



Oldboy (Park Chan-wook, 2003)

Det sydkoreanske bar-slagsmål

Et filmboom baseret på lige dele kunstnerisk dynamik og kommerciel tæft

Af Kyu Hyun Kim

Gennem de seneste ti-tolv år har den sydkoreanske filmindustri opnået noget, som de færreste fjernøstlige naboer er lykkedes med: Trods konkurrence fra Hollywood er andelen af biografbilletter, der sælges til sydkoreanske film, i øjeblikket på over 50 procent – i august 2005 sensationelle 71 procent – hvilket gør Sydkorea til et af de få lande i verden, hvor amerikanske blockbustere ikke sidder tungt på markedet.¹ Men hvad der er endnu mere interessant set med globale briller: Den sydkoreanske

film har sideløbende opnået at få en egen identitet i både det asiatiske, europæiske og amerikanske publikums bevidsthed; den fremstår efterhånden tydeligt distinkt fra eksempelvis japansk, kinesisk eller Hongkong-film.

Det kan lyde som en logisk konsekvens, når man tager i betragtning, at sydkoreanske instruktører i de senere år har vundet et stort antal internationale priser, herunder hædersbevisninger ved de prestigøse A-festivaler i Berlin, Venedig og Cannes.

Men hvad der gør udviklingen overraskende, er, at identitetsskabelsen ikke har fundet sted ved en stram specialisering eller målrettet international promovning af genkendelige kulturtræk, men gennem en støt strøm af innovative, udfordrende, modige, chokerende, kraftfulde og underholdende værker. Kort sagt: Gennem bredde og fornyelse.

For en national filmindustri, som siden en glansperiode med progressive og populære film i 1960'erne havde ligget i kreativ dvale indtil midt-90'erne, er der tale om et markant gennembrud. Forskere, journalister og anmeldere har dog talrige forklaringer på fænomenet. En væsentlig faktor er statens snu støtteformer, herunder etableringen af et kvotesystem for hjemlige film og skabelsen af Korean Film Commission. 1990'ernes politiske demokratiseringsproces i Sydkorea har desuden medført en neddrogning af censuren, og ikke mindst den slags, der førhen fandt sted på præproduktionsniveau.

Ligeledes har filmteknologi og know-how fået et markant løft, og nok så vigtigt: Der er kommet en generation af instruktører til, der som noget relativt nyt har kunnet operere uafhængigt af de etablerede studiesystemer – uden af den grund at savne ekspertise. Og endelig er der de sydkoreanske forbrugere, hvis konsummønstre bliver stadig mere udfordrende og uforudsigelige; deres krav mærkes tydeligere i filmbranchen år for år.

Hvis man spørger, hvornår det ikke-koreanske publikum fik øjnene op for landets film, kunne et godt bud lyde på 1999 – året, hvor blockbusteren *Shiri* havde premiere, og hvor Sydkorea for første gang fremstod som et produktionsland med potentiale for at lave film, der kunne sælge mange billetter globalt. *Shiri* tog en solid bid af det marked, der ellers havde været helligt

actionbrag fra Hollywood og Hongkong. I det følgende vil jeg dog regne 1993 som det skelsættende år. Ikke mindst fordi det var i det år, at Im Kwon-taeks *Seopyeonje* som den første hjemlige film siden 1960 var i stand til at udfordre Hollywood-filmene på det sydkoreanske marked.

For at kunne forstå den aktuelle succesbølges karakter og årsager er det væsentligt at kende til forholdene i de årtier, der gik forud. I realiteten er bølgen nemlig ikke så meget et gennembrud som en genopvågning.

Et tilbageblik. