d
10/2023

U V O D N I K

Boris Vezjak
Ženske pravice, splav in zlato pravilo
3

— P O G O V O R —

Irena Tomažin Zagoričnik
»Pojem predvsem zato, ker mi je potem lažje biti sama s seboj.«
7

J U Ž N O K O R E J S K I F I L M

— U V O D V T E M O —

Matic Majcen
Južnokorejski film
23

Matic Majcen
Južnokorejski filmski čudež in njegov „prej“
26

Jasmina Šepetavc
Korejske filmske režiserke: od marginalizacije do novega vala
33

Sanja Struna
Od nepravičnega trpljenja do maščevanja: čustveni zemljevid korejskega filma
44

Žiga Brdnik
Ključni inovator južnokorejske kinematografije
51

Eva Godina
Evropocentrizem in (samo)orientalizem v filmu Parazit
61

KULTURNA DIAGNOZA

— KNJIGI —

Robert Kuret
Tiha forma bregove dere
71

Veronika Šoster
Vpijanje v kožo
74

— GLASBA —

Igor Bašin
Ta presneti rokenrol(er)
76

POLEMIKA

Jerneja Ferlež
Z mislijo na vse, ki pišemo
79

SUMMARY

81

UVODNIK

Ženske pravice, splav in zlato pravilo

Boris Vezjak

Slovensko javnost je močno razdvojila odločitev predsednice republike Nataše Pirc Musar, da se zahvali za sodelovanje mladi aktivistki pri svojem svetovalnem odboru. V čem je bil njen greh? Po prepričanju predsednice si je privoščila korak preveč s tem, ko je s somišljeniki vdrla na tiskovno konferenco nasprotnikov splava in podirala njihove zastavice, zapičene v zemljo – te naj bi simbolizirale mrtve nerojene otroke. Nekakšna simbolična instalacija civilne iniciative Pohod za življenje, ki je posredno namigovala, da so ženske v primeru splava »morilke« otrok, se je odvila kot spremljevalni dogodek na enem od ljubljanskih trgov, kjer je prišlo do sicer nenasilnega stika med dvema skupinama aktivistk in aktivistov.

Dejanje zagovornikov pravice do splava je bilo po mnenju predsednice preveč nasilno, četudi tega izraza sicer ni uporabila – po njenem je poseglo v pravico do izražanja mnenja tistih, s katerimi se sicer ne strinja, a jim, tudi kot pravnica in poprej odvetnica, ne želi odrekati, da svoja prepričanja proti splavu javno pokažejo. Večina državljanov in kritične javnosti leve usmeritve je energično stopila v bran aktivistki Sari Štiglic in sledile so močne čustvene reakcije, ki so se pokazale tudi na protestu čez nekaj dni, kjer sta bili obe skupini blizu incidenta in ju je ločeval špalir policistov. Predsednica je postala nenadoma na moč osovražena zaradi svojega dejanja, ki je gotovo bilo pretirano ali vsaj preuranjeno glede same odpovedi sodelovanja. Mnogi so v tem videli njeno gromozansko napako in gotovo največjo, odkar je začela z mandatom. Zaradi tega se je znašla pod plazom obtožb, da je preveč podobna prejšnjemu predsedniku in da koketira z desnico. Intenzivna čustvena reakcija – kjer so državljani, ki so blizu desnim in konservativnim stališčem, še močneje

podprli idejo o odpravi splava in ga skupaj z evtanazijo razglasili skoraj za umor, levica pa je tokrat raje grajala predsednico, ki ji sicer ne moremo pripisati posebnih konservativnih prepričanj, – je enkrat več pokazala na trdoživost prepričanj o človekovih pravicah, ki jim nobena tehtna argumentacija ni kos, saj jo preprosto preglasijo. Spet se je pokazalo, da razpravo vodijo čustva in manj razum.

Oblikovali sta se dve izhodiščni mnenji o dogodku: strankarska in nestrankarska levica je v želji, da zaščiti pravico do splava, ki trenutno ni alarmantno ogrožena, hitela odstranjevanje zastavic razlagati kot legitimno in dopustno gesto, nikakor ne napačno ali nasilno. Mlada aktivistka je čez noč postala ikonična figura, okoli katere se je organiziralo prepričanje, da je pravica do splava v tem hipu dramatično pod vprašajem, zaradi česar je intervencija v simbolično instalacijo bila tako rekoč nujna. Ni manjkalo niti referenc na zgodovinske dogodke, kjer so si ženske morale izboriti svoje pravice včasih tudi na silo.

Nenadoma so postale dodatno moteče molitve pred porodnišnicami in začelo se je poudarjati, da so vse glasnejše in bolj organizirane aktivistke proti splavu lahko resna psihična grožnja najprej ženskam, ki želijo splaviti, nato pa še glede pritiskov, da bi prišlo do ukinitve te pravice v ustavi, ki jo sicer, kar je manjši paradoks, »pro-life« aktivisti v njej niti ne razbirajo kot zapisane. Kdaj bi katero od podobnih dejanj, če je odstranjevanje simboličnih zastavic v zemlji še sprejemljivo, postalo prenevarno, nam prvi tabor preprosto ni znal povedati: je v obrambi pravice do splava dovoljeno biti tudi fizično nasilen? Kako to, da so se v tem taboru angažirali vsi, tudi predsednik vlade in tudi predsednica Sveta za preprečevanje sovražnega govora, saj se vendar zdi, da ne govorimo več le o besedah, ampak o že bolj delikatnih dejanjih?

Če je prvi tabor začel na vso moč napihovati ogroženost ženskih pravic, pri čemer se ni mogoče izogniti vtisu, da se je vse odvijalo pod pokroviteljstvom kolektivnega obrambnega mehanizma racionalizacije, je strankarska in nestrankarska desnica izkoristila priložnost, da sebe prikaže kot žrtev vandalizma in nasilnega levičarstva, ki krvoločno skrbi za ubijanje zarodkov in je preprosto tudi fizično nevarno in ogrožajoče. Če so v prvem taboru začeli jasno namigovati, da bo potrebno naslednjič ravnati manj rezervirano, so v drugem to začeli jemati kot posreden dokaz ideološke agresivnosti zagovornikov splava.

Nastala je klasična situacija, v kateri je radikalnost druge strani začela učinkovati kot še močnejši alibi za pravilnost lastne pozicije, tovrstna polarizacija pa vedno vodi do še večje razklanosti. Nobenega dvoma ni, da je potrebno ustavno pravico do splava zagovarjati in ščititi in podpisani pod to besedilo zagotovo stojim na takem stališču. A ko sem v javnih diskusijah nakazal, da se v nastali situaciji morda motita obe strani, predsednica republike in aktivistka, prva zaradi prekomerne reakcije in druga zaradi prekomernega dejanja, je že takšno vmesno stališče bilo hitro grajano kot nenačelno.

Pravna mreža za varstvo demokracije je opozorila na nekatere pravne vidike primera, ki so pomembni, a ne edini: da pravica do protesta in protiprotesta lahko soobstajata, če sta izvedeni na način, da izvrševanje ene ne posega pretirano v izvrševanje druge. Da ob tem protiprotesti ne smejo neupravičeno in prekomerno motiti protesta. Ali je iztikanje zastavic bilo prekomeren poseg v pravico do protesta ali pa gre za pravno dopustno obliko protiprotesta, niso povedali, so pa opozorili, da bo presoja, ali je šlo za pravno kršitev, od-

visna tudi od številnih drugih okoliščin, na primer, ali je instalacija sploh predstavljala izvrševanje pravice do mirnega zbiranja, če da, ali je bil shod že zaključen, ali je bilo iztaknjene rekvizite mogoče ponovno uporabiti in ali je bila prekršena zapoved, da morajo biti tako protesti kot protiprotesti nenasilni. Končnega odgovora niso podali.

Toda poskusimo situacijo zmeriti še z etičnim vatlom in za razsodnika uporabimo univerzalno načelo zlatega pravila, splošno znano v zgodovini filozofije in religije. To zapoveduje na silno preprost način in hkrati učinkovito: drugemu ne smemo storiti ničesar, za kar ne želimo, da bi drugi storil nam. Če uporabimo načelo v danih okoliščinah, dobimo naslednjo dilemo: »Ali si zagovorniki pravice do splava lahko želijo, da bi nekdo iztikal njihove simbolične zastavice, če drugim taistega sami ne smejo storiti?«

Predpostavka je seveda, da če si ne želijo, da zagovorniki splava iztikajo njihove zastavice, jih tudi sami ne smejo iztikati. Temu izzivu je sledilo v debatah odprto hipotetično vprašanje, ali bi v primeru, ko bi aktivisti proti splavu prišli na dogodek, kjer bi bile zapičene mavrične zastave, te smeli na enak način odstraniti. V omenjeni Pravni mreži za varstvo demokracije so morali odgovarjati na izziv medijev in njihovo pojasnilo je bilo preprosto: mavrične zastave vpeljejo nov kontekst LGBITQ skupnosti in s tem sovražnega dejanja, zato ne moremo govoriti o simetriji praks. Povedano zelo enostavno: v tem primeru bi šlo bistveno prej za sovražno dejanje, medtem ko ima, vsaj tako bi lahko razumeli, iztikanje simboličnih zastavic, ki so aktivistom predstavljale ubite otroke, zgolj status izražanja stališča glede pravice do splava. Ali obsojajo dejanje aktivistov v podporo splavu, niso povedali, za njih je ta možnost potencialna: podiranje kakršnihkoli zastavic lahko, seveda odvisno od okoliščin konkretnega primera, predstavlja nedopusten poseg v pravico do svobode izražanja in združevanja.

V doslej ne posebej bogato argumentirani javni diskusiji bi lahko silno enostavno zastavili zgornje hipotetično domnevo, kjer ne bi vpeljali dodatnega konteksta mavričnih zastav – recimo, da bi bile čisto običajne in bi simbolizirale trpljenje žensk, ki stojijo pred odločitvijo za splav. Zdi se, da bi tabor zagovornikov splava padel na testu, ker si težko predstavljamo, da bi pristal na tezo, da lahko nasprotna stran počne tisto, kar zagovarjajo sami. S tem bi se pokazalo, da brani asimetričnost v ravnanju: mi lahko podiramo vaše zastavice, vi naših ne smete. In če ni prestal zlatega pravila, potem skoraj ne moremo sklepati drugače: ravnanje aktivistov v podporo splavu ni bilo etično sprejemljivo.

Kakorkoli že branimo pravico do splava, pa si ne bi smeli želeti slabih argumentov, ki jim za nameček sledi še neprepričljiva moralna presoja. Oboje zagovornikom ustavne pravice tokrat ni bilo v čast in ponos, kakorkoli smo lahko zaskrbljeni nad nasprotnimi tendencami v družbi glede njenega ogrožanja. In tako kot je predsednica potegnila pregrobo potezo z umikom aktivistke, ne bi smeli biti mirni ob prihodnjih organiziranih kampanjah, ki napovedujejo takšne ali drugačne intervencije v ravnanje nasprotnikov splava. Kakor da ni dovolj, da nekateri politiki neposredno hujskajo k državljanski vojni, smo zdaj dobili še eno vzporedno fronto.

: Foto: Nada Žgank

POGOVOR

Irena Tomažin Zagoričnik:

»Pojem predvsem zato, ker mi je potem lažje biti sama s seboj.«

Pogovarjala se je *Katarina Juvančič*

Njen topel, skrivnostni alt, ki je magijsko vzneseno žebral pesem Urok Svetlane Makarovič, se je pred skoraj dvajsetimi leti prvikrat oglasil iz diktafona, položenega v moje roke. Četudi je posnetek ostal javno neobelodanjen, vse od tedaj spremlja vse tisto, čemur pravimo glas, glasovanje, celoto neoprijemljivih, a fizično prisotnih vokalno-telesnih entitet ter stanj, ki iz tega izhajajo. Večkrat nagrajeno in mednarodno uveljavljeno performerko, pevko, plesalko, koreografinjo, filozofinjo, vodjo vokalno-somatskih delavnic, Ireno Tomažin Zagoričnik, ni mogoče opisati drugače kot Glas. Kot množtvo transformativnih glasov, ki prečijo časovno linearnost, razširjajo prostorske dimenzije, lomijo stereotipne predstave o krotkosti in »kultiviranosti« vokalne izraznosti, brišejo estetske in ideološke ločnice med zvokom in tišino, osvobajajo zakrčena grla. Irena je Glas, skozi katerega se telesi človeška ranljivost, v katerem zveni vse znotraj in zunaj nas, s čimer smo povezani, pa se tega morda niti ne zavedamo.

Irena, kakšni so bili glasovi tvojega otroštva, odraščanja, kako v tebi odmevajo danes?

Prvo, kar mi pride na misel, je, da so glasovi mojega otroštva predvsem zaviti v tišino oziroma prevlečeni z molkom. Ne spomnim se, da bi bila kaj preveč glasna kot otrok. Sem bila bolj med pridnimi in tihimi, vsaj tako so mi povedali drugi bližnji. Prav veliko spominov tudi nimam, vsaj vizualnih ne. Se pa spomnim kasneje, ko smo s kakšnimi prijatelji obujali mladostniške spomine, da naj bi pri tabornikih vedno rada pela in bila med tistimi bolj glasnimi. Tako da je zanimiva razlika med spomini, ki jih imajo nekateri drugi o tebi, in temi spomini, ki jih imaš kot oseba sama o sebi.

Se pa »spomnim« občutka neke napetosti med molkom, zamolčanim in potrebo po »dati ven« in spregovoriti, izraziti. A nekakšnih vrat oziroma ključa do teh vrat, da bi lahko sebe izrazila z glasom, kot otrok nisem našla. Bila sem nekako bolj prepletena z molkom kot pa z glasom.

Zato se mi je vse dolgo, dolgo nabiralo, dokler nisem kasneje padla skozi ta vrata glasu, kar je mojo izkušnjo srečanja z glasom naredilo toliko bolj intenzivno. Zdi se, da se mi je glas zgodil kot odločilno presenečenje oziroma celo šok. Slišati sebe nekje pri 24., 25. letih, ko sem prvič res srečala svoj glas, je bila zame tako intenzivna in dramatična izkušnja, da glasu ni bilo več mogoče preslišati. Ni bilo pomembno, ali je bil glasen ali tih, ali je bil izražen navzen ali ne – od znotraj se od takrat naprej nisem mogla več *ne* slišati. In sebe izražati z gibom je bila drugačna izkušnja kot sebe izražati oziroma srečati z glasom. Glas me je bolj zadel in od znotraj.

Dolgo obdobje poslušanja in dela z glasom je bilo potrebnega, da sem predelala lastno preteklost do neke možne mere. Je bilo nujno, tudi boleče, ampak osvobajajoče. In potem je enkrat v najtemnejši in najbolj gosti nôči glasu mimo priletela tudi Kafkova misel, da so »*pomembnejše stvari kot otroštvo*«. Ta me je gnala naprej, da se nisem izgubljala samo v neskončnih analizah in refleksijah otroštva, da sem ga lahko videla in sprejela z vso hvaležnostjo in močjo ter z njim gradila naprej. Ampak kot sem sama takrat razumela zame osvobajajočo Kafkovo misel, saj je gotovo črpal veliko tudi iz lastnega otroštva, je to, da vse, kar je podarjeno v zibko, podarjeno, da s tem v nekaj zrastemo. Še vedno sem otrok, ampak sedaj sem tudi starš in otroštvo mojega otroka je pomembnejše kot moje lastno. Hčerkini glasovi so sedaj najpomembnejši, bolj kot moji lastni. Je pa res, da s komerkoli sem v dialogu, sem v dialogu z vsem, kar so moji glasovi doživeli. Tako da ti odmevi še vedno obstajajo, še vedno so tu, jaz jih pa v različnih obdobjih svojega življenja drugače slišim, razumem in čutim.,

Česa vse je zmožen tvoj glas danes, česar prej morda ni mogel?

Ja, precej več je nezmožen, kot pa zmožen (smeh). V tem obdobju svojega življenja se ubadam precej več z nezmožnostmi (smeh).

Sama občutim, da tako kot telo, se mi tudi glas stara, da zori po svoje, se spreminja ter transformira. Nima več določenih višin ali pa kvalitet in moči ali pa neke prodornosti. Ima pa zato toliko drugega in končno sem ravno zaradi »nezmožnosti« sposobna ravno to drugo slišati in predvsem občutiti, doživeti, ter s tem peti.

Po drugi strani se mi glas ne more več tako skriti, se tako fino »zlagati« in preigravati. Ne zmore oziroma noče se več tako fino pretvarjati, zamenjevati vlog in jih žonglirati med sabo. Danes trmasto vztraja pri svojem »takole sedaj sem in me poslušaj tako, kot zvenim. Ne poskušaj tako zagnano nekaj *posebnega* izvleči ven iz mene, samo nasloni se nazaj oziroma *back off* in sprejmi, poslušaj, predvsem me pa pusti, naj bom, kot sem«. Takole nekako sva z glasom trenutno (smeh). Danes glas od mene terja predvsem sprejemanje in preprostost ter neposrednost. Trenutno me ne kliče toliko po nekem

: Foto: Urška Boljkovac

raziskovanju kot k neke vrste harmoniji. Veliko je bilo raziskovanja, notranjega konstantnega razgrajevanja na manjše in še manjše delce in iskanja skritih, pozabljenih zrn glasu. Ta zrna so sedaj zrasla in jaz z njimi. Tako da nikakor ne morem biti več tisti glasovi, ki so včasih klicali skozi mene. Sedaj tulim malo drugače (smeh).

Po drugi strani pa spet terja neko drugo kompleksnost in glasbeno fleksibilnost. Neke druge potrebe so trenutno – glas je danes bolj glasbeno artikuliran, z več izkušnjami kot kadarkoli in zato se zna hitreje gibati, se bolj prefinjeno odzvati in ne samo reagirati. Bolj samosvoje teče in predvsem z več *gušta*, v preprostem veselju do vsega tega, kar je, in ne več v skrbi vsega, česar pač ni. Malo več distance ima glas danes, zato je svobodnejši v preigravanju. Tako sem na nek način v nasprotju sama s seboj in z začetkom odgovora na to vprašanje, kajti ravno zaradi te distance se lahko bolj fino preigrava, pretvarja in igra z vlogami.

Kako tvoje telo reagira na glasove, ki so se porajali in se porajajo iz tebe?

Hja, preprosto povedano – včasih telo reagira s tresavico, naježeno kožo, včasih z izgubo občutka za prostor in čas, včasih s slapom adrenalina, včasih z globoko, globoko sproščenostjo, občutkom pripadnosti nečemu, za kar nimam imena, ter toploto, ki me preplavi od glave do peta. Spet drugič, kot da sem se ravnokar to sekundo rodila s pokom jajčne lupine in potem z občutkom nedefinirane prastarosti, da od nekdaj že ta glas ***je***, in da tudi ***bo*** ne glede na to, ali jaz še bom ... Včasih me vrže in obrne naokoli, drugič nekako zareže in preseneti v svoji nečloveškosti in zvoku, ki pripada netelesu. Pa me spet ujame, ko nekje izgubljena med vsakodnevno rutino ali pa sredi koncerta lovim jecljajoče zloge, se spominjam besed ali pa občutkov, in mi glas da obliko. Včasih pa samo skupaj sediva in molčiva, pa me sem in tja vpraša: »A bo?« ... In ko molčim, nevedoč, kaj naj odgovorim, čez kak čas reče: »... Saj bo«. Glas je eno tako vsaj zame zelo, zelo specifično bitje. Kot nek čudovit in posebne vrste »parazit« ali pa kot neka posebna gosta meglica, voda, ki me preplavi ali pa na novo izkleše.

Kako so se glasovi v tebi ozrelili, spremenili?

Precej se je spremenilo to, da sedaj nimam toliko potrebe po izražanju *sebe* ali česar koli s samim glasom. Gre bolj za tako radovednost o pesmi, o kompoziciji, o nekakšni arhitekturi, zemljevidu, ki ga glas oziroma pesem izrisujeta, pleteta, za radovednost, ki naredi distanco med menoj in samim glasom. Nisem več toliko svoj glas, oziroma ta odnos obstaja na nek drug način kot prej. Saj za nazaj bi tudi težko rekla, da sem bila »svoj« glas, saj sem ga raziskovala

in sproti razpirala. Skratka, zdaj je glas nekako »tu«. Ne iščem ga več in ga sprejemam takega, kot je. Je na nek način le orodje in medij, s katerim se izražam. Pa čisto preveč jih je, ni en sam.

Ampaj *kaj* pa je tisto, kar izražam, *kaj* pa je tisto, o *čemer* pojem, glas-ujem? Prav, prav, delam z glasom o glasu in to na kakršenkoli način že, ampak kaj je to? Ali drugače, kaj je to, kar ustvarim, o čem pravzaprav govori, v čem in kako neka taka notranje intimna izkušnja nagovori druge in zakaj? A jih res? Kaj drugi slišijo in v čem – pri sami sebi in tudi pri drugih – sem jaz gluha? Kaj slišimo, kaj poslušamo, kako to občutimo in razumemo in kako s tem odzvanjamo, odmevamo, obmolknemo...? In čemu je vse to namenjeno? Kakšna komunikacija je med nami, da (iz)povemo kaj in kaj s tem zgradimo?

Vprašanja, ki si jih zastavljaš, verjetno terjajo čas, izkustva in razmislek. Glas kot komunikacija med nami. Koliko subtilnosti zahteva ta naš spremljevalec?

Z glasom nikoli nisi sam, nikoli. Ker tudi če ni nobenega drugega poleg tebe, ki bi te slišal, si sam s seboj. Glas te hočeš nočeš naredi hkrati za lastnega poslušalca s tem, ko »izrečeš« karkoli. Smo svoje lastne priče. Glas te naredi nujno dvojnega: za govorečega in poslušajočega. Ne gre drugače in prav je tako. Ne moreš resnično slišati drugih, če najprej ne poslušaš, slišiš (spoštljivo) lastnega notranjega glasu.

Plutarh je povedal zgodbo o tem, kako je nek moški oskubil slavčka, da bi ga pojedel. Ko je videl, kako malo mesa ima, je zaklical: »Samo glas si in nič več od tega!«

Ja, ta je lepa. Glas nima meja, nima vek, kot bi dejal Pascal Quignard. Pregnete te celega, kajti ne slišimo samo z ušesi, temveč s celim telesom. Ne slišimo samo v enem delu telesa, ampak s celim telesom. A tega poslušajočega telesa ne moreš prijeti, je izmuzljivo, nevidno. Glas je lahko kot nek majcen, majcen žarek, natančen kot laser. Ta kot laser ali pa kot rezilo tanek žarek v bistvu razsvetli vse naokoli. Glas se giblje, potuje, na nek način kot voda – oblije, zalije, potopi, namoči vse, česar se dotakne, in ko odteče, nič ni več enako.

Spremeni te, glas. Zato je odpreti usta tvegano. Ta, ki izreka, in ta, ki sliši, ne bosta več enaka. In kdo ima pravzaprav glas? Ta, ki izreka, govori, poje? Ali ta, ki posluša in sliši?

Kaj je v glasu tako majhnega, filigranskega in hkrati velikega, vseprežemnega, tako tveganega, nevarnega in hkrati domačnostnega, da te je potegnil vase?

Kaj je pa mene tako potegnilo vanj, je poleg ljubezni do glasbe in na splošno petja oziroma čebljanja, jecljanja in neskončnega iskanja jezika, tudi neko čudno zrcalo, ki mi ga postavlja glas. Kot da me sprašuje, kdo vse sem. Tako, da poleg neke profesionalne vloge oziroma »naloge«, ki mi jo je glas tako velikodušno podaril, gre osebno za neko neskončno in intenzivno motrenje in raziskovanje sebe (karkoli ta »sebe« že je) oziroma tistega zrna, iz katerega sem nekoč vzklila, sedaj pa samo opazujem s pomočjo glasu v kaj, kam in kako se razraščam...

Kdo so bili tisti spremljevalci_ke, ki so odpirali_e pot tvojemu glasu in ti ga pomagali sooblikovati?

Najbolj so ga in ga tudi še oblikuje moja lastna (ne)sposobnost poslušanja in (ne)sprejemanja tega, kar slišim. Potem so pa tu vsa sodelovanja z različnimi umetnicami, umetniki, ki so v teh ustvarjalnih procesih vedno hote ali nehote oblikovali in navdihovali moje umetniško raziskovanje. In seveda tu so ljudje, brez katerih bi morda moj glas poniknil ali pa našel kakšen drug prostor, mogoče ne oder, ampak črko, in se ne bi nikoli upal tako glasno, pompozno in dramatično razgaliti (smeh).

So vplivi, ki so vidni, prezentni tukaj in zdaj, kot so ljudje, na primer Maud Robard, katere delavnice sem se najprej udeležila. Potem je tu »porodna babica« mojega glasu, AnneMarie Blink, pa Sergei Kovalevič in Natalka Polovynka, s katerima sem delala, se učila in sodelovala več let. Pa ljudje, ki me niso direktno učili odpirati glas ali pa peti, pa so ga vendarle tudi »krstili«, kot sta Aldo Ivančić ali pa Tomaž Grom. Zame je bil en velik krst tudi predstava Maje Delak in Male Kline *Galerija mrtvih žensk*. Mati mila, tam mi je kar po šivih popokalo, dokler se mi glas ni končno z vso silo izustil in ušel iz telesa. V tej predstavi me je videl Aldo Ivančić, me povabil k mesečnim improvizacijam *Bast kolektiva* v Gromki na Metelkovi in tako sem se znašla v zame nekem novem kontekstu, na nekem drugačnem odru – ne plesa, ampak glasbe. Sem pela, improvizirala, a z nekega čisto drugega konteksta, z neko čisto drugo izkušnjo, prezenco, z nekim drugačnim poslušanjem in še z neko drugo, precej nedefinirano vizijo. Potem se je počasi zgodilo sodelovanje z *Borghesio*. Poleg tega so bila tu tudi čisto drugačna impro srečevanja v delavnici Tomaža Groma, kjer se je spet neka čisto druga zvočna dimenzija glasu in glasbe odpirala, razvijala in kovala. ... Ko gledam za nazaj, sem imela veliko srečo, da je bila moja največja šola kar sama praksa nastopanja. Nekako zelo hitro se mi je zgodil vstop na oder. Tudi filozofija je oblikovala moj glas, kot tista čudovita umetnost dialoga s samim seboj in svetom.

: Foto: Nada Žgank

Sta radovednost in pogum glavni tvarini tvojega raziskovanja in telesenja zvokov, glasov, gibov, prostorov ..?

Hm, mislim, da sta radovednost in pogum bolj tista glavna, ki poganjata to moje raziskovanje in telesenje. Tvarina je pa neka nenasitna potreba po resnici, tudi, če si jo umišljam, tudi, če je samo hipna, hipen uvid, ki v naslednjem trenutku lahko že postane lastna »laž«. Torej ne potreba po resnici, ki že obstaja, ampak takšni, ki se šele tvari, gnete, nastaja, postaja ... Tako kot drugi ljudje jaz samo s svojimi orodji, kot so glas, zvok, gib, oblikovanje prostora in telesa z glasom, poskušam polno doživeti življenje in osmisliti svojo eksistenco.

Kolikor te poznam, bi rekla, da tudi spoštovanje in skromnost do tega, kar raziskuješ, česar se dotikaš in kar kanaliziraš, bistveno prispevata k tvoji notranji umetniški in človeški etiki?

Ja, nekako sem samo mali drobec v tem neskončnem mozaiku. Neka samoreflektivna izkušnja same sebe. Kot tisto zrcalo, ki se razbije, v ne vem kateri pravljici že, mali drobec zrcala, pa vseeno. Vse je lahko zajeto v tem malem drobcu. V tem malem drobcu odseva vsa neskončost neba. Nekaj čudnega je reči: jaz raziskujem glas, jaz raziskujem telo, jaz to, jaz ono, ko pa se sama tolikokrat občutim kot orodje glasu, nekega procesa, katerega orodje sem jaz sama. Tako je tudi lažje. Ne gre zame, ni vse, kar raziskujem, delam in ustvarjam, moje, niti ni o meni.

Kako se lotevaš ustvarjanja tako raznoterih performansov, zvočnih predstav, albumov? Verjetno ima vsak svojo metodologijo, umetniške postopke, raziskovanje različne pomenske ravni in poseben način dojemanja materije, tudi usklajevanja z drugimi?

Večinoma gre za neke prve prebliske ali pa vprašanja, s katerimi postanem malo obsedena. Pa ne gre za »pametna« ali pa prav »globoka« vprašanja. Ko rečem vprašanje, gre bolj za izkušanje stanja, intenzivnosti, neke napetosti in po drugi strani veliko količino ne-vedenja in radovednosti. Ne grem iskat odgovora, grem iskat postopke, kako lahko to, kar me nagovarja, še globlje izkusim in izrazim na kakršenkoli način že. Potem se lotim postopoma. In pa preprosti navdih, ko te nekaj zagrabi in ne spusti, dokler se ne spustiš v ples oziroma dialog s tem. In morda pridejo podobe, slike, kako bi bilo to na odru, pa zvočne slike, stavki, telesna stanja ... Tema, o kateri želim govoriti in jo iščem v knjigah, poeziji, raziskavah, ljudeh, ki so imeli podobno izkušnjo. Nato je veliko dela na tem, kako predstaviti svojo idejo drugim, kako jo artikulirati, jo predati, da bo zanimiva in navdihujoča še za tvoje sodelavce. Potem so tu še metode, orodja, kako se lotiti vsebine, s katerimi je možno oblikovati formo, artikulirati neko obliko, povezati stvari med sabo, skoraj nemogoče je (smeh). Ti ustvarjalni procesi so lahko tudi obupni. Iskati skupni jezik kljub nestrinjanju, ne popustiti, pa hkrati ne vedeti, kam res greš v ustvarjalnem procesu. Kdaj tudi tvegati, tudi če za prazen nič. Kdaj drugič zagotovo vedeti *kaj in kako* bo, pa vseeno ne uspeti. In potem delaš in delaš, vadiš, ponavljaš, spreminjaš in poskušaš, pa ne gre. Nato moraš narediti še luči, nekaj obleči in potem je tu že datum premiere. Pri naslednji predstavi ali albumu ta *prejšnji konec* nadaljujem v drugem projekt in z drugimi ljudmi, morda z *eno in isto* sebe, samo malo drugačno.

»Gibanje nas lahko popelje do doma duše, sveta znotraj nas, za katerega nimamo imena. Gibanje se dotika naše najgloblje narave, ples jo ustvarjalno izraža. S plesom dobimo nove vpoglede v skrivnost našega življenja. Ko ga potegnemo iz notrin in skujemo z željo po osebni spremembi, ima globoko moč, da zdravi telo, psiho in dušo«, je zapisala pokojna Anna Halprin, pionirka postmodernega plesa. Kako te nagovarjajo te besede? Kaj odpirajo?

Ja, lepo je povedala. Beseda je spet neko čisto posebno vesolje glede na glas. Glas je »le« njeno orodje, ki jo pa lahko tako posebno oblikuje, izreče, zapoje, da jo spreobrne v svoje nasprotje oziroma obleče v neke čisto nove pomene. Ko delam z besedami oziroma s tekstom, se seveda potlej bolj naslonim na njihov pomen in kaj spletejo te besede. In potem skušam z barvo glasu, njegovo kvaliteto in večplastnostjo podpreti pomen, za katerega bi rada, da ga potem razbirajo tudi poslušalci.

Ampak – glas lahko razpira tudi travmatične razsežnosti naših doživljanj sveta in sebe v njem. Tudi travme naših prednikov se lahko oglašajo iz naših glasov in telesa. In niti ni nujno, da nas glas kot tak celi in zdravi.

Ja, mislim, da je sama izkušnja življenja, okušanje življenja samega pač »travma«. Zato tudi je življenje tako boleče *lepo.* ... So travme in so *travme*. Nekatere take, da je življenje zaradi njih globje, intenzivnejše, polneje in tudi lepše doživeto. So pa tudi take, da življenja sploh ne čutiš več, ker ga je čutiti preveč boleče, in ti ni do življenja.

Imam res srečo, sicer do neke mere tudi prigarano, da me moj glas, pa naj bo za kogarkoli še tako grozen in nadležen, res celi in zdravi, s tem, da me dela živo. Je pa res, da me je na začetku trgal, žvečil, »pucal« in seciral na polno. Naslov *Crying games* ni naključen, in zdaj celo delam *Another crying game* (smeh), ker je še zdaj tako. Verjetno bo precej travmatično, ko bo enkrat glas usihal, se krhal in celo poniknil. Ali pa bo končno mir (smeh).

Kakšno vlogo ima prostor v tvojih predstavah, performansih? V japonski glasbi, denimo, termin »ma« predpostavlja prostor med zvoki, ki jih mora performer obvladati.

Ja, nič ni brez prostora. Brez njega ples nima kam potovati, glas nima kje rezonirati. Prostor je zame kot »oseba«, kot še en soplesalec ali sopevec, ki je najpomembnejši. Je tisto, kar *je* in je »ma«, tisto, česar »ni«. Tisto vmes, kar naj bi bilo praznina, prostor, pavza. Brez tega vmesja, tudi tisto, kar je, ne bi moglo obstajati.

Ta prostor posredno ali pa tudi čisto neposredno oblikuje glas, petje, plesa-

nje. Postavi te v nek odnos. Pri plesu je ta »ma«, ta negativni prostor tako otipljiv in materialen. Nekako je jasno, da ples ni samo dogajanje znotraj telesa, ampak je lahko gibljiva slika v prostoru, oblikovanje, zgoščevanje, razpršitev tega vmes, kar pač koreograf-inja hoče narediti s prostorom. Je prostor v telesu, skozi telo in okoli telesa, ki ga telo s svojim gibom oblikuje.

S petjem se pa zdi, da kaj prevelikih pavz oziroma tišine ne dopuščamo, da vse hočemo zapolniti s svojim glasom in s seboj. Kot da bi prav pretiravali v tem obsedenem potrjevanju lastnega obstoja. Ampak, da bi pela, moram vstopiti v prazen prostor, torej v tišino, ni druge. In kako naj bi delala glasbo, če ni pavz, če ni tišine? Ne moreš. Tako, da je neko posebno mojstrstvo, ko v bistvu ne delaš samo z zvokom in glasom, ampak tudi s temi pavzami, presledki, s tem vmesnim prostorom, z »ma«. Beremo *med* vrsticami – ne samo v smislu nečesa prikritega, skritega, ampak da je nekaj večpomenskega, večslojnega oziroma da obstaja med pavzo celo vesolje odmevov, karkoli se nam že razpre. Da je ta vmes tudi prostor vdiha-izdiha, nekega sprejemanja, dajanja, tudi tega, kako ljudje sebe srečajo in se sprejemajo s pomočjo pesmi. V bistvu gre pa za pesem in glasbo, za to, kar ti dve nosita, izrišeta in prenašata. In seveda sporočilo ni samo v pomenu besed, besedila, ampak tudi v tem, »kako« se poje. Danes se petje začuda obsedeno *gleda*, dosti bolj kot pa (obsedeno) posluša.

Naslednje leto bo minilo 70 let od premiere 4′33″ Johna Cagea. Cage z večminutnim glasbenim suspenzom ni opozoril le na odsotnost muzike, ampak je reflektiral nelagodje publike, ki se prikrade ob tišini, ki traja dlje od nekaj sekund. Naenkrat publika z zvoki, ki jih proizvajajo njihova telesa, glasovni aparati in zunajtelesne pritikline, postane ustvarjalec zvoka v dvorani. Kako ti v svojih performansih s tišino komuniciraš s publiko? Kako jo ta percipira, soustvarja?

Ja, če pogledam nazaj vse svoje predstave, je res veliko tišine v njih. Naslov ene mojih predstav je *Okus tišine*. Nekako jo okusim, začutim skupaj s publiko, kako dolgo lahko traja nek *trenutek* tišine. Sploh v improvizirani glasbi in koncertih brez nje ne gre. Ta tišina je tudi glasba sama. Publika jo soustvarja ali s svojim vzdihovanjem ali zehanjem in presedanjem po stolih ali pa s smrtno tišino pozornosti in popolne potopitve v dogajanje pred njimi, ko se noben niti ne premakne in niti vdihniti ne upa. Med impro koncerti je tišina, ki jo nekako delam, narekujem jaz. Odločim se, kdaj dam glas in kdaj ne, potem s tem nastaja neka druga tišina med vsemi glasbeniki. To, kako jo oni berejo, vzdržijo, in potem je tu še tišina med nami vsemi, glasbeniki in poslušalci, kako jo sami čutimo, dojemamo, poslušamo. Jo zdržimo, je prisiljena in nevzdržna, je v njej nek mir ali neka napetost? Ali provocira, ali nam da čas, da zadihamo in počivamo. Ob tem se poraja vprašanje, kako smo, ko smo skupaj? Kako slišimo? Drugače, podobno?

: Foto: Nada Žgank

Navdih za svoje delo večkrat najdeš tudi v ljudski pesemski zapuščini. Kaj je tisto, s čimer se na tem polju delovanja, ustvarjanja in poustvarjanja lahko najbolj povežeš, kar te najbolj gane, vznemirja, polni?

Pri srečanju z ljudskimi pesmimi me je presenetil nek močan občutek pripadnosti. Nikakor ne pripadnosti v smislu nacionalnosti, določenim pesmim, ampak predvsem pripadnosti nečemu staremu, nekemu prostoru, nekemu klicu. Pesem kot neko klicanje, klic sam. In potem s petjem starih pesmi občutek in izkušnja, da je pesem formula, ključ, ki nekaj odklene, (raz)reši in razodene s svojo formo, melodijo in zvočnostjo. Da te pesmi dobesedno nekaj *naredijo*.

Ob tvojem petju ljudskih pesmi se zazdi, kot da se tvoj glas stopi z glasovi drugih časov, prostorov, ljudi in zazveni iz tvojega telesa kot spomin in opomin. Te izkušnje so tudi za poslušalce izjemno telesne, lahko bi rekla celo spiritualne. Kako pa ti dojemaš svojo (posredniško) vlogo v tem procesu?

Hm, na en način zelo enostavno – kot da sem prostor za to pesem, da sem pač ta »pojoča travica«. Tisto, kar poje, je pa pesem in vse, kar se je v njej nabralo z vsemi glasovi preteklosti, in moj glas je samo še eden izmed njih, a nujen, da se ta srebrna nit glasu, ki teče skozi čas, ne pretrga. Tako nujen, kot je kateri drugi glas, ki se odzove notranjemu klicu oziroma nuji, da poje. Ne pojem samo zato, ker rada pojem, ampak pojem predvsem zato, ker potrebujem petje, saj mi je potem lažje, predvsem lažje biti sama s seboj. Sem bolj kot nekakšna priča, da ta pesem je, da glas obstaja, da ga slišimo, razumemo, od kje je, zakaj poje in o čem poje.

Kjub izjemno plodni zgodovini premnogih sodelovanj, domnevam, da si v vseh teh letih verjetno največ sodelovala prav z eksperimentalnim muzičistom in umetniško vodjo Zavoda Sploh Tomažem Gromom. Zdi se, da si v njem našla

: Foto: Blaž Gutman

idealnega tovariša, ki tako na intuitivnem kot umetniškem in nenazadnje realizacijsko-tehničnem nivoju spodbuja tvoje želje in razume tvojo govorico?

Ja, verjetno ima Tomaž res največ različnih vlog v mojem delu. Vedno je prehajal in še vedno prehaja od vlog, kot so ta, da je bil nek čas moj učitelj, čeprav verjetno sam tega ne bi nikoli rekel. Njegova delavnica je bila zame kot prostovoljno obvezna študiozna praksa. Tomaž nas je s svojo vztrajnostjo in predanostjo ter razpiranjem ušes učil naše lastne vztrajnosti, predanosti, razpiranja glasbenih in še marsikaterih horizontov. Potem je čez čas postal tudi soglasbenik, soimprovizator. Nikoli se ni postavljal *nad* kogarkoli, prej obratno, bil je dostopen, čeprav ima v glasbi zelo jasno postavljena načela, nekaj, kar mu je »prav«. Potem je tu Tomaž kot skladatelj, ki me je povabil k sodelovanju v svoje projekte, pa kot glasbenik, ki je naredil glasbo, zvočno podobo, zvočni prostor v mojih predstavah. Pa Tomaž, ki je še zverziran zvočni tehnik. ... Je en tak »multipraktik«, saj je v njem toliko vrst umetnika, sodelavca, sokreatorja, soustvarjalca.

Ko ti Tomaž reče, da bo sodeloval v tvojem projektu, veš, da si na »varnem«, da lahko vse tvegaš in vse obrneš na glavo, pa bo čisto intuitivno naredil tako, da bo vseeno dobro zvenelo. In če te povabi v svoj projekt, veš, da nimaš pojma, kam res greš in kako boš do tja prišel, a vedno prideš nekam, kjer še nisi bil.

Njegovo slišanje, razumevanje zvoka, prostora in časa, povezanega s tem, je nekaj, kjer sem se s svojo izkušnjo glasu lahko počutila domače. Tomaževo delo z zvokom je neko tako stanje, neka zvočna situacija, ki jo razpre v zvoku. Je zanimivo in kdaj tudi boleče na dober in katarzičen način. Skratka, zelo sem hvaležna, da ga poznam in da lahko delam z njim.

Zadnji performans, ki si ga zasnovala z Gromom in se imenuje »Vzorec razlitega glasu: odtis karamelnih stopinj«, je luč sveta ugledal letošnjega junija v Cukrarni. Ta se s pomočjo specifičnega prostora, tvojega glasu, telesa, zvočnih krajin in fragmentarnih glasov preteklosti dotika zgodovine Cukrarne in zgodovine ljubljanskega proletariata, pa mladih pesnikov moderne, ki so v njej umrli. Kako se je rojevala ideja za ta performans? Kako te nagovarjajo zgodbe prezrtih, neslišnih, neslišanih, brezpravnih, ki so bili kakorkoli povezani s Cukrarno?

Tale moja Cukrarna me je našla v času notranje suše, neke sitosti sebe same in nezmožnosti ustvarjanja, kot sem ustvarjala do sedaj. Nisem imela glasu, oziroma je bil šibek, hotel je biti tiho. Telo me je bolelo, capljalo za mano. So bile pa te zgodbe iz Cukrarne gotovo močnejše od mene in sem si dovolila, da sem se »umaknila« in pustila zgodbam, da so me pač nesle, kot so me. Ni me zanimal moj glas, niti ne gib, zato sva z Gromom naredila *playback* iz mojih

: Foto: Blaž Gutman

glasov. Plesala nisem, sem se pa zato igrala s sladkorjem, ki je nekako vse, kar se je v Cukrarni zgodilo – vse sladko, vse zažgano, vse izgubljeno, pohojeno in umrlo. Neko zapuščino, spomine Cukrarne sem dobesedno pretopila v sladkor in nastale so zvočno-vizualne podobe, zamegljeni odtisi spominov. V tej preteklosti me vedno presune, kako zelo prisotna in živa je tudi danes.

Aktualna predstava »Hommage to Katalin Ladik«, ki si jo soustvarila z nemško plesalko Jule Flierl je prejela nagrado strokovne žirije za najboljšo predstavo Gibanice 2023. Kako se je bilo srečati (seveda posthumno, s pomočjo gradiva) z eno od pionirk glasovne eksperimentalizacije in fizičnega performansa v takratnem jugoslovanskem prostoru? Kaj te je naučila oz. kakšne nove dimenzije so se ti/vama z Jule razprle ob motrenju njenega dela?

Ja, to je vprašanje za en cel intervju. Lepo, intenzivno, tudi težko je bilo delati to predstavo in biti v tem procesu vedno v dialogu z Jule in z delom Katalin Ladik ter preko tega dialoga biti v dialogu z lastnim delom. Kaj je pravzaprav to, kar počnem, čemu in komu je namenjeno, se sploh kam vpisuje, je samo sebi namen in hermetično zaprto ali se moje delo sploh *zaveda* lastnih postopkov, se sploh razume ali nekako po naključju niha *sem in tja* glede na mi-

mobežne vplive? Komu ali čemu daš glas, glas koga nosiš in zakaj? Ko sva z Jule prebirali, poslušali gledali njena dela in kaj so zapisala v takratno družbeno tkivo, je bolj kot vse prišlo na dan vprašanje odgovornosti v umetnosti. Tudi eksperimentalna umetnost ima svojo tradicijo, naivno je razmišljati, da nekaj novega odkrivamo. Vse je že bilo, tudi dosti bolj tvegano in zares, kot pa je marsikaj danes. Njeno delo naju je naučilo predvsem tega, da je pomembno imeti glas in telo, da je pomembno, kako ga uporabljamo in zakaj. Opomnila naju je, da kakorkoli nevidne so te glasovne sledi, so vseeno sledi, ki se vpišejo v družbeno tkivo, pa naj bo ta sled še tako majhna in v kakšnem obdobju tudi preslišana. Nekdo za nami se bo v njej in zaradi nje nekje (z)našel.

Že leta snuješ plesno-vokalne delavnice, ki jih izvajaš po svetu. Kako je delati s tako različnimi telesi in glasovi? Kaj ti pripovedujejo? Sama ugotavljam, da telesa na različnih koncih sveta strah, žalost, tesnobo, napetosti in ostala čutenja metabolizirajo in artikulirajo zelo različno – ne le na individualni, ampak tudi na kolektivni ravni. Kakšne pa so tvoje izkušnje?

Ja, zelo podobno bi lahko rekla, da nam kulturni konteksti, iz katerih prihajamo, dosti bolj oblikujejo izkušnjo nas samih in s tem sveta okoli nas, kot bi si hoteli priznati.

S svojimi akcijami in reakcijami dosti bolj odgovarjamo tihim konsenzom in pričakovanjem družbe, v kateri živimo, kot pa lastnim vzgibom. Tudi »lastno« je vedno tudi že posredovano, tako da velikokrat rečem, da osebni problemi glede glasu in petja, ki jih imamo kot posamezniki, niso toliko odraz naših osebnih zagat, kot pa bolj zagat in problemov, ki jih kot družba ne zmoremo predelati. Pretreslo me je, kako so se na primer študentje na Univerzi v Baltimoru zategnili in se zakrčili pri improvizaciji, ker so se bali možnega neuspeha in vtisa, da če improvizirajo, pa to pomeni, da ne znajo in ne vejo, če bo rezultat dober. Kje je potem tu kreativni proces, če moraš že vnaprej vedeti, kaj boš ustvaril in bognedaj, da ti ne uspe? Potem je zanimivo opazovati, kam in kako v telo se vpišejo občutki sramu in pred čim. Kako in kje si dovolijo oziroma dovolimo občutke preprostega užitka, preprostega dopuščanja, da smo, kar pride skozi nas brez nekega ocenjevanja, sojenja, filtriranja. A si ljudje dopustijo doživljati bolečino ali pa neka druga globoka čustva med petjem, ali morajo to bolečino pretirano igrati in uspeti v prezentiranju določenih že poznanih vlog? Glas je neizprosen v svojem razkrivanju in ponarejanju notranjih pokrajin. Neizprosno izriše odnos, ki ga imamo do šibkosti in moči znotraj nas samih, do sveta in do drugih. In ne moremo se pretvarjati, da česar ne dopustimo sebi, potlej dopustimo drugim. Če sebe zatiramo pri spontanem smehu ali joku, ki nam sili v oči, potem tega smeha, joka in glasu tudi pri drugih ne slišimo, poslušamo ter dopuščamo zlahka.

Nick Cave se je v svojih pismih oboževalcev že nekajkrat dotaknil fenomena umetne inteligence v vlogi ustvarjalca umetniških del, ki po njegovem ustvarja poblagovljenje človeškega duha in domišljije, obenem pa izničuje tako naš ustvarjalni napor in proces, ki osmišljuje tako naša življenja kot tudi kolektivni, esencialni duh človečnosti. Kakšno je tvoje mnenje o novih tehnologijah in njihovem vplivu na naša življenja in ustvarjalnost?

O vseh teh temah in novih tehnologijah sicer še nisem poglobljeno razmišljala, se mi pa zdi zanimivo, kako se razblinja, razpada in spreminja ideja o človeku kot o najvišje razvitem bitju. Bitju, ki »edino« razmišlja, ki je edino sposobno ustvarjati, sklepati, iz teze narediti antitezo, sintezo, si nekaj iz-misliti. Nekako zabavno je vse tole skupaj, dokler ne bo najverjetneje postalo tragično, ko se bo kot tolikokrat v zgodovini morda zopet zalomilo s tem, da ljudje nova znanja in orodja zlorabljamo v lastno škodo in škodo vseh bitij okoli nas, zanamcev, okolja. Kar se mi zdi zanimivo, je to, da ni toliko trenutno vprašanje, kaj ta umetna inteligenca je. *Je* in še *bo* marsikaj izjemnega, česar si trenutno sploh ne morem zamisliti. Bolj mi je zanimivo to, kar v tej luči človek v primerjavi z njo postane oziroma kar več ni. Ne more biti največja in najbolj čaščena kvaliteta človeka ta, da razmišlja, da ustvarja, saj to že toliko drugih bitij in tudi programov na tem svetu počne. Torej ne morejo biti um, razum in inteligenca edino, kar naredi človeka za človeka. Kaj, kdo torej smo, če smo z umetno inteligenco tako zlahka nadomestljivi? Umetna inteligenca nam kot zrcalo vrača to vprašanje. Res je, da se identificiramo in glorificiramo z napornim delom, z naporom misli in dolgotrajnimi postopki dokazovanja za in proti ... to je kar bizarno. Medtem ko umetna inteligenca to vse pridno izpolni z elegantno lahkotnostjo. Ja, lepo nas provocira – kdo smo? To se mi zdi dobro. Preizprašati lastno pozicijo, prezenco bivanja.

Kaj se razpre, ko posediš z vprašanjem, kaj tebi pomeni biti človek, tukaj in zdaj?

Biti neko zavedanje sebe in vsega ter vseh okoli sebe, se videti in motriti, spoznavati v drugem. Z vsem tem samo nekako vdihniti in izdihniti, in potem vsakič znova na novo takisto.

UVOD V TEMO

Južnokorejski film

Pet alternativnih pogledov na azijski kinematografski fenomen

Matic Majcen

V filmskem svetu po prelomu stoletja ni nacionalne kinematografije, ki bi bila deležna več občudovanja kot južnokorejska. Res, v tem času smo videli vzpone nekaterih drugih držav na področju filma, kot denimo Romunije ali Grčije. A če gre pri slednjih vendarle za vpetost v določene lokalne in evropske sisteme financiranja, je južnokorejski film fenomen zase. Pri tej kinematografiji namreč ni šlo zgolj za kopico filmskih avtorjev, ki bi mednarodno srenjo prepričali zgolj z unikatnimi estetskimi in pripovednimi izrazi, temveč za celovit fenomen, ki obsega tako financiranje, produkcijo, vzgojo novih avtorjev, distribucijo in promocijo filmskih projektov. Južnokorejski film je dejansko objekt, vreden osredotočenega in poglobljenega preučevanja, pri čemer sta geografska oddaljenost in kulturna drugačnost zgolj dodaten argument za tovrstno početje.

Gledano od zunaj se je fenomen južnokorejskega filma začel dogajati nekje ob prelomu stoletja, ko so tamkajšnji filmarji začeli dosegati uspehe na mednarodni festivalski sceni ter so pri tem očarali tako zahodno javnost kot stroko. V resnici je imel južnokorejski film za tovrstne uspehe izredno dobro podlago v lastnem okolju, ko so tamkajšnji projekti začeli najprej osvajati domači trg in privabljati gledalce nazaj v kina (o razlogih za to pišemo na naslednjih straneh). Čeprav so bili temelji za vzpon vzpostavljeni že prej, se je renesansa zares začela manifestirati z velikim uspehom filma *Shiri* (Swiri, 1999) režiserja Kang Je-gyuja, ki je postal najbolj gledan domači film vseh časov – mimogrede, po prodanih vstopnicah je v Južni Koreji presegel celo Cameronov Titanik – in je tlakoval pot novim časom korejskega filma. Na mednarodni strani kot prelomni dogodek največkrat označujemo premiero filma *Stari* (Ouldeboi/Oldboy, 2003) Park Chan-wooka na filmskem festivalu v Cannesu leta 2004, ko je bil, po nekem naključju, predsednik žirije prav žanrsko usmerjeni Quentin Tarantino. V resnici so južnokorejski filmarji takrat začeli osvajati nagrade tudi marsikje drugje. Kim Ki-duk je denimo prav tistega leta osvojil berlinskega srebrnega medveda za najboljšo režijo za film *Samaritan Girl* (Samaria, 2004), prav ta režiser in Lee Chang-dong pa sta v letih 2002 oziroma 2004 osvojila še srebrnega leva v Benetkah, če omenimo samo najbolj izstopajoče dosežke. Dejansko se je tudi na mednarodni sceni zgodil manjši »bum« južnokorejskega filma, ki je močno povečal zanimanje za filmarje iz te daljnoazijske kinematografije, zaradi česar so njeni avtorji postali stalnica na največjih festivali ter vzpodbudili vznik nove, mlajše generacije.

Slednja je na sceno kmalu za tem stopila v osebi Bong Joon-hoja, ki je leta 2006 izdal svojo prvo uspešnico *Gostitelj* (Gwoemul/The Host). Potem pa je prišlo novo desetletje in naenkrat si nobene prireditve svetovnega filma ni bilo mogoče predstavljati brez južnokorejskega prispevka. Bong je posnel *Mater* (Madeo/Mother, 2009), *Ledeni vlak* (Snowpiercer, 2013) in *Okjo* (2017), uspešnica je postal *Vlak za Busan* (Busanhaeng/Train To Busan, 2016), nagrade je še naprej osvajal Park Chan-wook, leta 2010 je nagrado za najboljši scenarij v Cannesu osvojil Lee Chang-dong. Uspehi pa so se nizali tudi po bolj artistični plati. Vrsto nagrad, vključno z zlatim leopardom v Locarnu leta 2015, je osvojil Hong Sang-soo, Kim Ki-duk pa kariero kronal z beneškim zlatim levom za film Pietà leta 2012. Fenomenu so sledili zahodni studii in sredi minulega desetletja sta tako Warner Bros. kot 20th Century Fox začela financirati filme v korejščini, kar je proizvedlo uspešnici, kot sta *Doba senc* (Mil-jeong/The Age of Shadows, 2016) in *Ječanje* (Gokseong/The Wailing, 2016).

Najbolj fascinantno pri vsem tem pa je bilo seveda to, da so tudi ti uspehi bili zgolj predzgodba nenadni in presenetljivi dominanci južnokorejskega filma in tamkajšnje pop kulture v zahodnem svetu nasploh. Ključni dogodek je seveda uspeh Bongovega filma *Parazit* (Gisaengchung), ki je leta 2020 šokantno slavil na oskarjih, osvojil pet kipcev, vključno s tistim za najboljši film. To je še toliko bolj povzročilo pravo manijo za vsem južnokorejskim po svetu, kar je mestoma dobilo že histerične razsežnosti, če pomislimo na odziv zahodnega najstniškega občinstva na nastope K-Pop skupin, kakršne so BTS, BigBang ali Blackpink. Dodajmo temu še vstop Netflixa v to sliko, s pomočjo katerega so južnokorejski filmi in serije prišli v domove filmskih gledalk in gledalcev po vsem svetu, po zaslugi

uspeha serije *Squid Game* (Ojing-eo geim, 2021–) med pandemijo covida-19 pa so za južnokorejsko filmski produkcijo slišali še tako mimobežni opazovalci.

To sosledje dogodkov samo po sebi priča, za kako vseobsežen in neverjetno uspešen fenomen gre. Podatkov, s katerim bi lahko dokazali trditev, da gre dejansko za pravi „bum“, je ogromno, a najbolj fascinanten se na tem mestu zdi ta, da je na lestvici stotih najbolj gledanih južnokorejskih filmov vseh časov kar 99 izšlo v tem stoletju. Tisti stoti je prav *Shiri,* ki je izšel leta 1999 in je, kot rečeno, pomagal podpihniti rast te kinematografije. Južnokorejski film je v minulem desetletju redno dosegal 50-odstotni delež v domačih kinematografih, kar je neverjeten podatek in ga uvršča med najuspešnejše svetovne kinematografije, kakršne so francoska, ameriška ali indijska.

V tokratnem mini sklopu bomo s pomčjo petih prispevkov razkrili štiri nekoliko manj znane vidike uspeha južnokorejske kinematografije. V prvem se bom spodaj podpisani poglobil v obdobje pred tem zadnjim, najuspešnejšim obdobjem v zgodovini južnokorejskega filma. Čeprav zadnja leta govorimo samo o uspehih zadnjih dveh desetletij, je dejstvo, da ima ta država dolgo in razgibano filmsko zgodovino, in, kot se izkaže, je enkrat v preteklosti že bila deležna občudovanja filmskega sveta. Jasmina Šepetavc nato o tej kinematografiji razpravlja z vidika režiserk. Te so po eni strani pomembno prispevale z razvoju filma v tej državi, a so še vedno pogosto odrinjene na rob. Sanja Struna se v svojem prispevku dotakne tematike korejskih družbenih čustev, ki so izredno pomembna za razumevanje tamkajšnje kulture. Članek analizira štiri temeljna korejska družbena čustva (jeong, han, heung in musim), nekoliko bolj poglobljeno pa han, ki je bilo v zgodovini poimenovano najkasneje, a je danes morda celo najpomembnejše. Žiga Brdnik piše o ozadju vzpona Park Chan-wooka, enega ključnih avtorjev tako v času prodora južnokorejskega filma po prelomu stoletja kot tudi danes, ko še vedno močno zaznamuje mednarodno festivalsko sceno s svojimi vplivnimi filmi. Na koncu se Eva Godina osredotoči še na fenomen filma *Parazit*, predvsem kako je ta oskarjevski zmagovalec uspešno združil zahodne in korejske vplive in na ta način tudi osvojil mednarodno občinstvo.

Južnokorejski filmski čudež in njegov „prej“

Matic Majcen

Članek se poglablja v zgodovino južnokorejskega filma pred obdobjem njegovega preporoda ob prelomu stoletja. Tamkajšnja kinematografija je bila v 20. stoletju kot marsikje drugod po svetu tesno vpeta v vladajoče politične režime, a je v šestdesetih letih kljub temu že doživela preporod, pa čeprav je ta slonel na povsem drugačnih temeljih. Prav ta razvoj dogodkov je do konca stoletja privedel do razmer, v katerih so bili ob nastopu demokracije vsi akterji močno motivirani za vzpostavitev delujoče in uspešne nacionalne kinematografije.

V začetku 21. stoletja je uspeh južnokorejskega filma postal eden najbolj fascinantnih fenomenov, kar jih je doživela sodobna svetovna filmska industrija. Ampak kot marsikateri drugi družbeni pojav tudi ta vključuje določeno amnezijo. Ko beremo o začetkih prvih uspehov južnokorejskega filma ob prelomu stoletja, se največkrat porodi vtis, kot da je pred prebojnima filmoma, kot sta *Shiri* (Swiri, 1999, Je-kyu Kang) ali *Stari* (Oldeuboi/Oldboy, 2003, Park Chan-wook) vladala, precejšnja praznina. Da je bil film te azijske države do takrat zaprt, anonimen, minoren, celo neuspešen in se je šele potem nekako rodil in zrasel do neslutenih razsežnosti. Ta slika je seveda napačna. Pravzaprav je južnokorejska kinematografija enkrat v preteklosti že doživela filmsko renesanso. Pa čeprav je bila ta takrat zelo drugačna od sedanje.

Renesansa s propagando

Kot je znano, je bilo dvajseto stoletje tudi v Južni Koreji polno političnih turbulenc in filmsko ustvarjanje je, tako kot drugod po svetu, odražalo takratno družbeno dogajanje. Ta država je doživela 35 let japonskega kolonializma med letoma 1910 in 1945, tri leta ameriške vojaške okupacije med letoma 1945 in 1948, korejsko vojno med letoma 1950 in 1953, ločitev od severnega dela države leta 1953, tri desetletja vojaške diktature med letoma 1961 in 1993, šele nato pa prehod v demokracijo in odločnejšo integracijo v globalno okolje.

Južnokorejska kinematografija je svojo prvo renesanso doživela med vojaško diktaturo Park Chung Heeja, ki je državi vladal od prevzema oblasti leta 1961 pa do atentata leta 1979. Že ta informacija pove, za kakšen preporod je zares šlo – takratni režim je film, podobno kot marsikateri drugi politični režim sredi 20. stoletja, uporabil za propagando v obliki neposredne, pogosto pa tudi bolj subtilne promocije vladajoče ideologije in nasploh usmeritve države. A čeprav se intuitivno zdi, da je to filmarje in producente omejevalo – v ideološkem smislu jih je zagotovo – pa je z vidika samega obsega filmske produkcije, na podoben način kot denimo v Sovjetski zvezi, to dalo filmarjem možnost, da ustvarjajo veliko, čeravno znotraj strogo predpisanih ideoloških okvirov. Še več, ni redko, da zgodovinarji to obdobje v južnokorejskem filmu označujejo kar kot zlato dobo tamkajšnje filmske produkcije.

Pred začetkom tega obdobja, v petdesetih letih, je južnokorejska kinematografija še močno čutila posledice korejske vojne med letoma 1950 do 1953. V letih po tej vojni je razsuta industrija postala privlačna vaba za tuje investitorje, še posebej tiste iz Hollywooda. Ampak ta prizadevanja takrat niso obrodila sadov. Ko je 16. maja 1961 general Park Chung Hee izvedel vojaški udar in prevzel ključne veje oblasti, je to seveda vključevalo tudi popoln nadzor nad tamkajšnjo filmsko industrijo. O tem, za kako pomembno vejo državnega aparata je šlo, najbolje priča podatek, da je dal Park le mesec dni kasneje, 22. junija, ustanoviti Center za nacionalno filmsko produkcijo in je nato v začetku leta 1962 sprejel še novi Zakon o filmu. Naloga Centra za nacionalno filmsko produkcijo je bila, prosto rečeno, postati tovarna politične propagande. A čeprav se je to zgodilo z obzorniki in dokumentarci, se je ta nazor seveda prelil tudi na igrano produkcijo. Park je nad filmsko industrijo vladal s trdo roko, ki je hkrati vključevala močne omejitve v obliki cenzure (tudi z zapornimi kaznimi), omejitev uvoza in pa predvsem izdajanja dovolilnic filmskim producentom, da so lahko samo skrbno izbrane akterji zares vstopali na filmski trg.

V konkretnih številkah povedano: če je bilo tistega leta 1961 v Južni Koreji registriranih 65 podjetij za filmsko produkcijo, je režim to številko z ukinitvami in združevanji skrčil na 16, do leta 1963 pa na samo šest bolj ali manj državnih podjetij, ki so imela monopol nad filmsko produkcijo v državi, pri čemer so torej eni in isti ljudje v rokah držali niti celotne industrije. Pomemben razlog za to je bil tudi v tem, da je Zakon o filmu na novo predpisoval, da morajo podjetja na leto posneti najmanj 15 filmov, kar seveda že vnaprej iz igre odpiše manjša produkcijska podjetja. Prav zaradi tega so filmsko tržišče v nekaj letih zapolnili nekakovostni ideološko-propagandni izdelki, ki so jih produkcijska podjetja mo-

rala snemati samo zato, da so izpolnila kvoto, po drugi strani pa so ti filmi služili kot sekundarna podpora tistim dražjim produkcijam, s katerimi so tvorili „double-bill“ projekcije, kakršne najbolj poznamo iz ZDA. Poleg tega so seveda najbolj uspevali tisti filmski ustvarjalci, ki so v svojih filmih čim zvesteje odslikavali uradno politiko predsednika Parka. Najbolj izrazit primer tega je opus režiserja Shin Sang-oka, ki je stkal tesno prijateljstvo s Parkom, zato mu je bilo dovoljeno, da njegovo produkcijsko podjetje Shin Films razširi na manjša podružnična podjetja, seveda v zameno za izdajanje „korektnih“ filmov. Po drugi strani so avtorji, ki niso bili pripravljeni sodelovati z režimom, našli nove načine, kako s svojimi pripovedmi ostati nevtralni ali celo blago subverzivni. Režiserji kot Yu Hyun-mok so se usmerili v navidez plehke melodrame, ki pa so pod površino obravnavale pereča vprašanja odnosa med posameznikom in problematičnim družbeni sistemom. Ti režiserji so se nenehno soočali z grožnjami oblasti, tudi Yu sam je bil sodno preganjan in zaprt. Podobno so izkusili avtorji mladinskega gibanja v sedemdesetih, ki so jih zapirali pod pretvezo uživanja (pogosto je šlo kar za podtikanje) marihuane.

Kljub vsemu temu pa ostaja dejstvo, da so produkcijske številke znotraj teh okvirov v tistem obdobju izjemno narasle. V nekaj letih se je število posnetih filmov več kot podvojilo, s 86 posnetih filmov leta 1961 se je številka do konca desetletja ustalila nekoliko nad 200 na leto. Studijski sistem, sicer z vsemi omejitvami, je takrat brstel, industrija pa se je pod avtoritarno vlado razvila do zavidljivih razsežnosti. Če ne bi poznali notranjepolitičnega konteksta in bi gledali samo številke, je z industrijskega vidika že takrat šlo za pravi filmski čudež, ko je bilo finančnih sredstev, kadrov, posledično pa tudi filmov, več kot dovolj.

Obdobje omehčane diktature

V naslednjem desetletju se je ta južnokorejski filmski bum tudi končal. Glavni razlog za to so bile gospodarske in tehnološke spremembe. V sedemdesetih letih je Južna Koreja začela hitro gospodarsko rasti, z inflacijo so se povečali stroški, kar je ogrozilo filmsko industrijo, zato je število posnetih filmov močno padlo. Takšen trg je znova postajal vse bolj privlačen za Hollywood in tako so ameriški studii vse intenzivneje lobirali za mednarodno odprtje južnokorejskega trga, predvsem za mehčanje protekcionističnih ukrepov takratne oblasti.

Tu je seveda še en pomemben vidik renesanse v šestdesetih letih. Kot drugod po svetu so bili tovrstni preporodi filmskih industrij, kakršen je bil takratni južnokorejski, možni, ker je film kraljeval v ponudbi vizualne popularne kulture. Ko se je tudi v Južni Koreji z večjo kupno močjo v sedemdesetih v domovih po državi razširila televizija, je ta začela hitro nadomeščati obiskovanje kina, s tem pa so padale tudi številke prodaje kino vstopnic. Še več, če so se v šestdesetih v tem smislu podirali rekordi, so zdaj številke postale rekordno nizke. Vzporedno se je manjšalo tudi število kinodvoran: s 717 leta 1971 na zgolj 423 leta 1981.

Ti negativni trendi so tudi pripeljali do mehkejšega pristopa oblasti do filmske industrije, in to kljub temu, da je bil na čelu v osemdesetih še vedno vojaški režim, tokrat diktatorja Chun Doo-hwana. Ta je sicer še vedno prisegal na cenzuro, a je vendarle dopuščal večjo svobodo umetniškega izražanja, kar je primerjalno pripeljalo do liberalizacije filmske industrije. Leta 1984 je korejska oblast ukinila sistem registracij producentov, ki so po eni strani skrbele za preporod domačega filma, a so hkrati vse bolj omejevale tako avtorje kot tuje investitorje. Prav takrat se je na sceni pojavilo množtvo neodvisnih produkcijskih podjetij na vseh področjih filmskega ustvarjanja. Povsem na očeh se je vzpostavilo tudi mladostniško gibanje, ki je tudi tukaj dobilo ime korejski novi val. Od takrat je lahko, podobno kot v zahodnem svetu, vsak, ki se je želel ukvarjati s filmom, svobodno ustanovil svoje podjetje. Ta zagon je oblasti v Južni Koreji prvič v 20. stoletju zares prepričal, da ključ do uspešne filmske industrije v novi tehnološki in geopolitični dobi ni v omejevanju, temveč ravno nasprotno, v liberalizaciji.

Ampak ravno to je v še enem izmed obratov v evoluciji južnokorejske filmske industrije povzročilo velik upor med domačimi filmskimi delavci, ki so se zbali, da bo s popolnim odprtjem trga Hollywood preprosto zavladal na produkcijskem in distribucijskem področju in tako ogrozil močno tradicijo domačega filma. Leta 1988 so zato delavci vseh vej filmske industrije v Seulu odšli na množičen protest v podporo zaščiti domačega filma. Številke so namreč bile res zaskrbljujoče: če so Južnokorejci leta 1985 uvozili le 30 tujih filmov, je do leta 1988 ta številka zrasla na 176. V ta boj je dejansko bilo vpletenih veliko čustev. Najbolj slovita in največkrat ponavljana anekdota je, da so se med distribucijo enega prvih odmevnih ameriških filmov v redni distribuciji v Južni Koreji, filmom Usodna privlačnost (Fatal Attraction, 1987) z Michaelom Douglasom in Glenn Close, predstavniki korejske industrije borili celo tako, da so v kina med predvajanjem tega filma spustili žive kače in tako že vnaprej odvrnili občinstvo od gledanja ameriških filmov. A že kmalu, pod predsednikom Rohom Tae-woojem med letom 1988 in 1993 so vendarle vzpostavili nov, pravičnejši model sodelovanja med Hollywoodom in južnokorejsko kinematografijo.

Odgovorni kapitalizem

Južna Koreja je šele v devetdesetih letih za sabo pustila stoletje, polno političnih ekstremov in obratov in se je v zanosu „konca zgodovine“ tudi sama priključila sodobnim demokracijam. Kim Young-sam je leta 1993 postal prvi demokratično izvoljeni predsednik v Južni Koreja po letu 1960 in to obdobje njegovega predsedovanja do leta 1997 in posledičnega odpiranja svetu je predstavljal tisti ključni temelj za kasnejšo eksplozijo domače filmske industrije. Kim je izvedel vrsto reform, ki so segale na vsa področja družbenega življenja. Ob pretresu sistema kvot ter popolni odpravi cenzure leta 1996 je seveda tudi libe-

ralizacija na področju filma vzpodbudila prihod velikih domačih podjetij, kakršni sta Samsung in Daewoo, kot investitorjev v filmsko industrijo. Ampak če bi na tem mestu najprej pomislili, da so ta velika podjetja v filmsko industrijo v tipični neoliberalistični maniri vstopala z željo po hitrem dobičku, je bila v Južni Koreji slika bistveno bolj premišljena. Prav podjetje Samsung je bilo denimo v devetdesetih letih znano po tem, da je začelo ustanavljati lastne akademije za vzgojo mladih producentov in menedžerjev, ki so dopolnjevali že obstoječe javne učne programe režije, scenaristike ipd.

Ta bolj zavesten etični okvir gre v veliki meri pripisati dejstvu, da so v Južni Koreji tudi največja domača podjetja konglomerati s tesnimi družinskimi povezavami. Tovrsten tip organizacije, „chaebol“, s sabo prinaša večjo odgovornost pri poslovnih potezah podjetja in tudi nasploh gre za drugačno razmišljanje kot pri tipičnih zahodnih zasebnih entitetah. Kot je v knjigi *Stari, kje je film* to mentaliteto opisal Samo Rugelj (2006, 20): „Korejska podjetja so specifična po izjemno močnem in karizmatičnem vodstvenem kadru, pri čemer veliko podjetij še vedno vodijo njihovi ustanovitelji. Agresivno investirajo v projekte, v katere verjamejo, so s srcem pri poslu, ne bojijo se poslovnega tveganja, kar tudi izvira iz časa japonske okupacije in korejske vojne, ko je moral vsak začeti iz nič, uspeli pa so samo najbolj motivirani in sposobni. Njihovemu delavniku ni konca, poslovna hierarhija pa je stroga in rigidna.“

Prav ta družinsko-korporativni nadzor nad celotno produkcijo filmov, želja po profesionalizaciji vseh filmskih poklicev, poudarek na transparentnosti celotnega procesa pri dajanju priložnosti mladim, domačim silam, je porodil novo generacijo režiserjev in režiserk, ki jih ob visokih proračunih zaznamuje tudi jasen avtorski pristop k žanrskemu film, to pa je bila tudi osnova novega korejskega filma, iz katerega so izšli danes najuspešnejši južnokorejski filmarji. Temu valu je na roko šel tudi tehnološki element ustanavljanja multipleksov, ki so od leta 1998 naprej močno povečali število kinodvoran v državi in so dodatno popularizirali prakso gledanja filmov ter jo spet naredili vsesplošno dostopno. Vse to je povzročilo verižno reakcijo vlaganja v avdio-vizualni sektor, ki je imel, kot vidimo danes, tudi dolgoročne pozitivne posledice, pa čeprav sta se podjetji kot Samsung in Daewoo morali leta 1997, ob Azijski finančni krizi, umakniti iz filmske industrije, njihov prostor pa so zapolnila nova podjetja.

Z našega vidika je na tem mestu najbolj zanimiv vzpon chaebol podjetja CJ Entertaiment, ki kot producent stoji za Bongovim *Parazitom*. Podobno kot omenjeni korporaciji je bilo tudi podjetje CJ sprva zunanji investitor v filmsko industrijo s primarno dejavnostjo povsem drugje. Natančneje, CJ (okrajšava za Cheil Jedang) je bila prepoznavna znamka v prehrambeni industriji. Podjetje je do finančne moči in zagona za nadaljnje investicije prišlo kot sovlagatelj v zagon ameriškega produkcijskega studia DreamWorks leta 1994, na čelu katerega so bili Steven Spielberg, Jeffrey Katzenberg in David Geffen, pri tem pa so pri CJ iz kupčije iztržili ekskluzivne distribucijske pravice za mnoge hollywoodske filme po celotnem azijskem trgu. Novo podjetje CJ Entertainment je tako do leta 2011 zraslo do statusa najpomembnejšega medijskega konglomerata v državi, ki danes sega od filma preko glasbe vse do računalniških iger, pri čemer sta na čelu podjetja še danes Miky Lee in njen brat Juy Hyun Lee, ki sta sicer vnuka Lee Byung Chula (1910–1987), ustanovi-

telja Samsunga. Podobno kot Samsung v devetdesetih tudi CJ Entertainment v filmski industriji deluje celovito in intenzivno podpira razvoj novih ustvarjalnih kadrov s sponzorstvom različnih akademskih in učnih programov. Podobno kot CJ Entertaiment danes južnokorejskemu filmskemu trgu vladajo še tri podjetja: Cinema Service, Showbox in Lotte Entertainment.

Na ta način je država, ki ima manj prebivalcev kot filmsko najmočnejše države sveta in katere jezik ni tako razširjen, uspela po najpomembnejših kriterijih odstotka domačega filma in privlačnosti za mednarodne trge povsem konkurirati velesilam, kot so Francija, ZDA in Indija. Preveč enostavno bi bilo reči, da je ta recept mogoče preprosto kopirati in ga uspešno prenesti v kakšno drugo državo. V igri je preveč specifičnih kulturnih, gospodarskih in zgodovinskih dejavnikov, ki so to zgodbo naredili unikatno. A vendarle je ključno to, da je v devetdesetih letih obstajal močan motiv vzpostaviti funkcionalno in konkurenčno filmsko industrijo, obenem pa so bili vanjo vpleteni akterji, ki so to izvedli na način, ki je vključeval dolgoročno pozitivne vrednote. Prav manjko tega pa je tisto, kar marsikateri drugi nacionalni kinematografiji preprečuje, da bi tudi sama dosegla vsaj primerljive uspehe.

Literatura

Ahn, SooJeong: *The Pusan International Film Festival, South Korean Cinema and Globalization.* Hong Kong: Hong Kong University Press, 2012.

Choi, JinHee: *The South Korean Film Renaissance: Local Hitmakers, Global Provocateurs.* Middletown: Wesleyan University Press, 2010.

Rugelj, Samo in Štefančič, jr., Marcel: *Stari, kje je film?* Ljubljana: UMco, 2006.

Seung Chung, Hye in Diffrient, David Scott: *Movie Migrations: Transnational Genre Flows and South Korean Cinema.* New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press, 2015.

Yecies, Brian in Shim, Aegyung (ur.): *The Changing Face of Korean Cinema: 1960 to 2015.* New York, London: Routledge, 2016.

Povzetek

Čeprav je fenomen sodobne južnokorejske kinematografije tema, ki že nekaj let zapolnjuje strani filmskih medijev, pa se nekoliko redkeje izpostavlja dejstvo, da je film v tej državi enkrat že doživel renesanso. Ta je bila sicer povsem drugačna od tiste aktualne. V času vojaške diktature Park Chung Heeja, ki je državi vladal od prevzema oblasti leta 1961 pa do atentata leta 1979, je bil film, podobno kot v mnogih diktatorskih režimih 20. stoletja orodje bolj ali manj neposredne propagande. Park je po eni strani uvedel strog nadzor nad registracijo novih producentov, po drugi pa produkcijske kvote, ki so zahtevale visoko število posnetih filmov. Kljub ideološkim omejitvam je filmska industrija na podoben način kot denimo v Sovjetski zvezi v dvajsetih letih proizvajala veliko število uspešnih filmov. Po tem je v sedemdesetih in osemdesetih letih sledilo obdobje tranzicije, ko so izziv predstavljale nove tehnologije, kakršna je bila televizija, in pa pritiski po odpiranju filmske industrija za tuja vlaganja. V devetdesetih letih je Južna Koreja dobila demokratično izvoljenega predsednika Kim Young-sama in z odpiranjem družbe so večja podjetja z družinskim zaledjem (chaeboli) začela vlagati v filmsko industrijo. S premišljenim pristopom so se takrat položili temelji filmskemu razcvetu, ki smo mu priča danes.

Ključne besede

Južna Koreja, južnokorejski film, azijski film, zgodovina filma, film in politika

Summary

Although the phenomenon of contemporary South Korean cinema has been a topic that has filled the pages of the film media for some years, somewhat less often highlighted is the fact that film in this country had already experienced one renaissance. That one was completely different from the current one. During the military dictatorship of Park Chung Hee, who ruled the country from his seizure of power in 1961 until his assassination in 1979, film, as in many dictatorial regimes of the 20th century, was a tool of more or less direct propaganda. Park introduced strict control over the registration of new producers on the one hand while setting production quotas that required a high number of films to be made on the other. Despite ideological restrictions, the film industry produced a large number of successful films in the 1920s in a way similar to, for example, the Soviet Union. This was followed by a period of transition in the 1970s and 1980s, when challenges were posed by new technologies such as television and pressures to open up the film industry to foreign investment. In the 1990s, South Korea gained a democratically elected president, Kim Young-sam, and with the opening up of society, larger family-owned companies (chaebols) began investing in the film industry. A deliberate approach was taken and the foundations laid for the film boom that we are witnessing today.

Keywords

South Korea, South Korean film, Asian film, history of film, film and politics

Korejske filmske režiserke: od marginalizacije do novega vala

Jasmina Šepetavc

Preprosta različica zgodbe o južnokorejskem filmu gre nekako takole: konec devetdesetih let 20. stoletja, predvsem pa v prvih letih novega tisočletja je do tedaj relativno marginalna filmska sila postala globalni fenomen in ključen igralec v svetovni filmski krajini. Film *Stari* (Oldeuboi) je pretresel canski filmski festival 2003, njegovega režiserja Park Chan-wooka – ki se je do tedaj že podpisal pod dva domača poloma (naj ostaneta neimenovana), en žanrski hit, JSA (Gongdong gyeongbi guyeok *JSA*, 2001) in začetek svoje trilogije maščevanja, *Sočutje za gospoda maščevanje* (Boksuneun naui geot, 2002) – pa so občinstva in kritiki okronali nemara za prvega svetovno poznanega korejskega *avtorja*.

Novi filmski spreobrnjenci so lahko že isto leto odkrili še mladega Bong Joon-hoja, ki je na festivalu v San Sebastiánu požel veliko pozornosti za svoj drugi celovečerec, triler o resničnih umorih na korejskem podeželju, *Spomini na umor* (Salinui chueok), v letu 2003 pa je tretjemu korejskemu avtorju, Kim Ki-duku, prinesel slavo njegov film *Pomlad, poletje, jesen, zima ... in pomlad* (Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom). Seznam uspešnih korejskih režiserjev je seveda dolg, če bi bili primorani imenovati še dve poznani imeni korejskega filma, bi to bila verjetno Lee Chang-dong, katerega opus vsebuje vrsto zahtevnih umetniških filmov, ki skrbno secirajo psihološko stanje in družbeno odtujenost svojih likov (Požiganje [Beoning, 2018] je verjetno njegov najbolj dostopen film) in Hong Sangsoo, festivalski ljubljenec, ki v filmih brez blišča ali izpiljenih stilskih prijemov svojih sodobnikov prikazuje vsakdanje interakcije in zagate svojih nekoliko zgubljenih (in večinoma pijanih) protagonistov.

Fenomen korejskega prodora na svetovni filmski oder je porodil vrsto knjig in člankov, ki so pretresali pojav in zgodovino te azijske kinematografije: so nemalokrat nasilne podobe nemara odraz krvave korejske zgodovine in desetletij vojaške oblasti; ali brutalnega prehoda v tekmovalni kapitalizem, v katerem je večji del populacije veliko garal, korejski družinski konglomerati pa bogateli? Kaj simbolizirajo pošasti (bodisi pogoste figure serijskih morilcev, bodisi dobesedne pošasti, kot je rečni monstrum v Bongovem *Gostitelju* [Gwoemul, 2006]) in kako razumeti korejsko maskulinost, ki je v svoji nasilni obliki kazala odsev travmatičnih izkušenj neke družbe? Mednarodni kritiki so analizirali razredne razlike in zgodovino korejskih vojn, opevali žanrske inovacije sodobnih filmov in se vračali k pozabljenim klasikam. Kar bode v oči, je, da na sezname pomembnih korejskih filmskih avtorjev, vsaj tistih, ki jim je uspelo priti do mednarodnega občinstva, do nedavnega skorajda nikoli niso bile uvrščene ženske. Precej dolgo pa je trajalo, da so kritiki in raziskovalci začeli opažati ter premišljevati o odsotnosti žensk iz korejske filmske zgodbe, režiserk, ki jim prodor nikoli ni uspel do te mere kot njihovim moškim kolegom, čeprav so vseskozi ustvarjale filme in s svojimi deli opozarjale na položaj žensk v korejski družbi.

Ta članek tako pregleda vzporedno (in bogato) filmsko zgodovino korejskih režiserk, ki so bile do nedavnega iz fenomena globalizacije korejskega filma pretežno odrinjene na rob. Začne pri korejskih filmskih pionirkah, ki so delale v industriji na različne načine, nadaljuje v devetdesetih in prvem desetletju 21. stoletja, ko se je o spolnih razlikah in strukturnih pogojih ustvarjanja filmov v Južni Koreji začelo govoriti pogosteje, in zaključi pri novem valu filmov južnokorejskih režiserk, ki so ga kritiki že označili za novo fazo korejske kinematografije in njeno svetlo prihodnost.

Zgodovina korejskih filmskih pionirk

V petdesetih letih 20. stoletja je bila Južna Koreja obubožana od desetletij japonske okupacije, druge svetovne in korejske vojne, njena filmska industrija pa se je primerno ča-

som šele zares vzpostavljala. Nam In-young (2006, 161) v svojem informativnem pregledu zgodovine korejskih režiserk piše, da pa so bila petdeseta tudi desetletje, v katerem se je pod južnokorejski film prvič podpisala režiserka. Leta 1955 je filmarka Park Nam-ok, ki je med korejsko vojno delala kot del filmskih ekip na Ministrstvu za narodno obrambo, dokončala svoj film *Vdova* (Mimangin). Režiserka je s pomočjo sestre, prijateljev in nekdanjih sodelavcev film posnela na 16-mm trak v provizoričnih barakah, ki so jih takrat preoblikovali v „studio". Melodrama polna ljubezenskih zapletov govori o mladi vojni vdovi. A film je drugačen od drugih povojnih podob resigniranih ljudi (npr. v poznejši korejski klasiki, filmu *Brezciljna krogla* [Obaltan, 1960, Yu Hyun-mok]) ali vrste tragičnih ženskih likov . Protagonistka večino časa namreč ni osamljena in žalujoča figura. Shinja je mati samohranilka, ki ji pomagajo prijazni sosedje, dela kot šivilja, sčasoma se celo zaljubi v novega moškega. Je več kot vdova in več kot mati, upoštevajoč čas nastanka filma pa lik presenetljivo zavrne idejo tradicije in samožrtvovanja za bolj emancipirano idejo, da lahko ženske sledijo svojim željam. Če se je njena zgodba končala srečno ali pa je bila za svojo svobodo sčasoma kaznovana, pa zaradi izgubljenega konca filma ne ve več nihče.

Na strani Korejskega filmskega arhiva najdemo podatek, ki osvetli delovne pogoje prvih režiserk: med snemanjem Park Nam-ok ni našla varuške in je svojo malo hči nosila na hrbtu, poleg režije pa je morala za ekipo tudi kuhati (Korejski filmski arhiv, n.d.). Postprodukcija filma je bila za režiserko še bolj mučna izkušnja, saj ji zaradi njenega spola in dejstva, da je bila prva režiserka, nobena filmska ustanova ni želela dati prostora in opreme, da bi film dokončala. Ko ji je to po šestih mesecih končno uspelo, je delo prikazala samo ena kinodvorana v Seulu, pa še ta samo za štiri dni. *Vdova* ni požela omembe vredne pozornosti, režiserka pa ni več posnela nobenega filma (Kotzathanasis, n.d.). Raziskovalci in v devetdesetih letih ustanovljeni Seoul International Women's Film Festival so jo čez več desetletij ponovno odkrili in jo priznali kot pomembno filmsko pionirko, njeno delo (brez zaključnega koluta, ki je izgubljen) pa so delno restavrirali in naložili na Youtube.[1]

Šestdeseta leta 20. stoletja raziskovalec Darcy Paquet (2009) opiše kot obdobje, ko korejski film dobi svoje prepoznavne filmske avtorje, npr. Im Kwon-taeka in Kim Ki-younga,[2] a vstop žensk na polje režije, ki so ga skoraj popolnoma obvladovali moški, se je v tistih časih izkazal za izjemno težkega. Kljub temu pa Park Nam-ok ni bila edina režiserka, ki je delala v povojnih desetletjih: v šestdesetih je scenaristka Hong Eun-won debitirala kot režiserka s filmom *Sodnica* (Yeopansa, 1962), aktualno zgodbo o ženski, ki je razpeta med konservativnimi pričakovanji tistega časa in lastnimi ambicijami – del družine in družbe jo prepričuje, da se mora poročiti in postati vzorna gospodinja, sama pa pridno študira, da bi postala sodnica. Film je doletela podobna usoda kot *Vdovo*; čeprav je bil več desetletij izgubljen, se je leta 2015 na trgu pojavila poškodovana 16-mm kopija, ki

1 https://www.youtube.com/watch?v=L5kaUIuqKFo&list=PL5HzY8z331Yw5noT-WV1CZIcnGzbqA3Hy&index=4

2 Prvi je začel svojo kariero z v Južni Koreji priljubljenim filmom Nasvidenje reki Tumen (Dumanganga jal itgeola, 1962), mednarodni preboj pa mu je uspel leta 1981 s filmom Mandala. Drugi je poznan po psihoseksualnem trilerju Gospodinjska pomočnica (Hanyeo, 1960).

jo je Korejski filmski arhiv restavriral in naložil na splet[3] (Quinn, n.d.). Hong se je po svojem drugem režijskem celovečercu vrnila nazaj v scenaristične vode. V šestdesetih je več filmov režirala tudi takrat verjetno najbolj znana korejska igralka, Choi Eun-hee, ki pa je mednarodno zares zaslovela potem, ko so njo in njenega moža, priznanega režiserja Shin Sang-oka, leta 1978 ugrabili Severnokorejci, da bi poživila njihovo filmsko industrijo.

Korejska družba je bila v šestdesetih in sedemdesetih letih na gospodarskem in vrednotnem prehodu, ki se je na specifične načine odražal v življenjih žensk. Zato ni nenavadno, da večina filmov, ki so jih naredile režiserke, govori o razpetosti med tradicionalnim pojmovanjem dolžnosti žensk, od katerih se je pričakovalo, da nesebično skrbijo za dom, moža, otroke in sorodnike, ter hitro modernizacijo države, ki je odpirala nekaterim ženskam nove karierne in ljubezenske možnosti, revnejše ženske (in moške) pa ujela v brutalne izkoriščevalske delovne pogoje v novoustanovljenih tovarnah. Na življenja povojnih ustvarjalk je pomembno vplivala tudi prisotnost ameriške kulture v Južni Koreji po obeh vojnah in zahodnjaške mladinske subkulture, ki so počasi vdirale v zavest novih generacij (Nam 2006). Preizpraševanje normativnih spolnih vlog se je v delih režiserk v sedemdesetih letih nadaljevalo in postalo še bolj eksplicitno. Producentka Hwang Hye-mi je po študiju v Seulu in Parizu skozi šestdeseta sodelovala s ključnimi režiserji tistega časa, leta 1970 pa je napisala in režirala svoj prvenec *Prva izkušnja* (Cheotgyeongheom), ki je kritiziral idejo o nujnosti ženskega devištva pred poroko. V zgodbi mlada ženska na letalu spozna starejšega moškega, s katerim se zaplete v strastno razmerje. Ko ugotovi, da je ta poročen, razmerje prekine, hkrati pa se ne utaplja v obžalovanju in samoobtoževanju. Priljubljeni film ni porodil velike kariere: režiserka je posnela še dve melodrami in do leta 1972 svojo režijsko pot zaključila (Korejski filmski arhiv, n.d.).

Sredi desetletja je več filmark, ki so hodile na seulsko univerzo za ženske Ewha (tradicionalno poznano kot center feminističnih gibanj v Južni Koreji) ustanovilo prvi filmski kolektiv, Kaidu. Kolektiv je zavračal stare vrednote in se upiral komercialni filmski industriji, ki so jo takrat obvladovali moški, ter se je osredotočal na ustvarjanje feminističnih eksperimentalnih filmov in avantgardnih performansov (Park 2020; Ahn v Park 2020). V osemdesetih se je povezovanje filmark nadaljevalo: kolektiv Bariteo se je denimo osredotočal na delavske pravice žensk, neodvisni film pa uporabil kot aktivistično orodje; profesionalna mreža filmark, ki so delale v industriji, Yeonghuihoe, pa je bila namenjena podpori in učenju o produkciji. Kot je pozneje povedala ena od ustanovnih članic skupine: „V osemdesetih letih, ko sem se naučila, kaj je film, smo ustanovili to skupino, da bi ženske poučili o filmskem ustvarjanju, da bi lahko sledile moškim, ne da bi jih ti prezirali“ (Ju in Lee v Park 2020). Izjava prodre tudi v srčiko težave korejske filmske izobrazbe: do devetdesetih je šolanje za režiserje slonelo na omrežju vajeništva in ne na obiskovanju univerzitetnih filmskih programov (ti so se začeli ustanavljati šele v osemdesetih letih) (Paquet 2009). Mreže pretežno moških filmskih režiserjev pa ženskam niso bile vedno naklonjene. Četudi se je ženskam uspelo prebiti do dela pri produkcijah, so jih navadno obrav-

3 https://www.youtube.com/watch?v=vXfHTj754oU

navali kot podporne kadre, ne bodoče režiserke. Nam In-young (2006, 164) tako piše, da se je edina režiserka, ki je delala filme skozi osemdeseta leta, Lee Mi-rye, celo kariero borila razbiti stigmo, da so njeni filmi plod močnih moških podpornikov in ne njenega trdega dela.

Korejski novi val in postopni prodor ideje o spolni diskriminaciji v javni diskurz

Turbulentna zgodovina južnokorejskih osemdesetih polnih uporov ljudstva in krvavih odgovorov vojske, ki je bila takrat na oblasti, se je razpletla v demokratizacijo države. Filmarji, vse bolj osvobojeni nekdanje cenzure, so začeli postopno upodabljati travmatične dogodke preteklosti, identitetne probleme ljudi v tranziciji, in življenja od hitre ekonomske rasti zapuščenih ljudi. Paquet (2009) v svoji knjigi na kratko opozori na odsotnost žensk iz sodobne korejske filmske produkcije, ko napiše, da v poznih osemdesetih in začetku devetdesetih, ko so mladi in politično aktivni korejski režiserji sprožili nov filmski val ter v realističnih delih vzeli v precep probleme vse bolj razslojene južnokorejske družbe, ni debitirala niti ena režiserka. Pomanjkanje raznolikosti za kamero se je odražalo tudi na filmskih podobah. Čeprav so pred devetdesetimi obstajale pomembne izjeme v korejskem filmskem prikazovanju spolnih vlog in specifično življenja žensk, je bil velik del reprezentacij vseeno razpet med dva primarna pola: prva je bila podoba „'dobre žene in modre matere', ki je podrejena tradicionalnemu konfucionizmu in je zamejena z ideologijo spodobnosti", druga pa podoba fatalke in zapeljivke, ki je bila, kakopak, „pokvarjena" ženska (Yu 2006).

A v devetdesetih se je nekaj vseeno spremenilo. Park (2020) piše, da je bilo to obdobje, ko se je feministična prizma končno prijela in razširila tako v filmsko produkcijo kot tudi v javne kritične diskurze. Avtorica izpostavi več faktorjev, ki so prispevali k porastu filmark v industriji in/ali bolj raznolikim podobam žensk v filmih (režiserk in režiserjev). Ti so: prodor feminističnih gibanj v javno sfero, ki so javnost opozarjala na teme družinskega in spolnega nasilja, diskriminacije ipd.; novi načini filmske produkcije, ki so ženske upoštevali kot pomemben segment filmskega občinstva; spremembe v izobraževanju filmskih kadrov; in močne mreže sodelovanja (tako produkcijske kot festivalske) filmskih delavk.

Paquet (2010) prav tako opozori, da pomanjkanje žensk v industriji v devetdesetih ni več pomenilo, da kritika spolnih razlik in nasilja ali feministične teme niso našle svojega prostora v novem korejskem valu. Filmi, kot so *Samo zato, ker si ženska* (Danji geudaega yeojaraneun iyumaneuro, 1991, Kim Yu-jin) in *Srebrni žrebec* (Eunma neun oji anhneunda, 1991, Jang Kil-su) so se ukvarjali s posledicami, ki so jih doživljale žrtve seksualnih napadov, Vroča streha (Gaegateun narui ohu, 1995, Lee Min-yong) pa prikazuje soli-

darnostni skupinski boj žensk, ki okupirajo streho neke večstanovanjske stavbe, potem ko ubijejo soseda, ki redno pretepa svojo ženo. A presenetljivo so podobe žensk – da te niso bile zgolj matere in žrtve – zares temeljito spremenile romantične komedije. Te so se pojavile kot del novega načrtovanega procesa produkcije (gihoek yeonghwa), skozi katerega so producenti in scenaristi temeljito proučili trg in temu prilagodili scenarij. Ker so bile vse večji del občinstev mlade Korejke, ki so vstopale v javno sfero in na trg dela, se je v filmih pojavila podoba samozavestnih in proaktivnih žensk s službami (več v Yu 2006; Paquet 2009).

Južnokorejska filmska industrija – do srede devetdesetih že uspešna pri domačem občinstvu – pa je dobila nov zagon leta 1994, ko je takratni predsednik države Kim Young Sam dobil poročilo, v katerem je bilo med drugim mogoče najti podatek, da je film Jurski park (Jurassic Park, 1993, Steven Spielberg) v prvem letu zaslužil več kot dvakratnik letnega dobička korejskega ekonomskega ponosa, njene avtomobilske industrije (Paquet 2009, 34). To je predsednika spodbudilo, da je država začela sistematično vlagati v kulturne industrije in filmsko infrastrukturo, filmski poklic pa je postala legitimna karierna izbira. Na novoustanovljenih filmskih programih, ki so zamenjali stari vajeniški sistem, je študiralo vse več žensk, po študiju pa so se zaposlile v filmski industriji (kot scenaristke, producentke, kritičarke, režiserke itd.). Park (2020) tako opozarja, da so bile ključna za spodbujanje filmark močne mreže sodelovanja, ki so jih različne filmske delavke vzpostavljale tudi čez devetdeseta leta in v novem tisočletju. Park (ibid.) in Nam (2006) nadalje izpostavita še pomen filmskih festivalov – denimo Seoul Short Film Festival in že omenjenega festivala posvečenega filmom žensk, ki so ga v Seulu ustanovili leta 1997 in je pomembno prispeval k izpostavljanju ter izgradnji karier filmskih avtoric.

Ključna figura med režiserkami tistega obdobja je Yim Soon-rye, ki je svojo kariero začela v devetdesetih letih prav na festivalu kratkega filma in jo uspešno nadaljuje do danes. Po študiju v Južni Koreji, je končala magisterij iz filmskih študij na Univerzi Pariz 8. Ko se je vrnila v Korejo, je kmalu začela delati svoje filme in postala ena redkih avtoric korejskega novega vala. Njen prvi celovečerec *Trije prijatelji* (Se Chin-gu, 1996) in drugi *Waikiki Brothers* (2001) se ne ukvarjata z ženskami, temveč s kompleksnimi normativnimi okviri, v katerih se v patriarhalni in tekmovalni družbi znajdejo moški. Prvi v precep vzame obdobje prehoda treh prijateljev, ki želijo po srednji šoli živeti na svoje načine – en hoče postati ilustrator, drugi frizer, tretji pa doma igrati igrice –, njihove želje in razpon izrazov moškosti pa družba počasi zamejuje, kar se pokaže predvsem potem, ko dobijo povabilo za pregled pred vstopom v vojsko (v Južni Koreji je vojska za vse polnoletne moške obvezna). V *Waikiki Brothers* se izgubljenost že malo starejših moških nadaljuje. Spremljamo *cover band* glasbenikov v srednjih letih, ki potujejo po državi in igrajo na vaških veselicah. Ko se vrnejo v domače mesto, film s *flashbacki* kaže mlade prijatelje in glasbeni zanos, ki se je izpel v neimpresivno sedanjost. Svoj prvi komercialni uspeh je režiserka doživela šele s filmom *Najboljši trenutek naših življenj* (Uri saengae choego-ui sungan, 2008), v katerem spremljamo olimpijsko ekipo rokometašic. Humorna zgodba z močnimi ženskimi liki korejski patriarhat kritizira vseskozi – ključna članica ekipe je poročena z možem, ki sproti zapravlja njen denar in stalno beži pred izterjevalci, sama pa dela v su-

permarketu in hodi na treninge z malim razposajenim sinom, izkušeno trenerko ekipe pa malo pred olimpijskimi igrami zamenja trener, ki naj bi bil boljši, ker je igral v Evropi in je moški. Yim je skozi celotno kariero ustvarjala filme, ki so subtilno aktivistični, družbene problematike pa je razgrinjala v intimnih zgodbah večplastnih likov. Dober primer je njen film iz leta 2018, *Mali gozd* (Little Forest), v katerem se mlada ženska vrne iz Seula na podeželje, ker jo je življenje v tekmovalnem velemestu skorajda dokončno porazilo. Tam odkrije smisel in radosti vsakdana v vrtnarjenju, kuhanju ter podpori dveh starih prijateljev.

Še ena pomembna režiserka obdobja je Jeong Jae-eun, ki je v devetdesetih po končanem novoustanovljenem študiju režije na Korejski nacionalni univerzi za umetnost naredila več nagrajenih kratkih filmov, leta 2001 pa končala svoj prvenec *Pazi na mojo mačko* (Goyangireul Butakhae). Zgodba o skupini srednješolskih prijateljic, ki se v odraslosti zaradi različnih življenjskih stilov in razrednih pripadnosti počasi oddaljujejo, v kinu ni bila najbolj uspešna, je pa film med cinefili kmalu postal kultna klasika vredna ogleda in simbol vrste kampanj za podpiranje domačih umetniških filmov.

V letih globalnega korejskega filmskega prodora v 21. stoletju je debitiralo več žensk kot kadarkoli prej. Če izključimo dokumentarne in kratke filme (kjer so režiserke uspevale že leta prej), je med 2001 in 2007 kar 22 režiserk uspelo narediti in prikazati svoje celovečerce. Diverzificirale so se tudi korejske filmske podobe na splošno, filmi pa so vse bolj prikazovali zgodbe o ljudeh, ki so presegali konservativne družbene norme moškosti in ženskosti (Piquet 2010).

Ali sodobni korejski filmski val poganjajo režiserke?

Korejske režiserke (z nekaterimi izjemami) so globalno pozornost dobile šele po začetkih gibanja #MeToo. Tudi v Južni Koreji so po začetku gibanja več moških filmarjev (najbolj odmevno Kim Ki-duka) obtožili spolnega nadlegovanja, hkrati pa je postalo jasno, da so enakovredna spolna razmerja na filmskem polju še vedno precej oddaljen cilj. Mednarodni filmski festivali so se med tem časom odločili ta razmerja pogledati na novo: tako je London Korean Film Festival leta 2016 predstavil fokus z naslovom Življenja korejskih žensk z očmi korejskih režiserk. Leta 2019 je sledil še BFI London Film Festival, letos pa so korejske režiserke dobile svoj prostor na projekcijah v losangeleški instituciji Academy Museum.

Čeprav Južna Koreja po reprezentaciji žensk na platnu prekaša marsikatero evropsko in ameriško kinematografijo (skoraj 50 % filmov ima ženske protagonistke), so razmerja za kamero še vedno precej v prid moškim ustvarjalcem. V Centru za spolno enakost v korejskem filmu pri Korejskem filmskem odboru (Korean Film Council – KOFIC) so leta 2018 denimo ugotovili, da je kar 60 % filmskih in gledaliških študentk_ov žensk, kljub temu pa so v letih 2014–2018 ženske režirale samo 7,9 % filmov (Park 2021).[4] Vzrokov za

to je seveda več: denimo manjša izpostavljenost filmov režiserk na mednarodnih festivalih – znan primer je režiserka Lee Kyoung-mi in njen hit *Resnica pod površjem* (Bi-mil-eun eobs-da, 2016), ki je na domačih festivalih premagal Park Chan-wookovo *Služkinjo* (Ahgassi, 2016) in druge hite leta, ampak za razliko od njih ni bil sprejet na nobene mednarodne festivale. Povezano s tem so režiserke v slabših pogajalskih pogojih, ko gre za financiranje projektov – velik del financiranja za večje filme v Južni Koreji namreč prihaja iz gospodarstva, velikih filmskih konglomeratov, kot sta Lotte in CJ. To tudi pomeni, da so ženske z malimi proračuni ukalupljene v specifične izraze in žanre, ki nujno ne prinesejo prepoznave – režiserke najdemo predvsem v umetniških filmih in melodramah, manj v žanrih, ki so Južni Koreji prinesli slavo (trilerjih, grozljivkah in znanstveni fantastiki) (več v Paquet 2017).

Kljub temu pa vse več kritikov in filmskih strokovnjakov opozarja, da se v korejskem filmu dogaja novi val in da ga tokrat vodijo ženske. Direktorica Seoul International Women's Film Festival, Park Kwang-soo, v nekem intervjuju denimo opozori, da je v času, ko je bil festival ustanovljen, v Koreji delovalo samo 7 režiserk, danes pa jih je več kot 100 (Kwak 2021). Za svoje projekte vse več avtoric dobiva štipendije (eno od njih podeljuje festival sam), filmi pa so začeli krožiti po mednarodnih festivalskih mrežah in spremenili pričakovanja, ki jih imajo gledalci do korejskih filmov. V njih povečini ne najdemo krvavih obračunavanj, spektaklov, mačo gangterjev in zombijev. To pa ne pomeni, da filme režiserk povezujejo specifični estetski ali vsebinski pristopi, čeprav se njihovi filmi navadno posvečajo zgodbam žensk, družbeno marginaliziranih skupin ali perspektivam, ki so bile prej v južnokorejski kinematografiji spregledane.

Iti naprej (Nam-mae-wui yeo-reum-bam, 2019; Yoon Dan-bi) in *Naša hiša* (Urijib, 2019, Yoon Ga-eun) zavzameta perspektivo mladih protagonistk iz razpadlih družin, ki sčasoma in nepričakovano najdejo svoje prostore in ljudi. V filmih se tako otroci, ki šele odraščajo, odprejo kompleksnim čustvom, ki jih v svoji mladosti še ne znajo čisto artikulirati. Podobno *Kolibrijeva hiša* (Beolsae, 2018, Kim Bora) prikazuje odraščanje korejske najstnice v devetdesetih letih, njeno izogibanje disfunkcionalnemu domu in iskanje povezav s prijatelji in prvimi ljubeznimi – *Kolibrijeva hiša* je eden redkih korejskih filmov, ki prikazuje biseksualno protagonistko.

Dva popolnoma drugačna filma, ki vsak na svoj način obravnavata stanje nove generacije sta Mikrohabitat (Sogongnyeo, 2017, Jeon Go-Woon) in Maggie (Megi, 2018, Okseop Yi). Prvi je ekscentrična zgodba o depresivni ženski brez velikih življenjskih načrtov, ki nekega dne ugotovi, da nima dovolj sredstev za svoje tri nujnosti: viski, cigarete in najemnino. Po kratkem premisleku se odloči, da se prvima dvema ne bo odpovedala in začne spati pri starih prijateljih. Najbolj stilistično izrazit in inovativen med vsemi pa je Maggie, film, ki se dogaja v neki bolnišnici, v kateri zaposleni X-Ray Room preimenujejo v Sex-Ray Room in jo uporabljajo bolj za seks kot preiskave, dokler po delovnem mestu ne zaokroži rentgen neke riti in erekcije. Medtem ko mlada sestra in zdravnica poskušata odkriti, za-

4 V letu 2020 naj bi bil procent izdanih filmov, pod katere so podpisane režiserke že 20 % (več v Kwak, 2021).

kaj osebje naslednji dan ni prišlo v službo, se začnejo na cestah po celi Koreji pojavljati skrivnostne luknje. Te so sicer problem, pa tudi rešitev – mlade brezposelne ljudi (tudi fanta medicinske sestre) vlada najame, da popravljajo ceste in vsaj za kratek čas najdejo neko zaposlitev.

Sklep

Kljub vse večji vidnosti filmskih ustvarjalk in filmov o ženskah, njihovo mesto v javni sferi ni samoumevno; četudi je #MeToo gibanje prineslo več diskusij o mestu žensk v družbi in v filmski sferi, je v Južni Koreji med delom prebivalstva po gibanju prišlo tudi do upora proti feminizmu. Da je izpostavljanje ženskih zgodb pomembno (pa tudi tvegano) politično dejanje, se je na filmskem polju verjetno najbolje odrazilo v primeru filma (narejenega po istoimenski knjigi), *Kim Ji-young, rojena leta 1982* (82 nyeonsaeng Kim Ji-yeong, 2019) režiserke in igralke Kim Do-Young. V središču pripovedi je popolnoma povprečna, že skorajda nevidna 33-letnica, gospodinja in mati. Ko se ji začnejo dogajati nenadni psihološki izpadi (v njih se preko nje oglašata mrtva mama in babica), postane jasno, da ti niso prišli kar od nikoder, temveč so utelešenje zgodovine diskriminacije, nadlegovanj in vsakdanjih seksizmov, s katerimi se je Ji-young spopadala od rojstva. Ampak tudi v tem, opozarjata film in knjiga, Ji-youngino življenje ni izjemno, temveč je podrejenost žensk vsakdanja družbena realnost. Pronicljiva kritika korejskega patriarhata je sprožila val konservativnega ogorčenja, zahteve po ustavitvi produkcije, nadlegovanje igralcev in vsakogar, ki si je na družbenih omrežjih upal priznati, da je film pogledal.

Južnokorejska filmska zgodovina je dolga, kompleksna in zaradi družbenih razmer dolge vojaške diktature nemalokrat nasilna in cenzurirana. Del te zgodovine in bojev za svobodo filmskega izražanja je tudi vrsta spregledanih žensk, ustvarjanje filmskih režiserk in drugih filmskih delavk (med njimi denimo izstopajo izjemno uspešne producentke) pa je ključen odlomek zgodbe o eni od najpomembnejših kinematografij danes. V zadnjih letih vse večji uspehi filmskih režiserk in izboljšanje infrastruktur, ki omogočajo njihovo ustvarjanje – od skladov za financiranje, mrež sodelovanj, festivalov, platform posvečenih filmom žensk in queer oseb (npr. Purplay) in kampanj podpore samega občinstva, ki so namenjene spregledanim filmom –, pomeni, da so režiserke in njihove zgodbe postale vidne kot še nikoli prej, čeprav ženske v južnokorejski (ali katerikoli drugi svetovni kinematografiji) še vedno niso enakovredno zastopane. Kljub zgodovini marginalizacije pa dela korejskih režiserk pomembno in kontinuirano spreminjajo podobo (korejskega) filma; če smo nekoč od države pričakovali predvsem spektakularne in inovativne žanrske hibride, je (novi) novi val precej bolj raznolik in bogat – poleg visokoproračunskih hitov so zgodbe tudi subtilne, počasne, intimne in nemalokrat posvečene ženskam, a zato nič manj pretresljive, privlačne in uspešne pri občinstvih.

Literatura

Korejski filmski arhiv: *Fun Facts About Korean Cinema*, n.d; https://eng.koreafilm.or.kr/kmdb/trivia/fun-facts/BC_0000005065 (10. 8. 2023).

Kotzathanasis, Panos: *AMP Cinema for Free: The Widow (1955) by Park Nam-ok*, n.d.; https://asian-moviepulse.com/2021/05/amp-cinema-for-free-the-widow-1955-by-park-nam-ok/ (10. 8. 2023).

Kwak Yeon-soo: *'Female directors will lead Korea's next wave of film auteurs'*, 2021; https://www.koreatimes.co.kr/www/art/2023/08/398_314161.html (12. 8. 2023).

Nam, In-young. *Korean Women Directors.* Korean Cinema from Origins to Renaissance Ur. Kim Mee-hyun. Seoul: CommBooks, 2006. 161–168.

Park Han-sol: *OTT service helps women have greater say in cinema*, 2021; https://www.koreatimes.co.kr/www/art/2023/08/398_307604.html

Park, Hyun Seon: *South Korean Cine-Feminism on the Move*. Journal of Japanese and Korean Cinema, 12-2/2020, 91–97.

Paquet, Darcy: *New Korean Cinema: Breaking the Waves*. London in New York: Wallflower, 2009.

Paquet, Darcy: *The (few) women breaking through in Korean cinema*, 2017; https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/women-korean-cinema (8. 8. 2023).

Queen, Paul. *A woman Judge: Review*, n.d.; http://www.hangulcelluloid.com/awomanjudge.html (7. 8. 2023).

Yu, Gina: *Images of Women in Korean Movies*. Korean Cinema from Origins to Renaissance Ur. Kim Mee-hyun. Seoul: CommBooks, 2006. 261-268.

Povzetek

Južna Koreja je v zadnjih desetletjih postala ena od bolj prepoznavnih filmskih sil na svetu, a iz fenomena globalizacije korejskega filma so bile korejske režiserke do nedavnega pretežno odrinjene na rob, čeprav so k razvoju korejskega filma pomembno prispevale. Članek pregleda vzporedno filmsko zgodovino korejskih režiserk. Začne pri korejskih filmskih pionirkah, ki so začele delati svoje filme v petdesetih letih 20. stoletja. Težki pogoji ustvarjanja – nedostopnost opreme, spolna diskriminacija v vajeniških mrežah, ki so bile ključen način filmskega izobraževanja pred uradnimi filmskimi programi ipd. – so pomenili, da je do 21. stoletja filme režiralo le malo žensk. Režiserke, ki jim je uspelo, so v svojih delih pomembno reartikulirale družbene spolne vloge ter razpetost žensk med zahtevami tradicije in vse večjo emancipacijo v drugi polovici 20. stoletja. Od devetdesetih let naprej se je o spolnih razlikah in strukturnih pogojih ustvarjanja filmov v Južni Koreji začelo govoriti pogosteje, novi infrastrukturni pogoji pa so omogočili, da so svoje kariere lahko začele pomembne korejske filmske režiserke, npr. Yim Soon-rye. Po gibanju #MeToo je kontinuiran val ustvarjanja korejskih filmark postal še bolj viden, režiserke pa so

skorajda 20 let pozneje kot režiserji dobile pozornost svetovnih občinstev. Njihova dela spreminjajo podobo korejskega filma v svetu, kritiki pa so novi val filmov, pod katere so podpisane ženske, že označili za naslednjo fazo in prihodnost korejske kinematografije.

Ključne besede
korejski film, korejske filmske režiserke, filmske pionirke, korejski novi val, Yim Soon-rye

Summary

In recent decades, South Korea has become one of the most notable film forces in the world, but due to the globalization of Korean film, until recently Korean women directors were largely pushed aside despite having made a significant contribution to its development. This article reviews the parallel film history of Korean women directors. It begins with Korean women film pioneers who started making their films in the 1950s. Difficult conditions – the unavailability of equipment, gender discrimination in apprenticeship networks, which were a key method of film education before official film programs, etc. – meant that until the 21st century, few women directed films. In the second half of the 20th century, the female directors who succeeded significantly re-articulated social gender roles and the tension between the demands of tradition and the increasing emancipation of women in their works. From the 1990s onwards, gender differences and the structural conditions of filmmaking in South Korea began to be discussed more often, and new infrastructural conditions enabled important Korean women film directors such as Yim Soon-rye to start their careers. After the #MeToo movement, the ongoing wave of creativity by Korean women filmmakers became even more visible, and almost 20 years later, women directors have gained the attention of global audiences. Their works are changing the image of Korean film in the world, and critics have already labeled the new wave of films by women as the next phase and the future of Korean cinema.

Keywords
Korean film, Korean women film directors, women film pioneers, Korean New Wave, Yim Soon-rye

Od nepravičnega trpljenja do maščevanja: čustveni zemljevid korejskega filma

Sanja Struna

Južnokorejski filmi v svetu filma postajajo svoj lastni žanr s posebno in prepoznavno estetiko. Za razumevanje logike in pripovedništva na filmskem platnu je potrebno poznavanje korejskih družbenih čustev. Članek se dotakne štirih temeljnih korejskih družbenih čustev – *jeong, han, heung* in *musim* – in nato poglobljeno obravnava *han*, ki je bil med četverico poimenovan zadnji, čeprav se danes morda še najbolj vpenja v korejsko identiteto. Opisana je vloga *hana* v korejskem filmu in njegova povezava z žanrskimi filmi o maščevanju.

Dva hana

Hanguk, ali po korejsko,[1] na kratko: Koreja. Hangul je abeceda korejskega jezika. Hangang oziroma reka Han: glavna južnokorejska reka, ki teče skozi Seul. Tem poimenovanjem je skupen izraz „han“ (orig. 한, 韓) in označujejo entitete, ki pripadajo ljudstvu Han (brez povezave s kitajsko dinastijo Han), v začetkih našega štetja združenem v *Samhan*, tri korejska kraljestva (orig. (삼한, 三韓). Vendar pa korejsko identiteto opredeljuje še en „han“, ki nosi popolnoma drugačen pomen, čeprav ima v korejski abecedi isti zapis: bivanjski, čustveni, družbeni „han“ (한 恨). *Han* je eno od štirih korejskih družbenih čustev in je tisto, ki igra ključno vlogo v razvoju korejskega pripovedništva ter v podaljšku le-tega: korejskega filma.

Korejska (družbena) čustva

Čustva imajo sama po sebi družbeno vlogo komunikacije; med družbena čustva tako spada vse od empatije, sramu, krivde in ponosa. Korejska družba poleg teh individualnih občutenj prepoznava še čustvene vzorce, ki so družbeni, t. i. družbena čustva, ki so lastna korejski kulturi oz. prispevajo k edinstveni „korejskosti“ tako posameznikov kot širše družbe. Ta čustva, ki izvirajo iz filozofije konfucianizma, so *jeong*, *han, heung* in *musim*. (Park 2022, 244)

Jeong (정/情) je eno od temeljnih čustev korejske kulture, prisotno že dva tisoč let. Je gradnja skupnih vezi in intimnosti; je toplina in neomajna skrb za sočloveka. *Jeong* je babica, ki vnuku v krožnik doda še eno zajemalko juhe. Je par, ki v nalivu enega od svojih dveh dežnikov podari tujki, ki skuša zatočišče najti pod prepišno streho palače. Je previdno tkanje prijateljstva med ljudmi, ki so se srečali na potovanju. Je občutek globoko v trebuhu, ko se po letih ločitve ponovno srečajo družinski člani.

Musim (무심/無心) je brezskrbnost, ki se interpretira na več načinov. Uporabljen je v kontekstu meditacije, za praznjenje uma in osvoboditev od vseh zemeljskih tegob. Na eni strani je transcendenca, na drugi strani pa predstavlja izklop med možgani in srcem; pomanjkanje zanimanja za stvari in soljudi.

Heung (흥/興) je čustvo, ki bi se ga lahko opisalo kot mešanico vzhičenja, sreče in gradnje na pozitivni skupni energiji. *Heung* je ples, ki zbudi skupnost, ji daje upanje in jo povezuje. *Heung* je druženje s prijatelji in ognjemet na plaži.

Han (한/ 恨) je kot čustveni koncept med četverico najmlajši in morda tudi najbolj kompleksen. Je trpljenje, ki izhaja iz zgodovinskih krivic. Je bolečina, ki je lastna vsem Korejcem.

---

1 V tem članku se “korejsko” uporablja kot sinonim za “južnokorejsko”.

V nasprotju z dvatisočletno tradicijo preostalih družbenih čustev je *han* poimenovan šele slabih sto let, čeprav ima globoke in stare korenine. Koreja in Slovenija imata kar nekaj skupnih točk, vključno z zgodovinskimi vzorci. Tako kot Slovenija je bila tudi Koreja zgodovinsko pogosto okupirana ali podvržena drugim državam. Ko se je Korejski polotok osvobodil izpod tisočletne sence kitajskih dinastij, je vajeti v roke vzela Japonska, ki je korejsko ljudstvo docela zatrla in poizkušala zatreti obstoj kulture kot celote. Med letoma 1910 in 1945 so korejska imena postala japonska, raba korejskega jezika pa je bila splošno prepovedana.

„Kot nacionalni pojav ali kot posebna korejska značilnost *han* ni obstajal v starodavni Koreji, temveč je bil ideja, ki je bila Korejcem anahronistično vsiljena v času japonskega kolonialnega obdobja." (Kim 2017, 258).

Ironično je, da je fenomen, ki danes definira korejsko kulturo, prvi opisal prav Japonec. Yanagi Sōetsu je med svojim raziskovanjem kulture prvi omenil lepoto, ki jo v sebi skrivata bolečina in trpljenje korejskega ljudstva. Ta koncept so Korejci nato vzeli za svojega; „han" se prvič pojavi v članku, ki ga je pisatelj Kim Dong-ni objavil leta 1948.

V zadnjem stoletju je han dobil nove razsežnosti, ko se je Koreja znebila zunanjega sovražnika in je postala sovražna sama sebi – najprej v času avtoritarne vladavine Parka, nato z visoko ceno, ki jo je ljudstvo plačalo za astronomsko hitro gospodarsko rast, nato pa še finančno krizo, ki je leta 1997 zamajala trhle temelje še vedno zelo mlade demokracije. Čeprav se čustveno ozračje v zadnjih nekaj letih v Koreji obrača bolj proti *heungu* in je Koreja danes v prvi vrsti prepoznavna zaradi uspešnih pop glasbenih skupin, pa ravnotežje v filmski in televizijski sferi še vedno ohranja *han*.

Kjer je *heung* energični K-pop, je *han* K-drama v svojih najbolj melodramatičnih trenutkih – in ravno v tem ravnovesju korejska kultura najbolj zacveti. Mogočna, z energijo nabita kemija, ki preveva najboljša dela korejskega filma, je čarobno ravnotežje med vsemi štirimi družbenimi čustvi, predvsem pa črpa energijo iz ravnovesja med heungom in hanom, ki se imenuje *poong-ryu*. Slednji koncept najdemo v srčiki korejskega pristopa k umetnosti, ter starodavni povezavi med umetnostjo in naravo; nekateri pravijo, da je *poong-ryu* tisti, ki je sploh omogočil nastanek korejskega novega vala (t. i. *Hallyu*).

Filmski han

Han je pogosto opisan, kot da je vsem Korejcem v krvi, kakovost korejske žalosti pa je drugačna od tistega, kar so doživeli zahodnjaki ali kar lahko razumejo. (Kim, 2017, 254)

Istočasno *han* danes ni samo stvar umetnosti in kulture, temveč je klinično prepoznan tudi kot na kulturo vezana bolezen *hwa-byung* (HB), „pri kateri imajo bolniki simptome depresije in nespečnosti ter somatizacijo v trebuhu." (Lin, 1983, str. 107)

Slednji vidik prispeva k mnenju, da je *han* v svojem bistvu negativno čustvo, kar pa v resnici ne velja. Korejski romanopisec Park Kyong-ni je leta 1994 povedal naslednje:

„Če bi živeli v raju, ne bi bilo solz, ločitev, lakote, čakanja, trpljenja, zatiranja, vojn in smrti. Ne bi več potrebovali ne upanja ne obupa. Izgubili bi tiste upe, ki so nam vsem tako dragi. Korejci tem upanjem pravimo han. Te besede ni lahko razumeti. Na splošno jo razumemo kot neke vrste zamero. Vendar mislim, da pomeni hkrati žalost in upanje. Han si lahko predstavljamo kot jedro življenja, pot, ki vodi od rojstva do smrti.“ (citat iz Kim, 2017, str. 253–254)

Han na filmskem platnu ni estetika ali koncept samo z enim obrazom; ravno tako ga ne moremo opredeliti z eno samo definicijo. Če želimo razumeti vlogo hana in načine, na katere se manifestira v posameznem filmu, se je potrebno analize lotiti tako s kulturno-psihološkega vidika, družbeno-kulturnega vidika, makroekonomskega konteksta in splošne in intimne zgodovine posameznih likov v filmu. (Boman, 2020)

Ne glede na kompleksnost filmskega *hana* se lahko posamezne estetske sloge korejskih režiserjev prepoznava tudi na osnovi njihovega pristopa k upodobitvi hana na platnu. Park Chan-wook *han* projicira predvsem v motivacijo za dejanja maščevanja in uporablja različne odtenke barv, sploh rdeče, s katerimi obkroža svoje like in s tem poudarja njihov namen in usodo; Lee Chang-dong je v svoji izbiri poudarkov veliko bolj subtilen, saj uporablja nevizualne elemente in zgodovino ter družbeni status svojih likov, da gledalcem projicira občutke nepravičnosti sistema – dokler se notranjega ognja ne da več zadržati in se razplamti nad plastenjaki na korejskem podeželju, kot v njegovi drami *Požiganje*. (Beoning 2018) Bong Joong-ho za manifestacijo hana kot posledice različnih družbenih razredov uporabi lokacije, kote kamere in osvetlitev, v primeru *Gostitelja* (Gwoemul, 2006) pa *han* dobi še fizično manifestacijo – Kim Chiha, korejski dramatik in pesnik, je nekoč dejal, da je „han pošast, ki jé ljudi“ (citirano v Suh 1983, 63–64), in točno to je Bongova rečna pošast – produkt kapitalizma in politične podvrženosti Južne Koreje ZDA, ki po obronkih reke Han začne pobijati in požirati domačine.

Han in filmi o maščevanju

Če se *han* praviloma ogrne v plašč pasivnega sprejemanja realnosti, je odgovor nanj v korejskem filmu večinoma aktivno nasilje in maščevanje, in to v tej meri, da je v okviru korejskega filma nemogoče govoriti o *hanu*, ne da bi pri tem govorili o maščevanju, tako kot je nemogoče govoriti o korejskem filmu, ne da bi govorili o filmih maščevanja.

„Korejski film maščevanja“ je v očeh mednarodne filmske skupnosti postal sinonim „korejskemu filmu“, delno tudi zaradi tega, ker je maščevanje ena od glavnih tematik vseh najbolj uspešnih korejskih filmov, začenši s kultnim filmom *Stari* (Oldeuboi, 2003, Park Chan-wook), ki je leta 2004 pobral Grand Prix v Cannesu in se ga še danes uvršča med

najboljše filme vseh časov. Film je dejansko drugi v filmski trilogiji *Maščevanje*; prvi je *Sočutje za gospoda Maščevanje* (Boksuneun Naui Geot, 2002), trojico pa zaokroža *Gospa Maščevanje* (Chinjeolhan geumjassi, 2005). Park še zdaleč ni edini korejski režiser, ki je ustvaril mojstrske filme o maščevanju. Mojstri filmov maščevanja so tudi Jang Cheol-soo z grozljivko *Bedevilled* (Kim Bok-nam Salinsageonui Jeonmal, 2010) ter Jung Byung-gil s svojim brezmilostnim akcijskim trilerjem *Zlikovka* (Ak Nyeo, 2017); tako v Bedevilled kot v Zlikovki *han* za glavna lika ni samo posledica krute zgodovine države, ampak se prepleta z bolečino, ki jo ženskam povzroča življenje v patriarhalni družbi.

Maščevanje je morda najbolj priljubljeni filmski odgovor na *han*, vendar se na koncu v korejskih filmih ne splača: lekcija v večini korejskih filmov, ki z brutalističnim užitkom prikazujejo nasilna dejanja kot poplačilo za storjene grehe in krivice, je lažno odrešenje. *Han* v tem kontekstu v resnici funkcionira kot Ouroboros, in filozofija hana se preliva z znano Nietzchejevo mislijo: „Tisti, ki se bori s pošastmi, mora biti previden, da tudi sam ne postane pošast." Najboljši primer tega je triler *Videl sem hudiča* (Angmareul boatda, 2010, Kim Jee-woon), v katerem tragični junak preganja serijskega morilca, ki je ubil njegovo ženo, in v procesu izgubi lastno človečnost.

Kulturni koncept hana je bistvenega pomena za prikaz in razumevanje vloge maščevanja v korejskem filmu. Boghe (2013) navaja, da se lahko maščevanje v korejskih filmih razume na tri načine:

„(1.) kot sredstvo za doseganje katarze, ki sprosti maščevalna čustva, skrita v vsakodnevnem izkušanju *hana*, (2.) kot bolj neposredno poistovetenje z izkušnjo *hana*, saj se maščevanje v korejskem filmu pogosto zdi nemogoče ali nezadovoljivo, in (3.) kot dekonstrukcija klasičnega zahodnega moralnega sistema, kjer obstaja jasna ločnica med dobrim in zlim." (Boghe, 2013)

Posebno zanimiv je poslednji način razumevanja, ker ponuja odgovor na vprašanje sedanje priljubljenosti korejskih vsebin po celem svetu. Naj bodo to korejski filmi, kot je *Parazit* (*Gisaengchung,* 2019, Bong Joon-ho), ali pa serije, kot je Squid *Game* (*Ojing-eo Geim*, 2021, Hwang Dong-hyuk), dejstvo je, da te vsebine na svež način zavračajo ali subverzirajo tradicionalne zahodnjaške moralne vrednote. Svet ni črno-bel; pravica ne zmaga vedno – ali sploh kdaj? Liki, ki izvajajo „pravično" maščevanje zaradi preteklih krivic, v resnici samo hranijo neskončni cikel nasilja in trpljenja in na koncu za svoja dejanja ne prejmejo nagrade; čaka jih samo smrt ali pa „prekleto" življenje z vednostjo, da je bila cena za doseganje pravice ta, da so tudi sami postali pošasti.

Sklep

V času japonske okupacije korejskega polotoka, ko je korejskemu ljudstvu najbolj primanjkovalo upanja, so okupatorji prvi opazili, da se v njihovem trpečem, v usodo vdanem

obstoju skriva tudi (sprevržena) lepota. Korejci so v povedanem videli resnico in so to znanje vzeli za svoje, ter *han* dodali na seznam družbenih čustev, ki še danes diktirajo korejski način življenja. *Han*, občutenje, ki je pasivno v dejanjih in aktivno v sprejemanju življenja takšnega, kot je, se je zlil z vsemi vejami korejske kulture in svoje korenine pognal tudi v filmski industriji.

Nepravičnost obstoja in družbenih pravil je mogočen motivator za dejanja, in maščevanje je tradicionalen odgovor na storjene krivice. *Han* tako v korejskih filmih pogosto funkcionira kot sprožilec za nasilna dejanja v filmih maščevanja, ki pa v korejskih filmih ne prinesejo občutenja katarze ali pa zmage dobrega nad zlim. Naj bodo to filmi mojstrov, kot so Park Chan-wook, Bong Joon-ho, Lee Chang-dong ali Kim Jee-woon, je lekcija, ki jo s korejske perspektive v sebi skriva *han*, znova in znova ena sama: ljudem preostane le sprejemanje lastne usode; nihče, ki svoje noge – ali roke – namoči v umazano reko, iz nje ne bo izstopil čist.

Literatura

Boghe, K. 2013. Beyond good and evil: revenge in South Korean cinema, https://www.easternkicks.com/features/beyond-good-and-evil-revenge-in-south-korean-cinema, objavljeno 1. 10. 2013

Boman, B. 2020. From Oldboy to Burning: Han in South Korean films. Cult. Psychol. 26, str. 919–932. doi: 10.1177/1354067X20922146

Kim S. S. H. C. 2017. Korean han and the postcolonial afterlives of "the beauty of sorrow." *Korean Studies*, 41, 253–279.

Lin, Keh-Ming, dr.. 1983, „Hwa-byung: A Korean Culture-bound Syndrome?" *American Journal of Psychiatry*, vol. 140, št. 1, 1983, str. 105–07.

Park, I., 2022. Korean Social Emotions: *Han* (한 恨), *Heung* (흥 興), and *Jeong* (정 情). Objavljeno v publikaciji: Chung, E.Y.J., Oh, J.S. (eds) Emotions in Korean Philosophy and Religion. Palgrave Studies in Comparative East-West Philosophy. Palgrave Macmillan, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-030-94747-7_8

Sim Gwanghyeon. 2005. *Henghanminguk Byeohwadoen Miraereul wihan Oraedoen Jeontong* 흥한민국: 변화된 미래를 위한 오래된 전통 [The Nation of *Heung* and *Han*: Old Tradition for a Transformed Future]. Seoul: Hyeonsil Munhwa Yeongu.

Suh, N., 1983. Towards a theology of han. In: Committee on Theological Concerns of the Christian Conference of Asia (ed.), Minjung Theology: People as the Subjects of History. London: Zed Press, str. 55–69.

Povzetek

Južnokorejski filmi v svetu filma postajajo svoj lastni žanr, s posebno in prepoznavno estetiko. Za razumevanje logike in pripovedništva na filmskem platnu je potrebno poznavanje korejskih družbenih čustev. Članek se dotakne štirih temeljnih korejskih družbenih čustev, *jeong*, *han, heung* in *musim*.

Jeong (정/情) je gradnja skupnih vezi in intimnosti; je toplina in neomajna skrb za sočloveka. Musim (무심/無心) je brezskrbnost, praznjenje uma med meditacijo in osvoboditev od vseh zemeljskih tegob; pomeni pa tudi pomanjkanje zanimanja za stvari in soljudi. Heung (흥/興) je mešanica vzhičenja, sreče in gradnje na pozitivni skupni energiji. Han (한/恨) je kot čustveni koncept med četverico najmlajši in morda tudi najbolj kompleksen. Je trpljenje, ki izhaja iz zgodovinskih krivic, sploh pa japonske okupacije korejskega polotoka, med katero so Japonci poskušali v celoti zatreti korejsko kulturo. Čeprav se njegova vloga spreminja, *Han* ostaja temeljno čustvo izražanja korejskih zgodb na filmskem platnu.

Han kot estetika najbolj pride do izraza v filmih maščevanja, ki so postali skorajda sinonimni z južnokorejsko filmsko industrijo. Istočasno so ti filmi postali lasten žanr, saj *han* subverzira tradicionalne moralne vrednote Zahoda in maščevanje na osnovi občutenja *hana* prinaša zgolj lažno odrešenje; v korejskih filmih maščevanja ni zmagovalcev; obstaja samo lekcija, da je svojo usodo potrebno sprejeti, da tudi sami ne postanemo pošasti.

Ključne besede
korejski film, korejska družbena čustva, han, družbena čustva, Lee Chan-dong

Summary

South Korean films are becoming a genre of their own in the world of cinema, with a distinct and recognizable aesthetic. Understanding the logic and storytelling on the screen requires knowledge of Korean social sentiments. This article discusses the four basic Korean social emotions: jeong, han, heung, and musim.

Jeong (정/情) is about building shared bonds and intimacy; it is warmth and unwavering compassion for one's fellow man. Musim (무심/無心) is being carefree, the emptying of the mind during meditation and freedom from all earthly troubles; but it also means a lack of interest in things and fellow human beings. Heung (흥/興)) is a mixture of elation, happiness and building on positive collective energy. As an emotional concept, han (한/恨) is the youngest and perhaps the most complex of the four. It is suffering that stems from historical injustices, particularly the Japanese occupation of the Korean peninsula, during which the Japanese tried to completely suppress Korean culture. Although its role is changing, Han remains the core emotion of expressing Korean stories on the screen.

Han as an aesthetic is most often expressed in films of revenge, which have become almost synonymous with the South Korean film industry. At the same time, these films have become their own genre, as han subverts the traditional moral values of the West, and revenge based on the feeling of han only brings false salvation; there are no winners in Korean revenge movies; there is only the lesson that one must accept one's fate so as not to become a monster oneself.

Keywords
Korean film, Korean social emotions, han, social emotions, Lee Chan-dong

Ključni inovator južnokorejske kinematografije

Žiga Brdnik

Članek je pregled dela južnokorejskega filmarja in producenta Park Chan-wooka in raziskava njegove vloge v sodobni južnokorejski kinematografiji in globalizirani filmski industriji – tako z ustvarjalnega kot producentskega in marketinškega vidika.

Pregledi „južnokorejske filmske renesanse“ (Choi 2010), „novega korejskega filma“ (Paquet 2009) in „korejskega filmskega čudeža“ (Rugelj, Štefančič jr. 2006) se običajno začenjajo z referenco na film *Stari* (Oldeuboi, 2003, Park Chan-wook). V slovenskem pregledu je ta že kar vsebovan v samem naslovu *Stari, kje je film?* (2006), naslovnico pa krasi razcepljen portret, ki ga vsak polovico zavzemata glavna pro-/antagonista filma Lee Woo-jin (Yoo Ji-tae) in Oh Dae-su (Choi Min-sik), ponazarjajoč dvojnost knjige: Samo Rugelj, zapisan pod sadističnim bogatašem Leejem, se je osredotočil na industrijski in tržni del južnokorejskega filmskega čudeža; Marcel Štefančič, jr., zapisan pod trpinčenim maščevalcem Ohjem, pa je razdelal južnokorejski film kot umetniški in kulturni fenomen. Lee, globoko ranjeni veleum, ki zaradi boleče preteklosti Ohja zapre za 15 let in ga nato spusti na prostost, podžigajoč njegovo maščevanje in preizpraševanje, je simbol za državo, ki je svobodo filmskega izraza pogosto neizprosno zatirala vse od japonske okupacije (1910–1945) do vojaških diktatur in prehoda v posredniško demokracijo (1988–1997), ko je v filmu zaslutila priložnost za gospodarsko rast, kulturni in nacionalni preporod. Pijanec in ženskar Oh se kar naenkrat znajde v sobi/celici, v kateri je njegov edini stik z zunanjostjo televizija, ne da bi vedel, kdo ga je tja sploh zaprl in zakaj, 15 let kasneje, ko je že sam skoraj izkopal izhod za pobeg, pa se naenkrat znajde na prostosti z vprašanjema: „Kdo si?!“ in „Zakaj si me zaprl?!“ Vprašanje identitete in zgodovine sta dve od osrednjih vprašanj novega korejskega filma, ki ju je nujno nadgraditi z enigmatičnim Leejevim stavkom: „Ne moreš najti pravega odgovora, če postavljaš napačna vprašanja.“ Torej, ključno ni vprašanje, zakaj je Lee Ohja zaprl, ampak, zakaj ga je izpustil. Kdor je gledal *Starega*, ve odgovor, Parkov odgovor v intervjuju ob letošnji jubilejni digitalno restavrirani verziji filma pa je sledeč: „Življenje je enako. Koliko enigem ostaja nerešenih, ker se sprašujemo napačno vprašanje? Ko je odgovor težko izbezati, poskušajmo spremeniti vprašanje in ga ponovno postaviti.“ (Feldberg 2023) V tem pregledu dela Park Chan-wooka se sprašujemo, kakšno mesto ima Park v fenomenu sodobnega južnokorejskega filma in zakaj je postal eden ključnih avtorjev, ki z vsakim filmom buri domišljijo tako domačega kot mednarodnega občinstva.

Paquet po drugi strani v uvodu v svojo knjigo *Novi korejski film – lomljenje valov* (New Korean Cinema. Breaking the Waves, 2009) pogleda na samo situacijo, v kateri se znajde Oh: „S televizijo, ki ga povezuje z zunanjim svetom, lahko opazuje minevanje časa, a ne more v njem sodelovati. S tem, ko je oropan svobode in pravice govora, je ogrožena njegova identiteta.“ (Paquet 2009, 1) In dalje povleče vzporednice prav z izkušnjo filmarjev v Južni Koreji pred demokracijo, ko so bili deležni brisanja korejske identitete med japonsko okupacijo, agresivne nacionalizacije v času trenj s Severno Korejo in temeljite cenzure v povezavi z vsem, kar bi le dišalo po komunističnih idejah in skušalo severno stran prikazati v kakorkoli pozitivni ali zgolj človeški luči: „Kot je Oh Dae-su v Starem sedel v celici, gledajoč televizijo, so tudi korejski filmarji lahko le opazovali globoke spremembe v družbi, niso pa jih smeli komentirati.“ (Paquet 2009, 1) Južnokorejski profesor filmskih študij Choi Jinhee začne svojo knjigo Južnokorejska filmska renesansa (South Korean Film Renaissance, 2010) s prvo sceno iz filma Stari, ko Oh na strehi sreča človeka, ki želi storiti samomor, a ga na groteskno humoren način s prijetjem za kravato med padcem s strehe ustavi,

da bi mu povedal svojo zgodbo o 15-letnem zaporu, kar se potem v filmu še nekajkrat ponovi – na primer, ko se njegova ljubimka Mido razjoče nad njegovimi zaporniškimi dnevniki ali ko se Oh izpove hipnotizerki, da bi izbrisala njegov spomin. „Nuja po pripovedovanju lastne zgodbe je emblematična za trenutno stanje južnokorejske filmske industrije. Južnokorejski film pripoveduje svojo lastno zgodbo – osebno in nacionalno – in uslišana je jasno in glasno tako v državi kot izven nje.“ (Choi 2010) Eden ključnih glasnikov je prav Park Chan-wook, ki je s filmom *Stari* postavil ključno referenčno točko fenomena sodobne južnokorejske kinematografije in njenega izjemnega vzpona iz skoraj popolne mednarodne anonimnosti v svetovno senzacijo. Tudi meni samemu je pomenil vstopno točko v začetek raziskovanja te izjemno plodne, razgibane in inovativne kinematografije. Odkar sem v videoteki s police vzel DVD Starega, južnokorejskih filmov nisem več odložil in še danes z nestrpnostjo pričakujem nove izide, ki jim uspe prijadrati na evropsko celino – najbolj prav filme Park Chan-wooka.

Generacija 386

Park (rojen leta 1963) sodi v generacijo filmarjev, rojenih v šestdesetih letih prejšnjega stoletja, od devetdesetih znano tudi kot „generacija 386“, imenovano po hitrosti Intelovega računalniškega čipa (Choi 2010). Vanjo poleg njega sodijo številni najodmevnejši avtorji, ki so bistveno prispevali k preporodu južnokorejskega filma, na primer: Kang Je-gyu (rojen leta 1962), režiser in scenarist filmov *Shiri* (1999) in *Brata v vojni* (Taegukgi, 2004). Skupna lastnost te generacije ni le prehod v digitalno dobo, ampak tudi to, da so univerzo obiskovali v osemdesetih, v politično eksplozivnem času velikokrat zelo nasilno zatrtih vstaj proti iz ZDA podprtim vojaškim diktaturam, ki so se razvile v vsedržavno gibanje in postopoma privedle do padca vojaške nadvlade v družbi. V tem času je država začela sproščati tudi stroge omejitve v filmskem sektorju, ukinila od konca okupacije trajajočo blokado japonske kulture in se pridružila globalizacijski tekmi (Choi 2010; Paquet 2009).

V nedavnem intervjuju za spletno stran Rogerja Eberta (rogerebert.com) o jubilejni ponovni izdaji Starega je Park na vprašanje Isaaca Feldberga, zakaj so bile ideje maščevanja, njegove jalovosti, ekstremnega nasilja in možnosti katarze ter odrešenja zanj pomembne pri snemanju filma, odgovoril: „Najverjetneje zaradi mojih prijateljev, starejših in mlajših, ki so vstali in se borili proti vojaški diktaturi, ko smo bili na fakulteti. Bil sem šibak in strahopeten, zato se nisem aktivno pridružil boju, pogumni pa so bili na koncu žrtve intenzivnega nasilja. Takrat so me začele zanimati teme, kot so krivda, maščevanje in odrešenje.“ (Feldberg 2023) Park sicer ni študiral filma, ampak filozofijo na jezuitski Univerzi Sogang, je pa bil kot velik cinefil soustanovitelj univerzitetnega kinokluba. Choi pri svoji analizi te generacije izpostavlja pomen iz nasilnih dogodkov izhajajoče travme in spopadanja z njo, ki sta jasno razvidni v veliko filmih. Hkrati pa poudarja, da zgolj na pod-

lagi skupne izkušnje in iz nje izhajajočih sociopolitičnih in kulturnih nagnjenj ne moremo definirati južnokorejske filmske renesanse. Kar je značilno za to generacijo, je namreč tudi to, da se je hitro prilagodila zahtevam filmske industrije. „Odpiranje korejskega filmskega trga, do katerega je privedel globalizacijski proces svetovne filmske industrije, je ustvaril potrebo po komercialno izvedljivih filmih; ko se je začel v južnokorejsko filmsko industrijo stekati kapital konglomeratov in tveganega ('venture') kapitala, se je večina režiserjev iz generacije 386 usmerila k filmom z zabavljaško vrednostjo, primerljivo – ali celo superiornejšo – s tisto, producirano v Hollywoodu." (Choi 2010, 5)

Park je bil v tem pogledu celo (pre)zgodnja ptica znanilka preporoda, saj je neuspešno začel svojo filmsko kariero že pred naštetimi sodobniki in sodobnicami, in sicer leta 1992 s prvencem *Luna je ... sončeve sanje* (Daleun... haega kkuneun kkum, 1992). Ker je gangsterski film z romantičnim vzgibom ostal popolnoma neopažen – bojda je edino kritiko, objavljeno pod prijateljevim imenom, napisal celo Park sam – se je začel preživljati s pisanjem filmskih kritik in scenarijev za druge režiserje. Nič uspešnejši ni bil niti njegov drugi celovečerec *Trio* (Saminjo, 1997) in tako se je Park moral znova za tri leta posloviti od režiranja, saj se ni izkazal za prodajno uspešnega avtorja (Choi 2010). A takrat so se zgodili ključni premiki v južnokorejski filmski industriji z odhodom družinskih konglomeratov chabeolov, kot sta Daewoo in Samsung, ter ustanovitvijo posebnega sklada, v katerega so se stekala tako zasebna sredstva podjetij s tveganim kapitalom kot državna sredstva Sklada za malo gospodarstvo in filmska sredstva Korejskega filmskega združenja. Sklad je omogočil vlaganje v širok spekter filmov, kar je zmanjšalo tveganje in povečalo umetniško svobodo, saj se je sklad ukvarjal predvsem s finančnimi vidiki in pritiskal na učinkovitost produkcij, pri čemer so se izkazali prav filmarji generacije 386, ki so s pridom uporabljali tudi hollywoodske produkcijske strategije in stilistične norme (Choi 2010). Država je hkrati agresivno promovirala domači film kot nacionalni projekt in s kvotami projekcij, za katere so se ob ameriških pritiskih s protesti večkrat zavzeli tudi domači ustvarjalci in ustvarjalke, prisilila tudi filmski trg, da ga je aktivno spodbujal (Rugelj 2006; Choi 2010).

Prav generacijska fleksibilnost in poznavanje politične travme južnokorejske družbe je očitno zaznamovala tudi Parka, ki je bil edini izmed režiserjev s prvencem v prvi polovici devetdesetih – pred vzpostavitvijo južnokorejskega vala, ki je nato kljub prvotnemu neuspehu uspel izgraditi odmevno mednarodno kariero (Paquet 2009). Oboje je sovpadlo v njegovem tretjem celovečercu *Joint Security Area* (JSA, 2000), ki je z zgodbo o tragičnem koncu prijateljstva med južno- in severnokorejskimi vojaki v zloglasnem demilitariziranem območju med obema Korejama na prelomu tisočletja postal največja domača uspešnica dotlej. Film je pobral dve najpomembnejši domači nagradi Blue Dragon in Grand Bell za najboljši film leta, v kina po vsej Južni Koreji pa je privabil kar 5,8 milijona gledalk in gledalcev. Produciralo ga je prav eno izmed novonastalih, iz sklada financiranih produkcijskih podjetij Myung Films. Hkrati je JSA pomagal lansirati tri izmed največjih igralskih zvezd vzpostavljajočega se južnokorejskega zvezdniškega sistema, na katere se je vsa generacija, vključno s Parkom, v nadaljevanju filmskega čudeža pogosto opirala: Lee Yeong-ae, Lee Byung-huna in Song Kang-hoja. Ob delu z njimi in še pred tem pri kratkem filmu *Sodba* (Simpan, 1999) je Park spremenil tudi svoj pristop do igralcev: „Zavedel sem

se, da igralci niso lutke. Recimo, da se v scenariju nisem mogel spomniti boljše vrstice dialoga. Kot režiser se lahko odkrito pogovoriš z igralcem in mu priznaš, da se nisi mogel spomniti nečesa boljšega: 'Se lahko ti spomniš nečesa'? To je luksuz, ki si ga romanopisec ne more privoščiti." (Chee 2017) Pri JSA z igralci ni le delil zapiskov, ampak z njimi postal tudi prijatelj. „Takrat smo bili mladi. Snemali smo do noči in nato celo noč pili, spali dve, tri ure in se vrnili k delu naslednji dan." (Chee 2017) Ta pristop še naprej ohranja – z „manj pitja in več spanja" – predvsem s številnimi pogovori z jedrno ekipo filma, še preden sploh zaključi scenarij. Pri tem prihaja do izraza tudi to, da je filmski samouk in da se filmskega znanja ni priučil sistematično, kar je izoblikovalo „čudaško formo" njegovih filmov, ki dajejo občutek, da so „mišmaš vsega mogočega", kot sam pravi (Chee 2017).

Hiperprodukcija in mednarodni preboj

Po uspehu z JSA je preklopil v najvišjo prestavo in začel z za tisto obdobje južnokorejske kinematografije značilno hiperprodukcijo domačih in mednarodnih uspešnic, ko je v petih letih od 2002 do 2006 nanizal kar štiri celovečerce – že omenjeno maščevalno trilogijo in *Sem kiborg, ampak to je v redu* (Ssaibogeujiman Gwaenchana, 2006) – ter dva kratka filma v južnokorejskem in azijskem omnibusu (Yeoset gae ui siseon, 2003; Three... Extremes/Sam gang 2, 2004). Vmes pa je, kot nekateri drugi filmski sodobniki, tudi sam zajadral v produkcijske vode, s tem da je leta 2004 po izjemnem uspehu *Starega* odkupil 55 odstotkov produkcijskega podjetja Moho film in sam produciral *Usmiljenje za gospo maščevalko*. „V nasprotju z običajno hollywoodsko prakso veliko korejskih režiserjev piše lastne scenarije. Lastne produkcijske hiše so ustanovili z upanjem na še več ustvarjalnega nadzora nad svojim delom, za distribucijo pa so se pri tem skušali povezati z največjimi domačimi distributerji, kot sta CJ Entertainment in Showbox." (Choi 2010, 22) Predvsem s prvim redno sodeluje tudi Park. Predvsem z *Gospo maščevalko* je izkoristil vedno večjo povezanost z japonskim trgom, ki je postal največji uvoznik južnokorejske filmske produkcije. Po izjemnem uspehu filma *Shiri*, ki je japonskima distributerjema Amuse Pictures in Cinequanon prinesel kar 20 milijonov dolarjev prihodkov od vstopnic, so filmi z južnokorejskimi zvezdniki in zvezdnicami lahko računali na znaten prihodek od odkupa avtorskih pravic na Japonsko že v predprodukcijski fazi: *Usmiljenje za gospo maščevalko* z Lee Yeong-ae v glavni vlogi si je tako zagotovilo 3 milijone dolarjev (Choi 2010).

Maščevalna trilogija je bila po domačem uspehu JSA, ki je očitno nagovarjal širše južnokorejsko občinstvo, slogovno bolj drzna in izvirna, Parku pa je zagotovila mednarodno slavo ter podporo specifičnih ciljnih občinstev. Kot že omenjeno, je predvsem *Stari* postal stalna referenca na južnokorejski val, bil pa je tudi eden prvih filmov z velikim priznanjem z največjih evropskih festivalov: veliko nagrade žirije filmskega festivala v Cannesu, ki ji je leta 2004 predsedoval Quentin Tarantino. Filmi sicer niso neposredno povezani s skupno

zgodbo, ampak le z osrednjo temo maščevanja in njegove jalovosti. Park sam sprva ni načrtoval trilogije, kar priča o pametnem marketinškem pozicioniranju, pa tudi odmevnem kritiškem odzivu, ki je filme začel povezovati v celoto. Na nek način so res triptih z realistično, absurdistično in surrealistično noto (Spikima Movies, 2021, Youtube), lahko pa jih gledamo tudi kot filme, ki z isto temo ciljajo na drugačna občinstva: *Usmiljenje za gospoda maščevalca* s temo maščevanja odpira razredni in generacijski prepad v korejski družbi in je temu primerno tudi surovo realističen; *Stari*, posnet po japonski mangi z elementi filma noir, komedije absurda, gangsterske akcije in misteriozne shrljivke prikaže maščevanje kot neko vrsto mitične sile, ki se odvija skozi neoantično tragedijo (Oh Dae-su bi kaj lahko bil Ojdip v južnokorejskem kulturnem miljeju), o čemer priča njegova priljubljenost pri zahtevnejšem, cinefilskem občinstvu; *Usmiljenje za gospo maščevalko* pa v sodelovanju s soscenaristko Chung Seo-kyung, ki je po tem filmu postala redna Parkova sodelavka, razgrne maščevanje iz perspektive ženske in matere, hkrati pa s sanjskimi scenami in prefinjeno stilizacijo, ki spominja na animeje, nagovarja mlajše občinstvo. Kot zapiše Choi, ti filmi pričajo o raznolikosti filmskih režiserjev iz generacije 386 in njihovem trudu, da bi industrijo spremenili od znotraj:

> *„/.../ njihovo filmsko znanje in slogovne afinitete so filtrirane skozi zahteve industrije in produkcijske trende. Glavni cilj filmarjev iz generacije 386 ni le nagovoriti specifično korejsko senzibilnost; pomembneje je, da so to poskušali doseči s slogovnimi in estetskimi bravurami, pri čemer so si izposojali tudi od Hollywooda in drugih nacionalnih kinematografij. Spremembe v proračunih in produkcijskih postopkih v povezavi s sprejemanjem novih distribucijskih in marketinških strategij, so režiserjem generacije 386 omogočile, da se strokovno izkažejo v pripovednem in filmskem slogu.“* (Choi 2010, 58)

To je prepoznalo tako mednarodno cinefilsko kot domače kino občinstvo. Kljub večji slogovni drznosti je južnokorejsko občinstvo večinoma vseeno ostalo zvesto Parku, saj sta tako *Stari* kot *Gospa maščevalka* presegla 3 milijone gledalcev in gledalk (dobra polovica domačega obiska JSA), poleg tega pa beležila veliko večji mednarodni uspeh na evropskem oziroma japonskem trgu (Rugelj 2006; Choi 2010; Paquet 2009). Okrog *Gospe maščevalke*, ki je bila podprta tudi z bogato in inovativno marketinško kampanjo, se je ustvaril pravi kult pri južnokorejski in japonski mladini, ki je Parku prislužil častno mesto v največjem seulskem multipleksu. *Stari* pa je deset let po svojem nastanku dobil celo istoimensko ameriško priredbo v režiji Spika Leeja z Joshom Brolinom v glavni vlogi. Ravno ob tem lahko vidimo raznolikost Parkovega tako umetniškega kot produkcijskega znanja. Doma velja za enega najuspešnejših filmarjev, ki privablja množično občinstvo in snema srednje velike uspešnice; po razdelitvi revije Cine21 na tri prevladujoče komercialne produkcijske modele južnokorejske kinematografije po prelomu tisočletja spada v model, ki se naslanja na velika režiserska in igralska imena ter v povprečju stane okrog 3 milijone dolarjev; preostala modela zaznamujejo nizkoproračunske komedije s srednje znanimi igralskimi imeni in proračuni do 2 milijona dolarjev ter tako imenovani „blockbusterji“, ki se naslanjajo na drage posebne učinke in mizansceno, stanejo pa v povprečju 6 milijonov dolarjev (Paquet 2009, 82). Medtem se je Park v mednarodnem prostoru uveljavil kot

eden najprepoznavnejših *auteurjev* 21. stoletja z rednimi gostovanji in nagradami na najprestižnejših evropskih filmskih festivalih: po *Starem* v Cannesu je bil za *Usmiljenje za gospo maščevalko* na Beneškem filmskem festivalu nagrajen z malim zlatim levom in nagrado mladega občinstva; za film *Sem kiborg, ampak to je v redu* je na Berlinalu prejel nagrado Alfreda Bauerja; za film *Žeja* (Bakjwi, 2009) ga je znova nagradila canska žirija, tam pa je lani prejel tudi nagrado za najboljšega režiserja za film *Dvojna prevara*.

V producentskih vodah

A Park na preteklih lovorikah nikoli ni počival, v neprestano spreminjajoči se južnokorejski kinematografiji to praktično niti ni mogoče. Drugič se je moral na novo iznajti po krizi južnokorejskega filma, ki je po obdobju hiperprodukcije in velikih domačih ter mednarodnih uspehih nastopila leta 2007. Filmski trg je postal prenasičen z novimi domačimi naslovi: medtem ko se je med leti 1995 in 2005 število narejenih filmov dvigovalo postopoma od 64 do 82 (Rugelj 2006), je leta 2007 poskočilo za več kot polovico na 124 (Choi 2010). Za domače občinstvo je bilo to očitno preveč, saj je obisk pri južnokorejskih filmih padel za 18 odstotkov na nekaj več kot 80 milijonov prodanih vstopnic, kar je pomenilo, da se je povprečen južnokorejski film tega leta vrtel z izgubo 1,9 milijona dolarjev (Choi 2010). Padel je tudi delež prodanih vstopnic za domače filme, ki se je v prvi polovici prvega desetletja 21. stoletja praviloma dvigoval nad 50 odstotkov, tokrat pa pristal pri 47 odstotkih. Tudi v tujini ni bilo več tako rožnato, saj je prvoten zagon splahnel: čeprav je bilo izvoženo enako številko filmov (proporcionalno glede na število narejenih torej eno tretjino manj), so predplačila za avtorske pravice v povprečju padla za polovico. Velik neuspeh nekaterih za južnokorejske razmere visokoproračunskih filmov – povprečen proračun v letu 2005 je znašal okrog 4 milijone dolarjev – je odgnal tvegani kapital iz filmske industrije. Tudi zato so se vanjo z lastnimi sredstvi aktivneje vključili najuspešnejši filmarji, med njimi tudi Park (Rugelj 2006; Choi 2010), ki pa ni le produciral lastnih filmov, ampak tudi filme drugih režiserk in režiserjev. Po velikem uspehu z *Usmiljenjem za gospo maščevalko* je produciral komedijo *Misseu Hongdangmu* (2008), režiserke in soscenaristke Kyoung-mi Lee, s katero je sodeloval tudi kot soscenarist filma. Pet let kasneje se je zgodil zanimiv obrat. V obeh vlogah – režiserski in produkcijski – se je preizkušal v sodelovanju s Hollywoodom: kot režiser filma *Stoker* (2013) z zvezdnicama Nicole Kidman in Mio Wasikowsko v glavnih vlogah, pod producentsko taktirko bratov Scott, Ridleya in Tonyja; ter kot soproducent filma *Ledeni vlak* (Snowpiercer, 2013), režiserja Bong Joon-Hoja z zvezdniško zasedbo Chrisa Evansa, Jamieja Bella, Tilde Swinton, Sang Kang-Hoja, Eda Harrisa in drugih. Medtem ko je *Stoker* komaj pokril prvotni vložek 12 milijonov dolarjev (Box Office Mojo), kar je Parka kot režiserja dokončno obrnilo od hollywoodskih voda, pa je bil *Ledeni vlak* dovolj komercialno uspešen – pri 40 milijonih dolarjev vložka je na blagajnah zaslužil

86 milijonov dolarjev (Box Office Mojo) – da je ob znatnem zanimanju oboževalcev znanstvene fantastike po svetu nedavno nastal tudi v novi različici televizijske serije, ki bo letos dobila že četrto sezono in katere izvršni producent je prav Park, nastaja pa v ameriški produkciji. Zanimivo je *Ledeni vlak* veliko večino svojih prihodkov ustvaril v Parkovi domovini Južni Koreji (58 milijonov dolarjev), drugi najpomembnejši trg je bila Kitajska z 11 milijoni dolarjev, šele na tretjem mestu pa se je znašel ameriški trg z nekaj manj kot 5 milijoni prihodka na blagajnah (Wikipedia, Box Office Mojo). Park in Bong s partnerji sta tako pomembno zaznamovala novo fazo v južnokorejski kinematografiji, ko se je ta po izpetju prvotnih produkcijskih modelov prek svojih najuspešnejših filmarjev začela odločilneje povezovati z mednarodnim zvezdniškim in produkcijskim sistemom. Vrhunec je ta faza gotovo dosegla z Bongovim hkratnim slavjem v Cannesu in na oskarjih s *Parazitom* (Gisaenchung, 2019), ki je pobral tako zlato palmo kot vse ključne zlate kipce za najboljši film, režijo, izvirni scenarij in tujejezični film; ob tem pa še britanski bafti za najboljši izvirni scenarij in tujejezični film ter zlati globus za tujejezični film. *Parazit* je postal tudi najbolj dobičkonosen južnokorejski film z 262 milijoni dolarjev prihodkov (Box Office Mojo). Park ostaja še naprej v televizijski produkciji v sodelovanju z ameriškimi producenti, saj je izvršni producent ameriške mini serije *Simpatizer* (The Sympathizer), ki je trenutno v postprodukciji in v kateri bo glavno vlogo igral eden največjih hollywoodskih zvezdnikov Robert Downey Jr. (IMDb).

Odmik od „azijskih ekstremov“

Park Chan-wook se je vedno znova izkazal za glasnika novosti, sprememb in inovacij, ne le na ustvarjalnem, ampak tudi produkcijskem in marketinškem področju, pri čemer je svoje ustvarjalne ambicije po začetnem neuspehu znal prilagoditi produkcijskim zahtevam in razmeram na hitro spreminjajočem se filmskem trgu. Tako se je spretno gibal med komercialnim uspehom in umetniško vrednostjo in s tem nagovarjal tako južnokorejska kot japonska, kitajska, evropska in druga občinstva po svetu. Od prve izmed dveh velikih domačih uspešnic *Joint Security Area* (2000), ki kakopak govori o bolečini razcepitve med severom in jugom; prek maščevalne trilogije z *Usmiljenjem za gospoda maščevalca* (Boksuneun naui geot, 2002), ki je globok razreden razkol v južnokorejski družbi neizprosno prikazal že dve desetletji pred oskarjevskim *Parazitom* (Gisaengchung, 2019, Bong Joon Ho), kultnim *Starim* in *Usmiljenjem za gospo maščevalko* (Chinjeolhan geumjassi, 2005), ki je pritegnilo ogromno bazo oboževalk in oboževalcev med korejsko mladino in Parka v sodelovanju s scenaristko Chung Seo-kyung postopoma popeljalo stran od nasilnih moških protagonistov in prodajne znamke „azijski ekstremi“, ki se je prijela južnokorejskih filmov zaradi do potankosti stiliziranih scen brutalnega nasilja in odkrite spolnosti. Z zadnjim filmom *Dvojna prevara* (Heojil kyolshim, 2022), v katerem je prvič sodeloval tudi s

kitajsko zvezdnico Tang Wei, je s prefinjeno mešanico tenkočutne romance, napete detektivke in večplastnega neonoirja, kot pravi, zavestno in dokončno naredil odmik od stereotipa o nasilnem in seksualiziranem azijskem in južnokorejskem filmu, ki ga je sam pomagal proizvesti in tako obrnil nov list ne le zase, ampak mogoče za vso južnokorejsko kinematografijo (Valentine 2022). O tej tudi po Parkovi zaslugi, ni mogoče govoriti več le kot o fenomenu ali valu niti nacionalni kinematografiji, ampak je postala pomemben igralec v globaliziranem filmskem sistemu.

Literatura

Chee, Alexander: *Park Chan-wook, the Man Who Put Korean Cinema on the Map*, 2017; https://www.nytimes.com/2017/10/16/t-magazine/park-chan-wook.html (10. 9. 2023)

Choi, Jinhee: *The South Korean Film Renaissance. Local Hitmakers. Global Provocateurs.* Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2010.

Feldberg, Isaac: *Extremely Grotesque: Park Chan-wook on Oldboy*, 2023; https://www.rogerebert.com/interviews/park-chan-wook-interview-oldboy (10. 9. 2023),

Paquet, Darcy: *New Korean Cinema. Breaking the Waves.* New York: Columbia University Press, 2009.

Rugelj, Samo in Štefančič, jr., Marcel: *Stari, kje je film? Zgodba o korejskem filmskem čudežu.* Ljubljana: Umco, 2006. (Knjižna zbirka Premiera).

Valentine, Jasmine: *Park Chan-Wook Talks Changing Korean Cinema With Decision To Leave*, 2022; https://www.zavvi.com/blog/interviews/park-chan-wook-talks-changing-korean-cinema-with-decision-to-leave/ (10. 9. 2023)

Viri

The Violent Cinema of Park Chan-wook; https://www.youtube.com/watch?v=UwOVu96gvc0 (10. 9. 2023)

Park Chan-wook; https://www.imdb.com/name/nm0661791/ (10. 9. 2023)

Stoker (2013); https://www.boxofficemojo.com/title/tt1682180/ (10. 9. 2023)

Snowpiercer (2013); https://www.boxofficemojo.com/title/tt1706620/ (10. 9. 2023)

Parasite (2019); https://www.boxofficemojo.com/title/tt6751668/ (10. 9. 2023)

Parasite (2019); https://en.wikipedia.org/wiki/Parasite_(2019_film) (10. 9. 2023)

Povzetek

Članek je pregled dela južnokorejskega filmarja in producenta Park Chan-wooka in raziskava njegove vloge v sodobni južnokorejski kinematografiji in globalizirani filmski industriji – tako z ustvarjalnega kot producentskega in marketinškega vidika. Park (rojen leta 1963) sodi v generacijo filmarjev, rojenih v šestdesetih letih prejšnjega stoletja, od devetdesetih znano tudi kot „generacija 386“, imenovana po hitrosti Intelovega računalniškega čipa. Bil je celo (pre)zgodnja ptica znanilka preporoda, saj je neuspešno začel svojo filmsko kariero že pred filmskimi sodobniki in sodobnicami, saj je bil edini izmed režiserjev s prvencem v prvi polovici devetdesetih. Parka je zaznamovala generacijska fleksibilnost in poznavanje politične travme južnokorejske družbe. Režiser je kljub prvotnemu neuspehu uspel izgraditi odmevno mednarodno kariero. Predvsem film *Stari* je postal stalna referenca za južnokorejski val, bil pa je tudi eden prvih filmov z velikim priznanjem z največjih evropskih festivalov. Ob tem se je Park spustil tudi v producentske vode, saj ni produciral le svojih filmov, ampak tudi filme drugih režiserk in režiserjev.

Ključne besede
Park Chan-wook, južnokorejska kinematografija, Južna Koreja, sodobni film, Stari, globalizacija, filmska industrija, filmski festivali, zvezdniški sistem

Summary

The article reviews the work of South Korean filmmaker and producer Park Chan-wook and explores his role in contemporary South Korean cinema and the globalized film industry – from both a creative, production and marketing perspective. Park (born 1963) belongs to the generation of filmmakers born in the 1960s, also known since the 1990s as the “386 generation”, after the speed of the Intel computer chip. He was even an early harbinger of the revival, as he unsuccessfully started his film career before his film contemporaries, being the only director with a debut in the first half of the nineties. Park was characterized by generational flexibility and familiarity with the political trauma of South Korean society. Despite his initial failure, this director managed to build an internationally acclaimed career. In particular, his film *Oldboy* became a permanent reference for the South Korean wave, and it was also one of the first films to receive high acclaim at major European festivals. At the same time, Park also ventured into producing, as he produced not only his own films but also those of other directors.

Keywords
Park Chan-wook, Korean cinema, South Korea, contemporary cinema, Oldboy, globalization, film industry, film festivals, celebrity system

Evropocentrizem in (samo)orientalizem v filmu Parazit

Eva Godina

Članek analizira uspešnost filma *Parazit* režiserja Bong Joon-hoja v luči povezovanja zahodnih in korejskih elementov, kar mu je omogočilo širšo privlačnost za mednarodno občinstvo. Poleg tega je film *Parazit* tudi odsev korejske kinematografije, ki se je želela oddaljiti od Hollywooda, a hkrati prevzela nekatere njegove elemente. Film je postal sinonim za uspeh azijskega filma v svetu in hkrati odpira širšo razpravo o družbenih temah ter povezovanju „Vzhoda in Zahoda“.

Film *Parazit* (Gisaengchung) je prinesel veliko presenečenje na oskarjih leta 2020, saj je malo ljudi pričakovalo, da bo tujejezični film prejel kar dve „glavni nagradi" – oskarja za najboljši film in oskarja za najboljšega režiserja. Poleg tega je prejel tudi nagrado za scenarij. S tem je Bong Joon-ho presegel vrsto uglednih konkurentov, med njimi Martina Scorseseja, Quentina Tarantina in velike uspešnice, ki so prevladovale v letu 2019. Pred prireditvijo so napovedi nihale med Jokerjem Todda Phillipsa, Bilo je nekoč ... v Hollywoodu (Once Upon a Time ... In Hollywood) Quentina Tarantina, Ircem (The Irishman) Martina Scorseseja in 1917 Sama Mendesa. Film je tako premagal ameriške blockbusterje in pomembno prestižno nagrado prinesel v azijski, natančneje južnokorejski film. Kljub temu pa uspeh filma morda ni bil tako nepričakovan, saj je Ameriška akademija znanosti in umetnosti gibljivih slik, ki podeljuje oskarje, pogosto kritizirana zaradi rasne in spolne pristranskosti pri podeljevanju nagrad, kjer so prevladovali beli ustvarjalci. Z izjemami poskušajo popraviti ta vtis in podeliti priznanja tudi manjšinskim ustvarjalcem, kot se je zgodilo z zmago nestereotipnega filma *Mesečina* (Moonlight).

Film *Parazit* je zasnovan kot črna komedija, ki preide v dramatični triler. Pripoveduje zgodbo o dveh družinah, bogati družini Park, ki živi v svoji razkošni vili, ter družini Kim, ki živi v ozkem prostoru v podkleti in si prizadeva doseči svoje kapitalistične sanje, tudi če to pomeni, da morajo postati služabniki za premožno družino Park. Film je razdeljen na dva dela: prvi je humoristični začetek, drugi pa dramatičen zaključek. Napetost se poveča s ponovnim pojavom osebe, ki jo je družina Kim izgnala iz Parkovega sveta. Sledijo zapleti in razpleti, ki odražajo družbene neenakosti in dvom o tem, kdo je pravi „parazit". Je to tisti, ki se je spretno pretvarjal, da je del bogate družine, ali tisti, ki od svojih zaposlenih zahteva vse, ne da bi se oziral na njihovo dostojanstvo? Bong Joon-ho sam opisuje film kot divjo tragikomedijo, „komedijo brez klovnov, tragedijo brez negativcev". S tem poudarja kompleksnost in večplastnost zgodbe, ki presega stereotipe in razkriva različne vidike sodobnega sveta.

Parazit je nastal v posebnem okolju in obdobju, zato je za razumevanje tega pojava pomembno razmisliti o njegovem izvoru ter specifični kulturi in politiki Južne Koreje. Ta sodobni film lahko obravnavamo kot izdelek globalizacije in hkrati kot odsev (samo)orientalističnega diskurza. Razvoj sodobnih družb, ki ga Stuart Hall (1992, 276) opredeljuje kot „the West and the Rest" – Zahod in vse ostalo, je tesno povezan z ekonomskim napredkom Zahoda. Kljub temu da se ta razvoj pogosto dojema kot notranji proces Zahoda, je želja po ekonomski rasti in pomembnost močnih nacionalnih držav postala globalen pojav. Sodobna globalizacija predstavlja le zadnjo fazo dolge zgodovine, ki se je začela že v 15. stoletju s kolonialnimi osvajanji. V tem kontekstu je smiselno pogledati tudi teorijo Edwarda Saida o orientalizmu in njegovih razširitvah. V kulturnih izdelkih, ki ne izhajajo iz tipično hegemonskega Zahoda, torej tiste sfere, ki mu je drugačna, in je področje „orientalnega drugega", se lahko zgodi tudi „samoorientalizem", kot mu reče Azm (2000). Ta koncept temelji na ideji, da orientalizem predstavlja določen način mišljenja, ki reproducira zahodno predstavo o „orientu" kot nevarnem, a hkrati polnem užitkov in eksotike. Samoorientalizem pa predstavlja obraten pojav, kjer „orientalni drugi" uporablja te stereotipe v zvezi s samim seboj. To lahko vključuje tudi „prevzem 'zahodnega načina

mišljenja' pri subjektu, ki se s tem 'samoeksotizira' v 'orientalnega drugega'" (Komel, 2020, 2). V tem smislu lahko opazimo tudi globalizacijo, kot jo opisuje Dal Yong Jin (2012), ki se kaže tudi v lokalnih kulturnih produktih, ki vse bolj sledijo zahodnim vzorcem. V tem kontekstu lahko beremo tudi delo režiserja Bong Joon-ho-ja.

Južnokorejska filmska industrija v odnosu do Hollywooda in sveta

Glede na to, da se je zmaga filma *Parazit* na oskarjih morda marsikomu zdela neverjetna, saj je šlo za prvi tujejezični film – in ravno ta je južnokorejski. Zato je smiselno omeniti tudi okolje, v katerem je film nastal. Kot piše Veronika Zakonjšek (2020): „Film je po prvih južnokorejskih demokratičnih volitvah leta 1993 postal pomembno orodje za razvijanje korejske identitete, nacionalne samopercepcije in predelovanja zgodovine, kar v svoji filmografiji inovativno uporablja tudi Bong." Po vihravi zgodovini Južne Koreje, vključno z okupacijo Japonske, brutalnim razrezom na sever in jug ter vplivom tujih sil, je postala „ena najbolj virulentnih protikomunističnih, ultrakapitalističnih družb na svetu." (Zakonjšek, 2020) Konec osemdesetih let prejšnjega stoletja je južnokorejska filmska industrija skoraj propadla, ko je vlada ubrala neoliberalni ekonomski model in kulturno politiko. Deregulacije trga in zmanjšanje državnih intervencij v gospodarstvo so vodile v izgubo financiranja za filmsko industrijo, in tako so na domačem južnokorejskem trgu prevladovali predvsem hollywoodski filmi. Vendar se je situacija spremenila, ko je vlada spremenila svojo kulturno politiko.

Analiza sodobne južnokorejske filmske industrije, ki jo je opravil Young-a Park (2014), kaže, da domači filmi od leta 1999 predstavljajo kar 40 do 60 odstotkov filmskih prihodkov v državi, včasih celo presegajo hollywoodske izdelke. To je rezultat tranzicijske politike v poznih devetdesetih in zgodnjih dvatisočih, ki je oblikovala pogoje za trenutno filmsko industrijo. Postavtoritarni režimi so omogočili neodvisnim ustvarjalcem, da postanejo pomembni akterji v državnih kulturnih institucijah in prispevajo k razvoju korejske nacionalne kinematografije. Kulturna politika demokratične vlade se je razlikovala od tiste v totalitarnem režimu, saj je začela spodbujati domačo filmsko produkcijo in vlaganja v domači filmski kapital. S tem je filmska industrija postala strateška industrija za dvig gospodarstva. Kljub kritikam zaradi komercializacije kulturne produkcije je vpliv velikih podjetij na film počasi upadal. Južnokorejski filmski ustvarjalci, kot je režiser Bong Joon-ho, so se prilagajali globalnemu hollywoodskemu jeziku, hkrati pa so ohranjali korejske identitete in zgodbe. Ta pristop je pripomogel k obuditvi domače korejske filmske industrije, ki je dosegla uspeh tako na domačem kot na mednarodnem trgu. Bong Joon-ho je s filmoma *Spomini na umor* in *Gostitelj* pomagal utrditi to uspešno kombinacijo hollywoodskih elementov in lokalnih vsebin. Odnos južnokorejske filmske industrije do Holly-

wooda je zato kompleksen. Filmski ustvarjalci, kot je Bong Joon-ho, so uspeli združiti hollywoodske in korejske elemente v svojih filmih, kar je pripomoglo k rasti korejske filmske industrije. Hkrati pa so se ohranjali lokalni kritiki, ki so kritizirali komercializacijo in standardizacijo kulturne produkcije pod vplivom velikih podjetij. Chris Berry (2003) v analizi blockbusterjev v Koreji in na Kitajskem izpostavi, da se je režiser Park Chan-wook sprva trudil slediti hollywoodskim filmom, a se je kmalu odločil, da bo ustvarjal filme, ki bodo odražali korejske nacionalne občutke. Njegov film *Joint Security Area* je bil leta 2000 najuspešnejši korejski film do takrat. To poudarja, kako korejski filmski ustvarjalci prepoznavajo potrebo po lokalnih vsebinah, ki se odražajo v njihovih delih. Christina Klein (2008) opozarja, da so dosedanje analize azijskih nacionalnih filmov pogosto izključevale vpliv Hollywooda ali pa so ga obravnavale kot hegemonsko grožnjo. Vendar se je zaradi globalizacije vse bolj razvijal kompleksen odnos med lokalno in uvoženo produkcijo. Bong Joon-ho in drugi korejski ustvarjalci so uspešno združili elemente Hollywooda s korejsko kulturo, kar je pripomoglo k rasti in uspehu korejske filmske industrije. Tako so postali dediči klasične korejske kinematografije petdesetih in šestdesetih let.

Bongovi filmi, ki združujejo žanrske konvencije Hollywooda z izražanjem političnih in družbenih problemov v Koreji, so zato pomembni tako za korejsko kot za mednarodno občinstvo. Njegova dela ponujajo vpogled v to, kako se lahko filmska industrija uspešno prilagodi globalnim trendom, hkrati pa ohranja svojo kulturno avtentičnost. Korejski filmi, kot so dela Bong Joon-hoja, so tako postali pomembna kategorija v globalnem filmskem kontekstu, ki izraža korejsko identiteto in hkrati privablja mednarodno občinstvo.

Režiser Bong Joon-ho

Kot opisuje Klein (2008, 876–877), se je izobraževanje režiserja Bong Joon-hoja odvijalo med Združenimi državami Amerike in Južno Korejo. Bong se je rodil leta 1969 in odraščal v Seulu v sedemdesetih in osemdesetih letih prejšnjega stoletja. V tem času je razvijal svojo strast do postklasičnih režiserjev, ki so s svojimi filmi kritično osvetlili temne plati ameriške družbe sedemdesetih let prejšnjega stoletja. Med njimi so bili režiserji, kot William Friedkin, Steven Spielberg, Sam Peckinpah in Francis Ford Coppola. Bong teh filmov ni gledal v kinu, temveč jih je spremljal preko televizijskih kanalov ameriške vojske v Južni Koreji. V osemdesetih letih, v obdobju prodemokratičnih gibanj, je Bong študiral na univerzi Yonsei in diplomiral iz sociologije. To je zagotovo vplivalo na njegovo sposobnost oblikovanja scenarijev in obravnavo družbenih tem. Kot navaja Klein, so ga v tem obdobju navdihnile estetike tajvanskih režiserjev Edwarda Yanga in Houa Hsiao-hsiena, satira japonskega režiserja Shoheia Imamure ter psihološki žanr korejskega režiserja Kima Kiyounga. Kasneje je obiskoval Korejsko akademijo filmske umetnosti in vstopil v filmsko industrijo, ravno ko se je ta začela razvijati. Leta 2000 je doživel svoj režijski prvenec s fil-

mom *Pes, ki laja, ne grize* (Barking Dogs Never Bite), in postal eden od vodilnih korejskih režiserjev s filmoma *Spomini na umor* (Memories of Murder) in *Gostitelj* (The Host). Bong se je tudi javno upiral prevladi Hollywooda. Sodeloval je pri organiziranju protestov proti dogovoru o prostem trgovanju, ki ga je Južna Koreja sklenila z ZDA leta 2007. Ta dogovor bi zahteval znatno zmanjšanje kvot za predvajanje domačih filmov v kinematografih Južne Koreje, kar bi imelo potencialno uničujoč vpliv na domačo filmsko industrijo. Bong je skupaj z drugimi filmskimi ustvarjalci menil, da so kvote ključnega pomena za ohranitev domače filmske produkcije in hkrati simbol upora proti dominaciji Hollywooda. Ti protesti so, kot trdi Klein, izražali kompleksen odnos Južne Koreje do ZDA ter močne simbole modernizacije, kapitalizma in globalizacije, ki jih predstavlja Hollywood. Klein še opisuje, kako se Bongov film *Spomini na umor*, ki temelji na resničnih dogodkih umorov v osemdesetih letih prejšnjega stoletja, odvija med dvema detektivoma – lokalnim, ki predstavlja Južno Korejo, in tujim, ki predstavlja ZDA. Ta dva detektiva sta ključna simbola v filmu, saj raziskujeta umore na različne načine. Film razkriva Bongovo razočaranje nad hollywoodskimi žanrskimi konvencijami, saj vidi v njih preveč omejitev. Zato si v svojem delu privošči številne žanrske preobrate, da bi bolje prikazal korejsko resničnost. Na primer, ko primer ostane nerešen, ko lokalni prebivalci nepremišljeno uničijo prizorišče zločina, ali pa ko v zgodbo vplete elemente drugih žanrov, na primer komedije. Bong Joon-ho sam poudarja, da je njegov glavni cilj pri ustvarjanju filmov združevanje „življenja in fantazije, pri čemer skuša v korejski realnosti preseči žanrske konvencije." (Klein, 2008, 880) Ta združitev konformizma in upora proti hollywoodskim normam po Kleinu ustvarja neko vrsto „shizofrenije", ki je postala prepoznavni znak Bongovega ustvarjanja. Ta značilnost se odraža v vseh njegovih filmih, ne glede na to, ali so ustvarjeni predvsem za angleško govorečo občinstvo, kot na primer *Ledeni vlak* (*Snowpiercer)*, ali so namenjeni širšemu mednarodnemu trgu, kot Netflixov *Okja*.

Parazit ima tudi avtobiografske elemente. Idejo za film je dobil že leta 2013, medtem ko je snemal *Ledeni vlak*. Eden izmed igralcev ga je spodbudil, da napiše gledališki scenarij. Kot navaja Bong, je ideja za scenarij izhajala iz njegovih lastnih izkušenj iz študentskih let, ko je bil inštruktor matematike za sina izjemno premožne seulske družine. To službo je dobil zaradi priporočila svojega takratnega dekleta (sedaj žene), ki je tam že učila angleščino. Kljub temu, da ni bil najboljši v matematiki, je sprejel službo. Bong je kasneje razvijal zamisel o tem, kako se revna družina lahko infiltrira v življenje bogate družine, vendar je šele pozneje ta zamisel prerasla v kritiko kapitalizma in družbene neenakosti. Bong pravi, da se je začelo z raziskovanjem kemije med liki v nadzorovanem okolju, nato pa je tematika postala bolj poglobljena (Brzeski, 2019). Zakonjšek v recenziji filma *Parazit* (2020, 26) opisuje tudi Bongovo osebnost, ki se odraža v njegovem delu. Bong sebe rad opisuje kot osebo z močno anksioznostjo, vendar pa v živo izžareva umirjenost in preudarnost, obenem pa ima navihano-sarkastičen smisel za humor. Kljub napornemu urniku promocije filmov, dolgim poletom in prilagajanju na različne časovne pasove, ga Zakonjšek opisuje kot umirjenega in modrega ustvarjalca.

Čeprav se Bong v svojih filmih naslanja na hollywoodske tradicije in žanre, ohranja tudi korejsko dušo. Kljub temu da je pridobil veliko filmskih veščin od Hollywooda, skuša ohra-

niti svoj unikaten korejski pristop. To se kaže tudi v filmu *Parazit*, kjer so prisotni elementi, ki odražajo amerikanizacijo Južne Koreje, obenem pa izražajo tudi samokritiko glede prevzemanja zahodnih vrednot in norm. Primer tega je uporaba angleških imen, kot Kevin in Jessica, za mlada učitelja, ki sta del zgodbe. Ta element poudarja vpliv zahodnih norm in vrednot na korejsko družbo. Poleg tega se v filmu poigrava s konceptom Indijancev, ki imajo večplastne pomene. Bong jih primerja tudi z družino Kim, ki se poskuša infiltrirati na mesto, kjer so že „staroselci". Ne glede na to, da imajo Indijanci dolgo tradicijo in zgodovino, pa so pri Parkovih zreducirani le na hobi malega fantka. Bong to primerja s tistimi, ki nosijo majice s podobo Cheja Guevare samo zato, ker so jim všeč, ne zato, ker bi poznali revolucionarjevo zgodbo. „To se dogaja v današnjih časih. Kontekst in pomen za temi dejanskimi stvarmi obstajata le na površju." (Bong v Holub, 2019). Vrhunec filma nastopi, ko se igra med kavboji in Indijanci na otroški zabavi prelije v nasilno dejanje, kjer Kim napade in ubije Parka. Bong sam priznava, da ta scena ni naključna in da v njej najdemo parodijo na bogate, ki si prilaščajo tujo kulturo zgolj za lastno zabavo, brez pravega razumevanja (prav tam). To nas spodbuja k razmisleku o tem, kako se pogosto elementi, ki niso del „mainstream" kulture, reducirajo na nekaj pretirano poudarjenih ključnih faktorjev.

Zakaj film Parazit deluje na zahodno občinstvo

Leta 2021 sem izvedla analizo filmskih kritik slovenskih avtorjev in organizirala fokusno skupino s petimi slovenskimi gledalci. Cilj je bil pridobiti vpogled v razloge, zakaj jim je bil film všeč.

Slovenski kritiki so bili v svojih mnenjih o filmu zelo podobni. Vsi so izrazili pohvalo Bongovi režiji in scenariju zaradi izjemne natančnosti ter kompleksnosti likov, pa tudi zaradi močne družbene kritike. Veronika Zakonjšek (2020, 25) je to dobro povzela: „Gre za film o kapitalizmu, nepremostljivi družbeni razslojenosti in medsebojnem izkoriščanju, ki neskončno poganja kolo tega parazitskega ekonomskega sistema." In za zaključek in povzetek (2020, 34): „A na vprašanje, kdo v tej enačbi (bolj) izkorišča koga, Bong ne ponudi jasnih odgovorov – skozi svoj film le sarkastično namiguje, da smo vendarle vsi paraziti, ki na en ali drug način poganjamo kolo kapitalizma, največjega parazita človeštva in našega umirajočega planeta."

V fokusni skupini so se pojavila različna stališča. Nekateri so menili, da je film *Parazit* pritegnil pozornost zaradi svojih doseženih nagrad in dejstva, da ni v angleščini. Menili so, da je zdaj večja odprtost za tujejezične filme kot v preteklosti. Po drugi strani pa so menili, da mnogi še vedno težko sprejemajo filme, ki niso v angleščini. Nekateri pa so videli pozitiven vidik tega, da je film premagal jezikovno oviro, in so ga hvalili zaradi svežih idej, izvedbe ter prikaza druge kulture in lokacije izven Amerike ali Anglije. Glede sprememb v zaznavanju Južne Koreje pred in po ogledu filma so mnenja variirala. Večina udeležencev

je izrazila, da se njihovo mnenje o Južni Koreji ni bistveno spremenilo. Vendar so opazili razlike v družbenih plasteh, ki so bile prikazane v filmu. Nekateri so priznali, da niso imeli veliko predstav o Koreji pred ogledom filma. Omenjena je bila tudi igra igralcev, ki ni pretirana, kot v nekaterih drugih azijskih filmih, kar je bilo za gledalce pozitivno presenečenje. Izkazalo se je, da je film tudi za tiste, ki niso razumeli korejščine, dovolj komičen in zanimiv, da jih je pritegnil. Pogovor se je dotaknil tudi vzporednic z romanom F. M. Dostojevskega Zločin in kazen, pri čemer so gledalci opazili podobnosti v temi brez kazni za zločin. Vendar so kmalu ugotovili, da kazen v filmu obstaja, predvsem kot morala in vest. Kar zadeva zaključek filma, so se strinjali, da bi bil srečen zaključek bolj v skladu s hollywoodskim slogom, vendar so bili zadovoljni z nerazumljivim koncem. Menili so, da nepričakovani preobrat in napetost med družbenimi sloji, ki se kaže skozi celoten film in doseže vrhunec na koncu, dodata filmu dodatno vrednost.

Na podlagi analize mnenj kritikov in gledalcev ugotavljam, da je *Parazit* kljub kulturni distanci in oddaljenosti Južne Koreje v slovenski javnosti ustvaril močan in pozitiven vtis. Večina udeležencev je film ocenila kot kompleksen in sporočilen ter vreden ponovnega ogleda.

Ugotavljam, da priljubljenost filma *Parazit* ni odvisna samo od samega izdelka, temveč jo oblikujejo tudi kulturno okolje, avtorstvo in poseben status korejske kinematografije v svetovni kinematografiji. Kljub „korejskosti“ filma je Bong vanj vključil elemente, ki privlačijo tujo publiko. Kot sem slišala v fokusni skupini, bi lahko zgodbo postavili kamorkoli in bi še vedno delovala. S tem Bong poudarja univerzalnost kapitalistične borbe za preživetje. Vse to je doseženo z njegovimi izkušnjami z „Vzhoda in Zahoda“, sodelovanjem pri mednarodnih projektih ter poznavanjem svetovne kinematografije in občinstva. Uspeh filma ni naključen in je plod teh elementov.

Prav tako menim, da je uspeh povezan z univerzalnostjo sporočila. Film ohranja napetost z opazovanjem nasprotij v sodobni družbi, s katerimi se lahko gledalci vsaj delno poistovetijo. Pomagajo mu močna zgodba, izjemna kinematografija, napeti dialogi in liki z moralnimi dilemami.

Viri in literatura

Azm, S. J. (2000). Orientalism and Orientalism in reverse. *Orientalism: A Reader.* New York, New York University Press, 217–238. Dostopno prek https://libcom.org/library/orientalism-orientalism-reverse-sadik-jalal-al-%E2%80%99azm

Berry, C. (2003). What's Big About The Big Film? "De-Westernizing" the blockbuster in Korea and China. V J. Stinger (ur.), *Movie Blockbusters* (str. 271–229). London: Routledge. Dostopno prek EBSCOhost (AN 653756).

Brzeksi, P. (2019, 8. november). Making of 'Parasite': How Bong Joon Ho's Real Life Inspired a Plot-Twisty Tale of Rich vs. Poor. *Hollywood Reporter*. Dostopno prek https://www.hollywoodreporter.com/features/making-parasite-how-bong-joon-hos-real-life-inspired-a-plot-twisty-tale-rich-poor-1252015

Hall, S. (1992). The West and the Rest: Discourse and Power. V *Formations of Modernity*. Ur. Stuart Hall in Bram Gieben. 276–331. Cambridge: Open University.

Holub, C. (2019, 23. oktober). *Parasite* director Bong Joon Ho discusses the film's twisty ending. *Entertainment Weekly*. Dostopno prek https://ew.com/movies/2019/10/23/parasite-bong-joon-ho-ending-explained/

Jin. D. Y. (2012). Critical interpretation of hybrid K-pop: The global-local paradigm of English mixing in lyrics. *Popular Music and Society 27*(2), 113–131. Dostopno prek https://www-tandfonline-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/doi/full/10.1080/03007766.2012.731721

Klein, C. (2008). Why American Studies Needs to Think about Korean Cinema, or, Transnational Genres in the Films of Bong Joon-ho. V *American Quarterly, 60*(4), 871–898. Dostopno prek https://www.jstor.org/stable/40068554

Komel, M. (2020). *Samoorientalizem na Alamutu* [spletno predavanje predmeta Moderna književnost in družbene ideologije]. Dostopno (interno) prek https://www.fdv.uni-lj.si/moj-fdv

Park, Young-a. (2014). *Unexpected Alliances: Independent Filmmakers, the State, and the Film Industry in Postauthoritarian South Korea*. Stanford, California: Stanford University Press. Dostopno prek EBSCO-Host (UMI No. 889812903).

Zakonjšek, V. (2020). Parazitski kapitalizem Bong Joon-hoja. *KINO! 40/41,* 25–34.

Povzetek

Film *Parazit* režiserja Bong Joon-hoja je v letu 2020 presenetil na oskarjih z zmago v kategorijah najboljši film, najboljši režiser in najboljši scenarij. Nastal je v posebnem kulturnem in političnem kontekstu Južne Koreje, ki se je borila z amerikanizacijo svoje filmske industrije. Ta film združuje hollywoodske elemente z lokalnimi vsebinami, kar je pripomoglo k rasti korejske kinematografije in omogočilo globalni uspeh. Bong Joon-ho je postal pomemben ustvarjalec, ki izraža korejsko identiteto, hkrati pa privablja mednarodno občinstvo.

Film Parazit je pritegnil pozornost zahodnega občinstva zaradi svoje izjemne kakovosti in družbene kritike. Gledalci so ga cenili zaradi natančnosti prikaza družbenih razredov, univerzalnosti sporočila ter odlične igre. Kljub jezikovni oviri je film navdušil tudi slovensko publiko. Uspeh filma *Parazit* kaže, kako lahko filmski izdelki, ki združujejo lokalno in globalno, dosežejo mednarodno občinstvo in spodbudijo razmislek o perečih družbenih tematikah.

Ključne besede
Parazit, Bong Joon-ho, Južna Koreja, Hollywood, orientalizem, samoorientalizem, evropocentrizem, oskarji, kinematografija, južnokorejska kinematografija, filmska kritika, občinstvo

Summary

The film *Parasite* directed by Bong Joon-ho surprised the Oscars in 2020 by winning in the categories of best film, best director and best screenplay. It was made in the specific cultural and political context of South Korea, which struggled with the Americanization of its film industry. This film combines Hollywood elements with local content, which helped the growth of Korean cinema and made it a global success. Bong Joon-ho has become an important creator who expresses Korean identity while attracting an international audience.

Parasite attracted the attention of Western audiences due to its exceptional quality and social criticism. Viewers appreciated the accuracy of the depiction of social classes, the universality of the message and the outstanding acting. Despite the language barrier, the film impressed Slovenian audiences as well. The success of *Parasite* shows how films that combine the local and the global can reach an international audience and stimulate reflection on pressing social issues.

Keywords
Parasite, Bong Joon-ho, South Korea, Hollywood, Orientalism, self-Orientalism, Eurocentrism, Oscars, cinema, South Korean cinema, film criticism, audience

:

KNJIGA

Robert Kuret

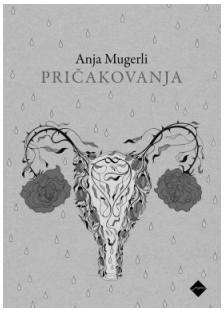
Tiha forma bregove dere

Anja Mugerli
Pričakovanja

Cankarjeva založba | Ljubljana 2023

Pričakovanja, drugi roman Anje Mugerli, govori o Jani in Primožu, paru v srednjih tridesetih, ki si želita otroka, a se morata zateči k poskusu umetne oploditve. Roman torej odpira kar nekaj relevantnih tem, od katerih je prva zagotovo želja po otroku kot osrednji dinamizem romana: to poudarjamo prav zaradi tega, ker se zdi, da v levoliberalnem mehurčku želja po otroku oz. ženska, ki si želi postati mati, včasih avtomatično dobiva konzervativni ali pa antiemancipatorni predznak.

