boldogtalanság sújtotta alakját: az enyhén nimfomániás, a film végére egyedül maradó hűg, Marylee (Dorothy Malone) és a végül öngyilkosságot elkövető, gazdag, de üres báty, Kyle Hadley (Robert Stack) figuráját. Hiába a film minden stílári kitűnősége, és sorsuk kegyetlensége, ha egyikük sem szánsalomra méltó alak: mindkettőjükben túlságosan sok „hitvány”, illetve túl kevés pozitív tulajdonság lakozik ahhoz, hogy sorsuk megindítana. Sekélyes lélektanú, a szerelmi szenvedélytől ide-oda lökdösött báruk

ők; így a film – még ha látens, ironikus társadalomkritikája vagy stiláris kifinomultsága miatt emlékezetes is – tragikum hiányában pusztán melodramatikus marad.

Nem kívánom általánosításként azt sugallni, hogy egy megrendítő, hitelesen emberi fabula elegendő volna ahhoz, hogy egy lélektani dráma ne váljék melodramatikussá; vagy hogy a szűzsé, a szimbolizáció, a színrevitel, tehát általában a filmek stiláris mozzanatai másodrendűek volnának a fabula minőségeihez képest. De a lélektani drámák esetén az esztétikum létrejöttének vonatkozásában – feltéve, hogy hiszünk abban, hogy a katarzis fogalmának a posztmodern korban is van létjogosultsága – tagadhatatlannak látszik a fabula és a valóságra vonatkozó hitelesség meghatározó szerepe.

A *Failan* tragikus vonásait tűnik erősíteni a nézői és a karakterek tudásállapota közti különbség is. A 2.4 szakasz elején már utaltam arra, hogy a vonatút alatt látható flashback betétek szubjektív árnyalatot kapnak, amennyiben Kangjae érzelmei tűnnek átszínezni őket, ahogyan a film végi szekvenciát is. Ugyanakkor a megállapodottság életképeit Failanról (mosoda, biciklizés) szikáran objektívnek tekinthetjük: „csak” visszalépnek a múltba, és érzelmi elfogódottság nélkül tárják elénk a lány életének egy szakaszát. A néző ilyenformán – s ez nem volna a filmes ábrázolástól szokatlan megoldás – többet tud Failanról, mint amennyit karakterként Kangjae valaha is megtudhatott. Ám így a film nemcsak temporális, de episztemikus síkon is eltolódást hoz létre: az idő és tér dimenziójában a két főalak világa csúsztatódik el egymáshoz képest – a térbeli távolság és a meg nem valósuló találkozás miatt házasságuk körülbelül egy éve az egymás szemébe nézés néhány pillanatává zsugorodik -, a tudásállapot tekintetében pedig a néző és a férfi karaktere között jön létre szakadék. Kangjae sorsát nem egyszerűen csak azért találjuk tragikusnak, mert nem adatott meg neki, hogy Failannal együtt (s különösen, hogy boldogságban) éljen, hanem mert a néző *tudja*, amit Kangjae csak *képzeli*: hogy a lány angyalian ártatlan és egyszerű teremtmény volt. S ebben nincsen feloldás: az elválasztottság képze az episztemikus síkon éppolyan erős, mint a halálból fakadóé a karakterek világában.

S végül a tragikum kialakulásához hozzájárul a szimbólumok együttesen „külső” és „belső” értelmezésének lehetősége, amelyet a megelőző (2.5) szakaszban vetettem fel.

3. Égi és földi szerelem

Az új és a *Failan* párhuzamai és ellentétei közül talán a két központi alak közti viszony és ábrázolása a legszembetűnőbb. Fiatal lány és idősebb, szerető férfi figurája – nem akármilyen közhely és klisé; s figyelemre méltó, hogy mit kezd vele a két dél-koreai alkotás.

A szerelmi készítés nyílt és heves *Az új*-ban, és lassan kibontakozó, finoman hangszerelt a *Failan*-ban (ott helyesebb volna szeretetről beszélni) – s ez nemcsak az ábrázoltak, de az ábrázolás vonatkozásában is igaz. Míg *Az új* lányalakját ösztönszerű vadócság és gyermeteg hála jellemzi, s az egészül ki az agg ijász egydimenziós alakjával, a *Failan* figurái plasztikusan, aprólékosan kidolgozott alakok. Hiába stilizált, *Az új* és a benne ábrázolt viszony a mélységét abban éri el (s

ebben ki is merül), hogy szexualizálódik, míg a *Failan* és története inkább felemelkedik és magasztosul: *Az új* bárgyú, idealista példázat a stilizáltság köntösében, a *Failan*álomszerű realizmusában a szeretet himnusza.

Hasonlóság a két film között, hogy a lányosság és nőiesség kettőssége átfonja mindkét feminin karakter ábrázolását. *Failan* árván marad, *Az új* hajóra vitt lánya majdnem mintha árva lenne: egyetlen, szükséges támaszának a férfi látszik. ^[22] Hamvas arcú, törekeny, szeplőtlen árvák: férfiúi készletések, kényszerházasság ide vagy oda, mindkét alakban óhatatlanul, tisztán előtűnik a gondoskodásra, gyámolításra váró lányosság vonása. Mindkét film rá is játszik erre, ám a kontraszt beszédes. *Az új* hajója „apja helyett is apjaként” gondoskodik a lányról, mígnem felszínre buknak kevésbé nemes érzései: a lány nővé kell érjen, az ártatlanság korának vége kell szakadjon – Kim Ki-duk filmje ezt vaslogikával és egy kalapács finomságával érzékelteti. Song filmje, épp ellenkezőleg, a férfi-női viszony vonatkozásában éteri tisztaságban őrizi meg a lány alakját: *Failan* és Kangjae figurája közé nemhogy a szexualitás képze, de még a testi érintése sem tolakodik. A nőiesség finom vonásait *Failan* alakjához a kedvesség, a hitvesség, és a megállapodottság iránti vágy motívumai rajzolják hozzá.

Bár végül mindkét film időtlen állapothoz vezet, egészen eltérő a dinamizmusuk. *Az új* szinte mozdulatlan, alig néhány lépést tesz meg a narratív és parabolisztikus értelem terében; nem jár be sokkal nagyobb utat, mint az idézet a végfőcím előtt. Inkább csak a fennkölt mitikusság szférájából ereszkedik, sőt zuhan alá, akárcsak az ábrázolt nyíl: meseszerűsége és transzcendenciája ellenére nagyon is profánul teljesíti be a férfi és a lány boldogságát. Ráadásul ez az érzelmek éppen a profán epizód által lép új szakaszba, így alakul át, hosszabbodik világi állapottá. *Az új*ban az állapotok jellegében sincsen lényegi változás, legfeljebb váltakozásnak vagy variációnak is alig nevezhető fokozás történik: boldogság, extázis, boldogság – és nincs tovább, a fejlődés megáll. Ettől olyan giccses a film.

A *Failan* éppen fordítva, felfelé törekszik, igyekszik elrugaszkodni a profántól. Kangjae figurája az alantas nyomorból és züllöttségből indul, s csak nagy sokára közelíti meg a lányt. *Failan* földhöz kötöttsége belsőbb és végzetesebb, mert nem elsősorban rokonai elvesztésében, a körülményei szerencsétlenségében, hanem a betegségben jelentkezik: amikor vasalás közben vére megpettyezi a lepedőt, a vér a fehérrel kontrasztban a legkisebb mértékben sem az élet elevenségét, hanem a lány törekenységét, sebezhetőségét jelképezi. Boldogságot talán találhatna magának, az egészségét azonban sem Kangjae, sem más nem mentheti meg. Nem változik sokat: a filmben megfestett élete néhány lépésnyi boldogság és szomorúság. Sokkal egyszerűbb figura, mint Kangjae; kissé melodramatikus alak.

Kangjae a reflektálatlanság burkából, a koszos, szétmálló lakásból kerül, vagy inkább sodródik a tenger mellé: a mólóra, majd a partra. Nem önszántából igyekszik előre: de a lány szerelme révén lassan megnyílik előtte a lehetséges boldogság, aztán az öröklét birodalma is. Az első szűkreszabott és véges, a másik tágas és végtelen. Toposzszerű, metaforikus gondolatritmus teljesedik ígybe a kinyíló terek képzetében, mesterien, tragikusan; és felülír minden klisés melodramatikumot.

Kangjae-t megfojtják, megérkezik a lányhoz. Amilyen hosszú az út az ő sivár földi világából a lány éteri tengerpartjáig, olyan rövid az utolsó, elmosódó látomás. Minden léptüket fájdalom kíséri – ám a melodramát elhomályosítja a tragédia. Megérdemelték volna, hogy találkozzanak. De ahogy az érzéseik tisztasága, úgy az elégtételük sem evilági: csak a másvilágon lehetnek társak, angyaloknak juthat csak ilyen szerelem.

Jegyzetek

1. A koreai és japán tulajdonneveket a könnyebb kereshetőség érdekében a www.imdb.com angol átírása szerint adom meg.
2. A melodráma műfaji meghatározását illetően lásd Thomas Elsaesser (1968) írását a klasszikus amerikai családi melodramáról; egy áttekintést adó gyűjteményt Christine Gledhill (1987) szerkesztésében; a szereplők aktivitásán/passzivitásán alapuló kognitív filmelméleti műfaji felosztást Torben Grodalnál (1997, 1999); illetve Kovács András Bálint könyvének (2005) idevágó fejezeteit a modernitás; és Stöhr Lóránt (2006) meggyőző elemzését Wong Kar-wai posztmodern melodramái kapcsán.
3. Köszönettel tartozom azoknak a diákjaimnak is, akik 2006 őszén a Pécsi Tudományegyetem Filmtudományi és Vizuális Kultúra szakán tartott mozgóképelemzés szemináriumomon részt vettek, és jóindulatú kritikájukkal és gondolatébresztő hozzászólásaikkal gazdagították *Az új* kapcsolatos nézeteimet. Név szerint: Bartyik Gábor, Elek Tibor, Fentős Aliz, Kacziba Péter, Kastner Judit, Pintér Géza, Rumann Gábor, Somogyi Dóra, Szabó Roland, Szász Csongor. Külön köszönetem kiváló középkorász barátomnak, Németh Csabának Apolló alakjának felidézéséért, Zalán Vincének jobbító megjegyzéseire, és Füzi Izabellának a gondos javításokért, kritikáért és biztatásért.
4. Előre is elnézését kérem azoknak az olvasóknak, akik a nagy tudású és tisztelt alkotókkal szemben méltatlannak tartják a negatív kritikát. Jelen bírálatot igazolhatja az az oktatói meggyőződés, miszerint alkalomadtán tanulságos, ha egy-egy kevésbé sikerült filmben megpróbáljuk felfedni a tökéletlenségeket.
5. Feltehetően belejátsszik a jelenet patetikusságába a lány *hanbok* ja (ünnepi köntöse) is, amely az európai szemnek csiricsárén tarkának tűnhet – míg Dél-Koreában legalábbis a múltban nem rítt volna ki a menyasszonyi öltözetek közül (vö. <http://www.lifeinkorea.com/Culture/Clothes/clothes.cfm?xURL=ceremony>).
6. A film végén látható koreai felirat mellet angol fordításban: „*Strength and a beautiful sound like in the tautness of a bow. I want to live like this until the day I die.*”
7. Érdemes *Az új* összevetni a fiatal Ingmar Bergman a félig-meddig valóságosnak szánt középkori kontextusra építő, s szintén nem minden mesterkéeltséget nélkülöző *A hetedik pecsét* (1957) c. filmjével, amely sikerültebben elegyíti a realista és allegorikus hangnemet.
8. A fesztiválszűrik dicséretére legyen mondva, hogy *Az új* eddig csak két kisebb jelentőségű nevezéssel jutalmazták (vö. <http://www.imdb.com/title/tt0456470/> [2007. jan. 10.]). Kim Ki-duk egyébként csalódott a dél-koreai nézőközönségben, amely szerinte nem értékeli eléggé művészetét; tény, hogy filmjének

nézettségi adatai „lényegesen alatta maradnak” a külföldön elért 200.000-es nézőszámnak (Yi 2006).

9. Ezt a hasonlóságot hangsúlyozta Szabó Roland a mozgóképelemzés szemináriumon, illetve Darcy Paquet (2005), de hasonlóan nyilatkozik Baski (2006) is.
10. Külön szerencsétlensége a kultúraközi befogadásnak, hogy a vízbe vetődő öreg öltözeke nyugati szemmel kissé pizsamaszerűnek hat, ezzel is felerősítve egy lehetséges parodisztikus olvasatot.
11. Igaz, a fabulának vége szakad a boldogan a hangszerbe fűlő, „emlékező” lány és az elhajózás motívumával, ahol az idézet is inkább a múlt jövővel való folytonosságát hangsúlyozza, mint egy új szerelemre utal. Így lehet érvelni amellett, hogy *Az új* „csak” egyszerűen giccses, s legfeljebb sugallja a második beteljesedést. Ennek viszont ellentmond, hogy a lány és a fiú a film egy korábbi jelenetében játékosan, felváltva fűlgetnek a hangszerbe, amely így közös tulajdonukká tűnik válni.
12. Az említett mozgóképelemző szeminárium tagjai is felvetették ezt a lehetőséget.
13. E gondolat az említés szintjén szintén felmerült a mozgóképelemző szemináriumon.
14. Apró kiegészítés lehet Géczi (2005) összefoglaló jellegű írásához, hogy a benne ismertetett dél-koreai nézettségi toplisták és bevételi adatok (néhány, a koreai filmekkel kapcsolatos írás társaságában) megtekinthetők az alábbi angol nyelvű honlap „review”, azaz recenzió szekciójában: <http://www.koreanfilm.org/>. Sajnálatos, és nem segíti a magyar filmes diskurzus fejlődését, hogy a magyar filmes publikációk egy részének az információforrások felfedése nem az erőssége.
15. Az első filmjét (*Calla*. Song Hae-sung, 1999) nem volt alkalmam megtekinteni (P.T.) – jóllehet az a beteljesületlen, méghozzá időben eltolt szerelem témáját dolgozza fel, s így illeszkedni látszik Song többi alkotásához.
16. Amely nagyon is megszólíthatja Dél-Korea keresztény nézőközönségét. A dél-koreai népességnek körülbelül negyede, mintegy 14 millió ember keresztény (forrás: <http://en.wikipedia.org/wiki/South-korea#Demographics>), a társadalmi-kulturális kontextus miatt feltehetően a Magyarországon jellemzőnél mélyebben megélt hittel.
17. A film dialógusaiból származó idézetek fordításánál az angol feliratokat és az interneten fellelhető magyar feliratot vettem figyelembe.
18. Itt nem tudunk érdemben foglalkozni azzal, hogy a *Failan* az Asada Jiro „*Szerelmeslevél*” (1998) c. művéből készült adaptáció. Csak röviden jelzem, amit az eredeti regényről egy francia olvasójától tudok: a regényben Kangjae a börtönből való kijövele napján tudja meg, hogy Failan meghalt (ami az értékelő szerint kevésbé hagy időt és teret a férfi jellemfejlődésének); a film vége (a lány „videóklippje”) eredeti hozzátoldás; s végül Failan leveleinek nyelvezetét a regényben grammatikai hibák csúfítják, míg a filmben nem (l. <http://ghanima.dyndns.org/frcs/msg01084.html>).
19. Viszont mindenképp a melodramatikusság tompításának szándékát kell látnunk abban, hogy az adaptáció forrásául szolgáló regényhez képest a filmben Failan nem Kangjae szabadulása napján hal meg (l. 19. jegyzet): ott a kegyetlenül lesújtó sors képzetét drámaian fokozza a két esemény egymás mellé helyezése.
20. Kétségtől kívül melodramatikus elem, hogy – miközben alig ismerte – Kangjae *ennyire* beleszeret Failanba, hogy *ennyire* végletesen elvágja magát a boldogság, illetve inkább csak a boldogulás elérhetőnek látszó lehetőségétől (hisz megtagadja a börtönbe vonulást, s ezzel szinte akarattal hívja ki a halált; miközben „elvihetné a balhét”, s öregkorára élhetne a megálmodott haláshajón). Ugyanakkor Kangjae döntése szervesen következik a film lélektani logikájából; és érezzük, hogy a férfi karaktere, bármilyen divatjamúlt is e kifejezés a posztmodern korban, sokkal igazabbnak és emberibbnek bizonyul általa.
21. A hatáshoz sejthetően Kangjae nyomorultságának hitelessége, nevezetesen megváltozása, a saját életére való reflektálás képességének a megjelenése is hozzájárul. Kangjae az útja fordulópontján már nem pusztán érzelmi szinten érzékeli „tragikus vétségeit” (elfuserált életét és a lánnyal való találkozás elszalasztását). Ez világosan érzékelhető a lány azonosítását követő lerészegedés jelenetéből, amelynek során fiatal társában felismerve önmagát, a következőket vágja annak fejéhez: „

Még a magadfajtnak is zabálnia kell, hogy éljen. [...] Minek élsz te, he? [...] Látom előre az egész életed. Te pontosan az »ifjabb Kangjae« vagy.

22. A jellemábrázolás miatt lényeges, hogy végül kiderül, a lányt szülei tíz éve keresik, mert az öreg (sejthetőleg) elrabolta.

Irodalomjegyzék

- Arisztotelész (s.a.): *Poétika*. (ford. Sarkady J.) Elérhető: <http://mek.oszk.hu/00300/00315/00315.htm> [2007. jan. 10.]
- Atkinson, Michael (2004): Life on a String in Takeshi Kitano's Sentimental Triptych. *Village Voice* 2004. Dec. 6. Elérhető: <http://www.villagevoice.com/film/0449,atkinson2,59018,20.html> [2007. jan. 10.]
- Baski Sándor (2006): Világok, ha találkoznak. *Filmkultúra* 2006-06-01.
- <http://www.filmkultura.hu/2006/articles/films/azij.hu.html> [2007. jan. 10.]
- Brenner, Jules (2005): Dolls. *Filmcritic.com* Elérhető: <http://www.filmcritic.com/misc/emporium.nsf/> [2007. jan. 10.]
- Carroll, Noël (1996): *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Elsaesser, Thomas (1968): Tales of Sound and Fury. Observations of the Family Melodrama. *Monogram* 1972.4: 2-15; újranyomva in Gledhill (1987): 43-69.
- Gécz Zoltán (2005): Kistigris, ha felcseperedik. Koreai vihar (1999-2005). *Filmvilág* 2005.10: 18-21. Elérhető: http://emir.elte.hu/~filmvilag/xereses_frame.php?cikk_id=8390 [2007. jan. 10.]
- Gledhill, Christine, szerk. (1987): *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London: British Film Institute.
- Grodal, Torben (1997): *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feeling, and Cognition*. Oxford: Clarendon Press.
- Grodal, Torben (1999): A fikció műfajtipológiája. A fikcióbefogadás dimenziói. (ford. Ragó A.) *Metropolis* 1999.3: 52-69.
- Kovács András Bálint (2005): *A modern film irányzatai*. Budapest: Palatinus.
- Knight, Tim (s.a.): Dolls. *Reel.com*
- Elérhető: <http://www.reel.com/movie.asp?MID=139545&buy=open&Tab=reviews&CID=13#tabs> [2007. jan. 10.]
- McHugh, Kathleen és Abelman, Nancy, szerk. (2005): *South Korean Golden Age Melodrama: Gender, Genre, And National Cinema*. Detroit, MI: Wayne State University Press.
- Miller, John F. (2003): Alternating Apollo's Bow and Lyre. Előadás a 99th Annual Meeting of The Classical Association of the Middle West and South, Lexington (Kentucky) konferencián.
- Elérhető: <http://www.camws.org/meeting/2003/abstracts2003/miller.html> [2007. jan. 10.]
- Paquet, Darcy (2005): The Bow. Elérhető: <http://koreanfilm.org/kfilm05.html#bow> [2007. jan. 10.]
- Riffaterre, Michael (1990): Szimbolikus rendszerek a narratívában. (ford. Máthé A. és Hartvig G.) In: Thomka, szerk. (1998): 61-84.
- Serve, Philippe (2002): Failan. Elérhető: http://pserve.club.fr/Failan_Eng.html [2007. jan. 10.]

- Stóhr Lóránt (2006): Wong Kar-wai és a melodráma. *Metropolis* 2005.4: 36-51.
- Thomas, Deborah (2000): *Beyond Genre*. Moffat: Cameron and Hollis.
- Thomka Beáta, szerk. (1998): *Narratívák 2*. Budapest: Kijárat.
- Yi, Ch'ang-ho (2006): Time Likely to Be Kim Ki-duk's Last Domestic Release.
- Elérhető: http://www.hancinema.net/korean_movie_The_Bow.php [2007. jan. 10.]

Filmográfia

- *A folyó* (*He liu*. Tsai Ming-liang, 1997)
- *A lyuk* (*Dong*. Tsai Ming-liang, 1998)
- *A sziget* (*Seom*. Kim Ki-duk, 2000)
- *Az új* (*Hwal*. Kim Ki-Duk, 2005)
- *Bábok* (*Dolls*. Takeshi Kitano, 2002)
- *Calla* (Song Hae-sung, 1999)
- *Egy pillanatnyi emlékezet*. (*Nae meorisokui jiwoogae*. Lee John H. 2004)
- *Failan* (Song Hae-sung, 2001)
- *Huncut felhőske* (*Tian bian yi duo yun*. Tsai Ming-liang, 2005)
- *Kalitka Motel* (*Paran daemon*, Kim Ki-duk 1998)
- *Krokodil* (*Ag-o*. Kim Ki-duk, 1996)
- *Nagycsütörtök* (*Urideul-ui haengbok-han shigan*. Song Hae-sung , 2005)
- *Pimasz barátném* (*Yeopgijeogin geunyeo*. Kwak Jae-young, 2001)
- *Rikidozan* (*Yeokdosan*. Song Hae-sung, 2004)
- *Rodeu mubi-ban* (*Road Movie*. In-shik Kim, 2002)
- *Rossz fiú* (*Nabbeun namja*. Kim Ki-duk, 2001)
- *Swiri* (Kang Je-gyu, 1999)
- *Szamaritánus lány* (*Samaria*, Kim Ki-duk, 2004)
- *Szebb holnap II* (*Ying hung boon sik II*. John Woo, 1987)
- *Szélbe írva* (*Written on the Wind*. Douglas Sirk 1956)
- *Szentjánosbogarak sírja* (*Hotaru no haka*. Isao Takahata, 1988)
- *Szerelemre hangolva* (*Fa yeung nin wa*. Wong Kar-wai, 2000)
- *Tavaszi, nyár, ősz, tél... és tavaszt* (*Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom*. Kim Ki-duk, 2003)
- *Vive l'Amour* (*Ai qing wan sui*. Tsai Ming-liang, 1994)
- *Vörös sivatag* (*Il deserto rosso*. Michelangelo Antonioni, 1964)

© Apertúra, 2007. tél | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2007/tel/polya-egi-es-foldi-szerelem-vegletesseg-szimbolizacio-es-tragikum-az-ijban-es-a-failanban/>

