

# BONG JOON-HO, IGNORIRANI KOREJSKI POTENCIAL

SIMON POPEK

Obstajajo trije tipi korejskega filma; korejski film pred demokratizacijo z začetka devetdesetih, združen pod t. i. Chungmuro, »enopartijsko« filmsko industrijo, ki ga pooseblja predvsem eno ime, Im Kwon-taek, ter korejski film po vzpostavitvi demokracije in prostega trga, v času hitro spreminjajoče se družbe, razposajane cinefilije in neverjetno uspešne filmske industrije, ki jo vzdržujejo ambiciozni producenti, tehnična dovršenost filmov ter ogromen trg, ki vse bolj vključuje tudi japonsko občinstvo, noro na novi korejski val. Doslej se je zdelo, da se novi korejski film striktno deli na dva pola, komercialnega, namenjenega izključno jugovzhodnoazijskemu trgu in zahodnemu občinstvu redko dosegljivega (razen na digitalnih nosilcih), ter umetniškega, namenjenega zahodnoevropskim filmskim festivalom, kjer avtorji tipa Hong Sang-soo, Jang Sun-woo ali Kim Ki-duk zadnje desetletje uspešno promovirajo intimnejšo, manj spektakularno vejo novega korejskega čudeža.

Kot kaže pa se vse bolj vzpostavlja tudi »hibridna« veja novega korejskega filma, komercialno odmevni projekti, ki z inteligenco, humorjem in elegantno subverzivnostjo transcendirajo goli eskapizem »čiste komercialne« in vse odločneje stopajo v A ligo zahodnega festivalskega kroga. Če festivalsko participacijo seveda jemljemo kot formalno priznanje kvalitete oziroma »umetniške vrednosti« določenega filma. Ker je podpisani ne priznava, bo problem raje osvetlil z druge strani in izpostavil zadrego, iz katere predvsem veliki festivali zadnja leta ne (z)morejo sestopiti na realna tla in sprejeti preprostega dejstva, da je del vzhodnoazijske komercialne produkcije v kvalitativnem/spiritualnem smislu zmožen enake vitalnosti kot požegnana, kanonizirana oziroma subvencionirana evropska. Popularni korejski film v smislu umetniške diskvalifikacije ni osamljen primer; poznajo ga tudi v drugih dveh orientalskih superproduksijskih trdnjavah, na Japonskem (npr. Takashi Miike) in v Hongkongu (npr. Johnnie To, Andy Lau & Alan Mak), zato se je vredno vprašati, koliko časa bo moralo preteči, da bodo festivalski selektorji tovrstno produkcijo nehali voditi pod

oznako polnočnega kina oziroma ekstravagance ter jo prepustili med elitno družino, kakor so v »klub« na začetku devetdesetih po dolgih letih trmoglavljenja spustili holivudske zvezdniške spektakle, ter s tem posredno priznali, da umetniške vrednosti ne pogojuje višina proračuna, temveč izključno substanca.

Zadeve se počasi vendarle premikajo; Johnnie To je z *Election* lani prvič tekmoval v Cannesu, že prej Park Chan-wook s *Starim* (Oldboy, 2003), čeprav so v primeru slednjega vsi menili, da se je med konkurenco znašel predvsem zaradi ugajanja okusu predsednika žirije Quentin Tarantina. Park je klasičen primer orientalskega ekscesa, zastavonoša sodobne »pornografije nasilja« (kar je potrdil z lanskim mesnim mlinčkom, imenovanim *Sympathy for Lady Vengeance*), čigar bolne umotvore neselektivno sprejemajo predvsem manj senzibilni ljubitelji ekstremnega.

V tem kontekstu je ignoranca do dela Bong Joon-hoja toliko bolj presenetljiva. Ali pa tudi ne, sploh če pomislimo, da dandanes zažigajo predvsem ekstremne izrazne oblike, bodisi ultra nasilje bodisi ultra art, kamor tematsko in žanrsko raznolikega opusa Bong Joon-hoja (kljub samo trem realiziranim celovečercem) ne moremo ukalupiti. Razmeroma mlad režiser (rojen 1969) je nase opozoril že s polurnim filmom *Incoherence* (1995), diplomskim delom na korejski Akademiji filmskih umetnosti, duhovito satiro, s katero je korejsko družbo obdelal v štirih poglavjih. S celovečernim prvencem *Barking Dogs Never Bite* (2000), zanimivo, tragikomično študijo o osamljenosti in težavah v komunikaciji, kjer se je na različne načine ukvarjal z ljubitelji psov (nekateri jih izgubljajo, drugi iščejo, tretji jedo, četrte preprosto iritirajo ...), je resda vzpostavil svoj prepoznaven slog, predvsem v ravnotežju med zadržano strastjo in sočustvovanjem do drugih, ter smislom za obravnavanje družbenih krivic, toda film razen klasične festivalske cirkulacije ni bil deležen širšega zanimanja javnosti.

Potem se je vse skupaj dokaj hitro obrnilo; z drugim in tretjim filmom je Bong pogumno prestopil meje »umetniškega kina« in z razmeroma visokima

proračunoma (za korejske standarde seveda) nanizal dva izvrstna filma, s katerima negira žanrske konvencije ter briše meje med pojmom umetniškega oziroma komercialnega. To je bil verjetno primarni razlog za nezainteresiranost velikih festivalov in še močnejši razlog, zakaj je – predvsem prvi – zaživel šele v »sekundarni distribuciji«, na digitalnih nosilcih. *Memoires of Murder* (2003) je resne zahodne festivale obšel skorajda v celoti, medtem ko si je *The Host* (2006), verjetno tudi zavoljo vse popularnejšega statusa predhodnika, zagotovil mesto v *Štirinajstih dneh režiserjev*, stranski (in nekoč bolj progresivni) sekciji canskega festivala, ki posamezne ekstreme (leta 2003 so kot prvi A-kategorniki vrteli Miikeja) v program sprejema iz čistega nasprotovanja uradni selekciji. Če bi oba filma zreducirali na bistvo, bi ju lahko odpravili z oznakama trilerja o iskanju serijskega morilca (*Memories of Murder*) in filma o pošasti, klasičnega *monster movieja* (*The Host*). Še huje, medtem ko prvi ob bogati tradiciji ameriškega trilerja v zavesti povprečnega zahodnoevropskega (ali ameriškega) gledalca sploh ni imel možnosti za ustrezno afirmacijo, se je *The Host* – s heretično navezanostjo na »ničvredno« B-produkcijo petdesetih let, tradicijo kakšnega Vala Lewtona, Rogerja Cormana ali Jacka Arnolda – diskvalificiral praktično sam.

Tradicionalni očitek popularnemu korejskemu filmu – da gre zgolj za predelave, parafraze oziroma zamaskirane *rimelje* holivudskih uspešnic – do neke mere drži. V novih korejskih uspešnicah, ki na domačem trgu po blagajniških izkupičkih vsako leto in brez izjeme deklasirajo ameriške hite, brez večjih težav detektiramo jasne sledi ameriških hitov, najsi gre za romantične komedije, grozljivke, trilerje, vojne filme ali akcijske ekstravagance. A stvari se počasi spreminjajo in obračajo na glavo, podobno kot v hongkonški kinematografiji, ki je po desetletjih suverena obvladovanja JV Azije prestopila na videz neprebojno mejo zahodnoevropskega oziroma ameriškega trga ter dosegla delno moralno zmago; trend se je obrnil, zdaj Američani predelujejo hongkonške uspešnice





(npr. *The Departed*, Scorsesejev rimejk filma *Infernal Affairs*) in so na dobri poti, da začnejo predelovati še korejske (npr. *My Wife is a Gangster*).

V tej geostrategiji Bong Joon-ho ostaja »avtohtono korejski«, čeprav mestoma povzema modele (ameriških) žanrov. A hkrati jih tudi sprevača, kot v filmu *The Host*, zgodbi o pošasti v reki Han, ki jo zaradi ignorantskega odnosa oziroma čiste ekološke diverzije zagreši ameriški znanstvenik. Po šestih letih od izlitja se v reki razvije in mutira ogromna in krvoželjna dvoživka, pravi atlet med antološkimi pošastmi, ter nekega dne ob nabrežju reke, ki teče skozi Seul, prične sejati strah in grozo. V širši okolici povzroči paniko, pobije na desetine ljudi, s seboj odnese še par »talcev« in jih odvrže v odročni jašek, med drugim hčer lenega in totalno neambicioznega štiridesetletnika Gang-duja, ki se z družinskimi člani požene v iskalno ekspedicijo. Zmedene oblasti menijo, da gre za morilski virus, zato razglasijo obsedeno stanje in območje zaprejo v karanteno, Gang-duja in bližnje sorodnike pa razglasijo za okužene in ljudem nevarne individualce ...

Bongova vitalnost in prepričljivost ne ležita le v suverenem režijskem slogu, ekonomiji pripovedi in danes tako redki odliki, ki ji pravimo inteligentno zabavati, temveč tudi v negiranju kakršnih koli usta-

ljenih vzorcev in neprestanem pervertiranju oziroma subvertiranju materiala. Bong ne blefira, s skrivanjem pošasti denimo ne ustvarja lažnega suspenza, saj jo razkrije že v uvodnih minutah; *The Host* je veliko več kot zgolj *monster movie*, Bong združuje modele akcijskega spektakla, grozljivke, črne komedije, družinske drame, družbene refleksije in politične paranoje 21. stoletja. Podobno spretno operira s čustvenimi registri; v mračne trenutke se nemalokrat prikradejo elementi satire, v osebnih travmah junaki najdejo navdih za končno zmagovalstvo, pri čemer se Bong distancira od kakršnih koli nacionalističnih ali patriotskih elementov, značilnih za mnoge korejske akcijske spektakle (npr. *Shiri*, *Tae Guk-gi*). Bong se vseskozi giblje v nevarni coni, na tanki črti med subverzivnostjo in patriotskim zanosom, med obešenjaškim humorjem in cenenimi emocijami, med tragičnim in komičnim, podobno kot v *Memories of Murder* v obravnavanju detektivskega dela nekajkrat skorajda prestopi mejo burleske, saj lokalne policijske metode izrazito karikira (lep primer je nervozni šef, ki si vseskozi meri pritisk!). In vse te elemente združuje tako nevsiljivo in maestralno, da se zdijo sami po sebi umevni, kot npr. v drugem (in zaenkrat najboljšem) filmu *Memories of Murder*, trilerju, zasnovanem na resničnih dogodkih,

ki so v času diktature leta 1986 pretresali korejsko družbo. Neznanec je v ruralnem predelu, severno od Seula, več let posiljeval in ubijal mlada dekleta; policija je tavalna v temi, zločini niso bili nikoli pojasnjeni, storilec nikoli identificiran. Bong se ne ukvarja s klasično *whodunit* formo; njegova drama problematizira človeški značaj, odnose med mestom in provinco, bolj ali manj vraževerne policijske metode, katerih se poslužuje lokalna policija, kolektivno krivdo ob neuspehu. Drama se potemtakem ne odvija med storilcem in policijo, temveč med sodelujočimi policijskimi preiskovalci; med lokalnimi preiskovalnimi karikaturami (utelešenimi v detektivu Parku), policaji, ki »zaupajo instinktu« in katerih metode navdihujejo znani junaki s televizijskih zaslonov, ter »tujcem«, detektivom Sahom, klasičnim redkobesednim prišlekom, sposobnim detektivom iz Seula, čigar prisotnost avtomatsko vzpostavi konflikt med mestom in provinco, med profesionalnostjo in amaterizmom, med dejstvi in instinkti, med hladnokrvnostjo in afektom. Z drugimi besedami, Bong se v ničemer ne naslanja na popularne modele zahodnjaškega trilerja. V tem je izjemen – in pogumen. Kar je verjetno poglobitveni razlog, da Zahod še ni odkril njegovega potenciala.