Pri tem *Pričakovanja* poleg konstelacije Jana-Primož uvede še konstelacijo treh prijateljic Tine, Jane in Katje, pri čemer zasedajo tri različne pozicije. Tina je mama hčerki Rosi, Katja je svobodnjakinja, ki si otrok ne želi, medtem ko si Jana otroka želi, a ima težave z zanositvijo. Tako se tudi v krogu prijateljic nekajkrat odvrti načelno-ideološka debata glede tega, ali otroka imeti ali ne. Čeprav te debate ne posežejo zelo globoko, nekako izrišejo osnovne položaje. Pri tem je – kot rečeno – najbolj zanimiv moment ta, da Mugerli nekako artikulira izkušnjo ženske, ki se sredi tridesetih zave, da v kontekstu zeitgeistovske miselnosti znotraj nekega družbenega okvira, o otroku v svojih dvajsetih ni premišljevala. Pri tem boleče popiše stisko, ki se pojavi po petintridesetem letu in neuspešnih posegih umetne oploditve.



Prav tu pridemo do osrednje niti romana: Janino preučevanje možnosti umetne oploditve ter posegi, ki se jim izpostavi v zdravstvenem domu. Jemanje hormonov, punkcije, stalni ginekološki pregledi ... Zdi se, kot da osrednji dogajalni prostor postane zdravstveni dom in Janino telo, ki je stalno podvrženo posegom. V tem kontekstu Jana spozna še ogromno žensk, ki prav tako kot ona čakajo na umetno oploditev, saj ne morejo zanositi po t. i. »naravni poti« – prav v tem kontek-

stu se zdi, da Mugerli razpre neko družbeno podgobje, saj v nekem trenutku ustvari občutek, da gre za množičen družbeni pojav neplodnosti in težav z zanositvijo. Tako se Janina zgodba prav z repeticijo oz. množenjem v drugih (sicer zelo stranskih) likih romana iz intimne vedno bolj pomika v družbeno. Mestoma roman da občutek, da je to pravzaprav celoten svet, saj problem zanositve Jano povsem pogoltne, tudi na delovnem mestu – novinarka kulturne oddaje, kjer jo spoznamo predvsem kot voditeljico radijskih intervjujev – se začne z eno od gostij pogovarjati o problemu zanositve.

Tu se na nek način razkrije tudi sam prijem pripovedovanja zgodb: stvarjenje nekega mikrouniverzuma, kjer je osrednja junakinja stalno soočana z drugimi realizacijami lastne usode: ena od »kolegic« na kliniki zanosi celo po naravni poti, druga govori o mučnem procesu vedno vnovičnih poskusov umetne oploditve, vedno večjih hormonskih nihanj in bolečin, pri čemer je tudi osrednja junakinja soočena z dilemo, do kolikšne mere vztrajati, koliko sploh prenesti (pri tem je morda pomembno poudariti, da je otrok močna želja tudi Janinega partnerja Primoža, ki se prav tako zelo zavzema za vztrajanje pri poskusih umetne oploditve). Prav trenutki razočaranj ob neuspehih in skorajšnjega psihofizičnega zloma so popisani pretresljivo, morda prav zato, ker Mugerli stalno vzdržuje podoben ton pripovedi.

Zdi se, da njen jezik nikdar ne prehaja v dramatizacije, da stalno drži nekakšno nevtralno linijo v območju realistične pisave, s čimer je po nevidnem stilu blizu Vesni Lemaić iz kratkoprozne zbirke/romana *Trznil je, odprla je oko*. Tako so praktično odsotni tudi magični elementi, ki so recimo krasili njeno prejšnjo knjigo, kratkoprozno zbirko *Čebelja družina* (tudi dobitnico evropske nagrade za književnost); edini opazen primer je slika, ki jo Jana zagleda ob prvem prihodu na kliniko in ki prikazuje nosečnice, za katere ima Jana občutek, da so kot v supermarketu – ob njenem naslednjem obisku slika fantomsko izgine in pojavi se občutek, da si je Jana vse skupaj namislila, kot da bi samo ona videla to sliko – a zadeva kmalu dobi realistično umestitev, slika dejansko obstaja, je celo arhivirana, odstranjena je bila pri prenovi stene itd. Kot v nekem trenutku omeni ena od likov, gre pri magičnosti ali fantastiki za odcepitev duha od telesa, za stvaritev vzporednega fantazijskega sveta in morda se v kontekstu te opazke zdi, da je trud *Pričakovanj* povezan prav z načinom njihove artikulacije: da neko travmatično izkušnjo popisujejo v kot-da-nevidnem, nevtralno realističnem jeziku. Ravno nasprotno od recimo Katje Gorečan, ki v *Materinski knjižici*, romanu, ki govori o spontanem splavu in posledično izgubi nerojenega otroka (nekaj, kar se v neki obliki zgodi tudi osrednji pripovedovalki *Pričakovanj*), eksplicitno ubeseduje jezik travme: gre za stalno vračanje, kroženje okrog osrednje bolečine, za razpad linearnosti in narative, ki tudi sam formalni videz mestoma približuje poeziji. Pri Mugerli je tendenca ravno nasprotna: gre za strogo linearno povedano zgodbo, za obdobje enega leta, v katerem gresta Jana in Primož čez proces umetnih oploditev.

Pri linearni pripovedi se bomo prej ko slej srečali z vprašanjem Čehovovih pištol: ena od podzgodb je namreč tudi dinamika, ki se začne odvijati med Katjinim partnerjem, slikarjem, in Jano. Čeprav gre – kot rečeno – za stransko zgodbo, se zdi, da

prav njen vznik postavlja roman pred težko nalogo, saj je veliko verjetnosti, da bo šlo za klišejski zaplet ali za antiklimaks, v katerem se nič ne zgodi, kar pa prav tako postaja kliše, star toliko kot neprihod Godota. Če situacijo Mugerli izpelje razmeroma gladko, čeprav se rešuje z rezom oz. zamolkom, ki bralcu omogoča nadaljnjo interpretacijo glede tega, kaj se je *dejansko* zgodilo, pa ta stranska epizoda sproži kar nekaj vprašanj, ki se ne zdijo tako zadovoljivo rešena: Katja očitno sprejme, karkoli se je že zgodilo, Primož pa ima eno poglavje za reakcijo, sicer pa je zadeva pometena pod preprogo. Čehovova puška tako sicer nima popotresnih sunkov, a zdi se, da narativna vprašanja, ki jih razpre, ostajajo pomanjkljivo obdelana oz. tako samoumevno razrešena, da to postane opazno.

Pričakovanja sicer niso prvi roman, ki pri nas tematizira temo umetne oploditve; to je v svojem zadnjem romanu *Križci, krožci* raziskovala tudi Jedrt Maležič. Tu sicer umetna oploditev in njen proces znotraj lezbičnega para ni osrednja tema, ampak gre bolj za razpad zakonske zveze med pripovedovalko in njeno partnerko ter usodo njunega sina, ki je bil rojen prav s pomočjo umetne oploditve. Umetna oploditev je tako omenjena bolj na kratko, precej več prostora je namenjenega stiski osrednje pripovedovalke, njeni krizi materinstva, saj ni donosila otroka in ga ne doji. *Pričakovanja* so tako prvi roman, ki nekako sistematično in dokaj detajlno – pri čemer nikdar ne zahaja v strokovno terminologijo – popisuje proces umetne oploditve, pri čemer je njegova relevanca prav v tem, da literarno popiše določeno družbeno izkušnjo, ki je široko prisotna, a ostaja nereprezentirana. Pri tem s pomočjo treh prijateljic predstavi različne poglede na materinstvo in »poslanstvo ženske«, po drugi strani s pomočjo raznih stranskih likov še ogromno mrežo različnih usod in načinov spopadanja z neplodnostjo in s procesom umetne oploditve. Kljub temu da gre za temo, ki še ni doživela samostojnega romana, pa je Anja Mugerli ne odpira na velika vrata: zdi se, da ne poskuša izumiti neke opazno nove forme ali govorice, ampak da je forma njene pripovedi dokaj tiha, klasična. Morda je prav to tisti element, zaradi katerega lahko v ospredje stopi zgodba oz. usoda osrednje junakinje, ene izmed mnogih; morda je tudi s tega vidika pristop Anje Mugerli svež, saj se odpove spektaklu forme, da bi lahko povedala neko nujno zgodbo.

Ker se zaveže dokaj klasični narativi, najbrž najtežji obliki pripovedi, se pojavijo s tem tudi določeni zdrsi ali pomanjkljivosti v razdelavi nekaterih likov in situacij. Pri tem morda pride na misel Janin partner Primož, ki kar nekajkrat deluje dokaj enoplastno kot vedno ustrežljivi in prijazni mož brez svojega ozadja (in zato so toliko bolj zanimivi trenutku, ko med njima pride do kakšnega nestrinjanja). Sicer pa se zdi, da Mugerli v *Pričakovanjih* klinično natančno in boleče popisuje izkušnjo, ki se izkaže za tiho simptomatiko in problem sodobne zahodne družbe.

K N J I G A

Veronika Šoster

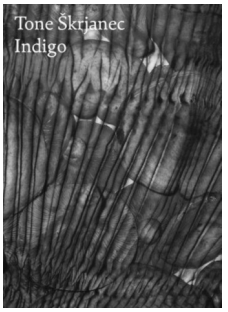
Vpijanje v kožo

Tone Škrjanec
Indigo

LUD Šerpa | Ljubljana 2023

Po več kot ducatu izdanih izvirnih pesniških zbirk pri Tonetu Škrjancu vemo, kaj lahko pričakujemo, a še vedno nas vsakič znova malce zasuka, premakne, preseneti. Tudi tokrat je tako, njegov *Indigo* je kot sveža sapica, ki odpihne meglice in razkrije prostrani travnik, mirno morje ali zaspane mestne ulice. Že s prvo pesmijo v zbirki nas jasno in brez odlašanja zasidra v vzdušje, ki bo prevladovalo celo knjigo: »mogoče moram na začetku naznaniti / da sonce sije med oblaki / .../ zunaj je tišina / po travniku se svetlikajo biseri«. In čeprav se vse to sliši zelo zabrisano in nejasno, lirski govorec v nekem trenutku predlaga: »samo sanjaj / in potem naredi. Naj bo čvrsto / in resnično kot kamen«. To, da je nekaj sanjavo, namreč še ne pomeni, da ne more biti oblikovano v konkretno materijo, v pesem, pa naj se sliši še tako paradoksalno. Ena izmed tematik zbirke je pisanje pesmi, ki z vsako Škrjančevo zbirko pridobiva pomen in kompleksnost. Tokrat se pesmi nekako porajajo, na koncu ene izmed njih recimo prisega, da je hotel samo v miru pojesti, a je kar zrastla, ko je sploh ni pričakoval. Besede prihajajo same od sebe, včasih posamezne, spet drugič v gručah, »potem jim samo še čuječe sledíš, / in če si dovolj spreten, se ti lahko /.../ zazdi, da si ugriznil v nekaj, / kar je precej večje od jabolka«. Pesmi se, tako kot lirski subjekt, ne pustijo ujeti, od nikogar ne sprejemajo ukazov in ne izpolnjujejo želja. Sploh kakšna prava, zaresna, se »kot fina krema vpije v kožo, / natančno tako, kot je treba«. Popolna predanost ni več vprašanje oziroma nikoli ni bila.

Sicer pa se pesniški govorec prav navdušujoče ne zanima za materialne zadeve, briga ga, kam je šel denar, saj »v redu je bilo / celo odlično«. To je poezija, ki zahteva svoj čas, ki ne hiti, da bi ujela rok za oddajo, razprodajo, akcijo, šokantno novico, novost in vse ostale simptome, ki jim hočeš nočeš podlegamo. Vsake toliko pojasni, da ni imel tisti dan nobenih posebnih opravkov, kar se sliši malodane nepredstavljivo, nekje sredi knjige pa lepo pojasni, da je treba v prvi vrsti poskrbeti za ugodje, in to je to. V to filozofijo vabi tudi bralce, ki jih na nekem mestu prosi, naj si vzamejo čas in povohajo njegove rože, »potem še malo / postojite in razmislite o nujnosti dežja in čiste vode«. Brez moraliziranja ali kazanja s prstom nas namreč opominja, da ni vse v hitenju in doseganju previsoko zastavljenih ciljev, temveč je pomemben tudi razmislek in motrenje, ki sta nezadržno povezana s sočutjem, skrbjo za skupnost in okolje. Vse



izborjeno nam namreč lahko vzamejo in vse samoumevno lahko že jutri izgine (trenutno nas to najbolj zadene ob verzu, v katerem se nutrije razposajeno preganjajo na bregu Ljubljanice). Kar nekaj momentov v zbirki je tako družbenokritičnih ali vsaj neprikrito pikrih, zato hipoteza o popolni ležernosti ne zdrži – govorec se ravno zaradi močne povezanosti z okoljem okrog sebe zaveda vseh nevarnosti in nevralgičnih točk. Ena izmed njih je gentrifikacija, saj postaja vedno bolj tujec v svojem mestu, o čemer najbolj direktno govori verz »v ruševinah se skrivata naša stisnjena pest in roza / pištola«, ki se nanaša na rušenje Roga. Pa tudi tale manj očiten: »od vsepovsod mezi sluz / in ulice ponoči enostavno izginejo«. Zbirka pa je v svojem bistvu tudi humorna, s kakšnimi nepričakovanimi opazkami in odzivi nas prav pritajeno nasmeji. Nekje recimo preberemo, da ob pogledu v nebo ne vidi kamer, kar se ironično dotika vse bolj strogega in nasilnega nadzorovanja in opazovanja, spet drugič pa pesem o ljudeh in njihovih navadah naslovi *WTF, kakšna bitja*. Premeten je tudi v izražanju upora proti pohlepnim družbenim ureditvam in nenehnim bojem, ko znani citat *prišel, videl, zmagal* pretvori v verz »prišel, videl češnjo«. Ni dvoma, kaj od tega je večja zmaga.

Kot vse Škrjančeve zbirke tudi *Indigo* temelji na občutjih in čutilih, in sicer na vseh petih enakomerno. Pesmi so polne življenja, pogovorov, petja, cigaretnega dima, sveže pražene kave, toplote, vročega čaja, glasbe, mehkobe, stiskanja, kukanja, globokih vdihov, tobaka, sonca, plesa, žarenja. Vse to je daleč od nezainteresiranega in hladnega opazovanja kamer, ki med nami ustvarjajo vedno večje razdalje, in govorec se ne pusti ujeti v njihovo mrežo. Želi si dajanja navzven, odpiranja, čutenja z vsemi čuti in ves čas, pa četudi kdaj postane neznosno – če se odpremo, nas čakata svobodna večnost in prostrani indigo.

G L A S B A

Igor Bašin

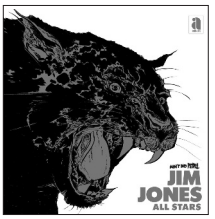
Ta presneti rokenrol(er)

Jim Jones All Stars
Ain't No Peril

Ako-Lite Records | 2023

Angleški glasbenik Jim Jones ni od danes. Svoje življenje je posvetil glasbi, natančneje rokenrolu. Pri štirinajstih letih je prvič stopil na oder in se med preigravanjem rockovskih obdelav z najstniškim bendom zatreskal v poklic glasbenika. Sredi osemdesetih let je v mestecu High Wycombe s prijatelji ustanovil zasedbo *Thee Hypnotics* in stopil na mesto frontmana te garažno psihedelične rockovske zasedbe, ki je v preplet hard rocka, bluesa, soula in rokenrola zarezala detroitski napalm MC 5 in The Stooges ter po tem izstopala na tedanji sceni britanskega alternativnega rocka. V začetku nultih let novega stoletja je sestavil *Black Moses*, ki so neoporečno križali rokenrolovske prakse, od Beatles in Rolling Stones do že omenjenih Detroitčanov, ter gost soul funk zanos naelektrili s punk rockom, da bi z drugim albumom *Royal Stink* leta 2004 ustvarili brezčasno rokenrol ploščo, na kateri se je Jim Jones še enkrat izkazal kot ognjeviti frontman. Po razpadu tega tria se je Jim Jones še bolj zakopal v rudimenatrni rokenrol in se pri snovanju novih projektov še naprej navdihoval v zakladnici soula, rhythm and bluesa in bluesa.

Konec novembra 2008 se je v Menzi pri koritu v AKC Metelkova mestu v Ljubljani odvijal garažnorockovski *FV festival*. Po ilirskobistriški zasedbi *Diego*, italijanskem tandemu *Mojomatics*, hrvaškem triu *Gatuzo* in štajerskih *Muškat Hamburg* je prišla na oder angleška zasedba *Jim Jones Revue* in udarila z mastnim, nasršenim in udarnim rokenrolom. Spodnesla je tla pod nogami. Bila je na krilih ravno objavljenega surovega in tehnično oporečnega prvenca. Razsut klavir na naslovnici je bil dovolj zgovoren, plošča je bila kot tempirana bomba rokenrola čisto nasprotje brezhibni in polikani rock produkciji. Klavir je norel, kot da za njim sedi Jerry Lee Lewis, ki ga Little Richard vleče s stola, kitare so brenčale in zavijale, kot da subverzivni MC 5 igrajo na zabavi Birthday Party, na kateri se jim pridružijo Sonics, Cramps, Gene Vincent, Jon Spencer ... Dve leti kasneje, leta 2010, je sledil album *Burning Your House Down*. Bajta v ognju na ovitku je bil naslednji klicaj, da Jim Jones s svojo bando misli presneto resno, da bi zadnji, tretji studijski album *The Savage Heart* (2012) bil še ena peklenska rokenrol izkušnja. Jim Jones Revue so se s koncertnega prizorišča poslovili leta 2014 z udarno živo ploščo *The Last Hurrah*. Po razhodu zasedbe je Jim Jones neumorno ustvarjal naprej in med 2016 in 2019 s spremljevalnim bendom *The Righteous Mind* izdal nekaj singlov in dva albuma, na



katerih je nadaljeval z revitalizacijo koreninskega rokenrola, le da v nekoliko bolj glamurni smeri. V tem času je Jim Jones med drugim sodeloval z našim trubadurjem *Nikom Novakom*, nekdanjim frontmanom garažnih punk rockerjev Dicky B. Hardy in Kiks ter članom blues-punkovskega tandema Incurabili, in mu v londonskem studiu z žmohtom sproduciral prve tri albume *Gone* (2019), *Remains* (2020) in *Pankow* (2020).

Sredi pandemije je Jim Jones zbral novo združbo preverjenega in prekaljenega kadra. Ob soborcih iz Jim Jones Revue, basistu *Gavinu Jayu* in *Elliotu Mortimerju* za klavirjem, je v *Jim Jones All Stars* rekrutiral še bobnarja *Chrisa Ellula* iz zasedbe The Heavy in kitarista *Carltona Mounshera* iz punk blues podtalnih veteranov-obskurnežev The Swamps ter pihalno sekcijo, sestavljeno iz tenor saksofonista *Stuarta Dacea*, ki je bil gostujoči član The Righteous Mind, in bariton saksofonistov *Toma Hodgesa* iz glasbenega kolektiva The Heliocentrics in *Chuchija Malapersone* iz Oh! Gunquit. Na povabilo nove ameriške založbe *Ako-Lite* je »zvezdniška ekipa« Jima Jonesa lanske pomladi odpotovala v Memphis, kjer je v studiu Memphis Magnetic Recordings z izkušenim producentom *Scottom McWenom* posnela skladbe za prvenec *Ain't No Peril*, ki je luč sveta ugledal konec septembra.

V zadnjem letu dni so Jim Jones All Stars postopoma ogrevali ušesa z objavo singlov. Že prvi *It's Your Voodoo Working* je oktobra lani dal vedeti, da tudi tokrat ne bo šale. V obdelavi skladbe Charlesa Sheffielda a.k.a. Mad Dog iz zgodnjih šestdesetih let razživeta pihala podpihujejo trdi rhythm and blues, v katerem Jim Jones z gostujočo pevko *Nikki Hill*, vzhajajočo zvezdo sodobnega revitaliziranega soula in rhythm and bluesa, prikličeta na dan duhove Screamin' Jay Hawkinsa, Tine Turner, Little Richarda in Koko Taylor, ki nas elegantno zapeljejo skozi barski dim v pravcati voodoo ples. Konec lanskega leta je sledila zapeljiva country-gospel balada *Your Arms Will Be The Heavens*, ki jo Jim Jones opisuje kot srečanje Leonarda Cohena in Johnnya Casha v oboroženi opravi. Letos spomladi je počil singel z eksplozivnima *Gimme The Grease* in *I Want You (Any Way I Can)*. V prvi se spotaknemo ob najboljše trenutke The Jon Spencer Blues Explosion, ki pa se v dialogu saksofona in Jima Jonesa razvnamejo v slogu botra soula Jamesa Browna, medtem ko I Want You brez oklevanja sodi v kategorijo dobre stare klasične šole nabritega rhythm and bluesa. Vse štiri skladbe so bile odlična popotnica za dolgometražec, ki ga odpre skladba zgovornega naslova *Devil's Kiss* in v hipu opraviči vroča pričakovanja. Razvneta pihalna sekcija skupaj z razigranimi klavirjem, poudarki na kravjem zvoncu in nastopaškim vokalom, ki mu dodata svoj vražji ščepec še gostujoča Nikki Hill in Eugene S. Robinson, nagovorijo pri vstopu v ta vražji rollercoaster. Vse skupaj traja slabe tri četrt ure, po njegovem izteku pa brez pomislekov vzamemo še vsaj eno vožnjo, saj streže z divjim potovanjem kapitana Jima Jonesa in njegove ekipe. Tudi v instrumentalih *Hot Sauce*, *Chingon* in *Drink Me* ne prizanašajo in nas začarajo s funkovsko vibro, ki se dodatno odebeli v *Troglodyte*, še eni obdelavi na plošči, tokrat skladbe Jimmyja Castorja Buncha iz zgodnjih sedemdesetih let. V njej se zasedbi še enkrat pridruži *Eugene S. Robinson* iz eksperimentalne noise rock zasedbe Oxbow, ki ob do konca navitih oja-

čevalcih s svojo neukročeno vokalizacijo pripelje še do enega vrhunca plošče, posnete v Memphisu. Da, blizu legendarnega Sun Studia, kjer so svoje prve korake naredili Elvis Presley, Jerry Lee Lewis, Carl Perkins, Johnny Cash, Roy Orbinson, Charlie Feathers. Glasbena dediščina mesta se ves čas vleče skozi celo ploščo, ki je prepojena z vonjem reke Mississippi, da nas s svojo čarobnostjo, divjostjo in tudi vražjostjo vodi na jug v New Orleans in na sever prek St. Louisa vse do Chicaga. Ain't No Peril sicer zaudarja po vintage rokenrolu, s svojo iskreno, neponarejeno in otipljivo vročico nerjavečega in brezčasnega rudimentarnega rokenrola, prežetega s soulom, gospelom, bluesom, rhythm and bluesom in garažnim rockom, se ne ozira na trenutne trende in muhe, pravzaprav se požvižga nanje in nas spravi na kolena.

POLEMIKA

Z mislijo na vse, ki pišemo*

Jerneja Ferlež

Na zapis Orlanda Uršiča *Ukradeni Hutter ali kaj smo, ko smo*, vsebinsko ne bom odgovarjala. Zavajanj, neresnic in napačnih interpretacij ne bom ne demantirala ne pojasnjevala, saj po mojem mnenju ne dosegajo ravni argumentirane debate. Odgovori so v mojem prvem zapisu. Kdor pa je prebral oba zapisa in po možnosti tudi obe knjigi, kdor morda celo pozna kontekst in oba akterja, si bo mnenje lahko ustvaril sam.

Iz zapisa *Ukradeni Huttter ali kaj smo, ko smo* sem zaznala, da se urednik in pisatelj Orlando Uršič postavlja tudi v vlogo števca in analitika vpliva mojih družbenomedijskih objav, zato bom za epilog povzela njegovo lastno izjavo, ki je nastala januarja 2022. Ko je bilo njegovo besedilo že v uredniškem branju, mi je napisal, da njegovega romana o Hutterju ne bi bilo, če ne bi bilo moje knjige Josip Hutter in bivalna kultura Maribora. Ob tem je neposredno izrazil tudi občutke hvaležnosti vsem, ki smo pripomogli k nastanku njegovega romana. Taki preobloženi izrazi hvaležnosti so sicer povsem nepotrebni, škoda pa je, da avtor misli, če so seveda iskrene, ni zmogel prenesti na uvodno stran romana, kjer našteva vire, po katerih se je navdihoval. Zgolj kot navedbo. Če pa niso iskrene, se lahko upravičeno vprašamo tudi o iskrenosti in motivih vsega drugega, kar napiše.

Dogajanje zadnjega leta me je postavilo v nepričakovane situacije in razmisleke ter naposled v odločitev, da bom poslej ob pisanju etnoloških in literarnih besedil energijo posvečala tudi prizadevanjem za spoštljivost in korektnost do ustvarjalnega dela drugih. Odziv na roman *Krušni oče* je že del teh prizadevanj, z mislijo na vse, ki pišemo.

* Uredništvo s tem zaključuje polemiko.

:

SUMMARY

Although it seems that women's right to abortion – thanks to its universal acceptance and enshrinement in the constitution – is not under threat in Slovenia, the latest clash between opponents and defenders of this right and the intervention of the country's president has greatly upset the public. In the *editorial, Boris Vezjak* tries to evaluate the situation from the standpoint of ethics and uses the universal principle of the Golden Rule, widely known in the history of philosophy and religion, as the arbiter. In a very simple yet effective way it states: do not do to others what you would not want others to do to you.

Katarina Juvančič interviews *Irena Tomažin Zagoričnik*, performance artist, singer, choreographer, and philosopher, also known as Voice, about her attitude towards her own voice, creativity, and collaborators.

After the turn of the century, there is no national cinema that receives more admiration in the world of film than South Korea. In the *thematic set of articles* prepared by film editor *Matic Majcen*, we showcase lesser-known aspects of the success of *South Korean cinema*. In the first article, *Matic Majcen* delves into the period before the most recent and highly successful period in the history of South Korean cinema. Although we mainly talk about the successes of the last two decades, the fact is that this country has a long and varied history of cinema, and as it turns out, it has already received accolades from the film world in the past. Next, *Jasmina Šepetavc* discusses this cinema from the perspective of women directors, who have contributed significantly to the development of film in this country but are still often pushed aside. In her article, *Sanja Struna* discusses the topic of Korean social emotions, which are extremely important for understanding Korean culture. The article analyzes the four basic Korean social emotions (jeong, han, heung and musim), and gives particular attention to han, which was named last of all in history, but is perhaps even the most important today. *Žiga Brdnik* writes about the background of the rise of *Park Chan-wook*, a key figure both during the breakthrough of South Korean cinema after the turn of

the century and today, when he still leaves a strong mark on the international festival scene with his influential films. Finally, *Eva Godina* focuses on the phenomenon of the film *Parasite*, especially how this Oscar winner successfully combined Western and Korean influences and in this way also gained the attention of an international audience.

In *Cultural diagnosis* we publish reviews of two new Slovenian books. *Robert Kuret* reviews Anja Mugerli's novel *Expectations (Pričakovanja)*, and *Veronika Šoster* reviews Tone Škrjanac's poetry collection *Indigo*. *Igor Bašin* reviews the latest album of the English rocker Jim Jones called *Jim Jones All Stars*.

In the column *Polemics Jerneja Ferlež* briefly responds to *Orlando Uršič* regarding his novel *Stepfather* (*Krušni oče)*, and the editors conclude the debate here.

Založba Aristej
praznuje

30 let kvalitetnih, izvirnih in nekonvencionalnih knjig

1993–2023

https://aristej.si/
https://www.facebook.com/revijadialogi
https://www.eurozine.com/journals/dialogi/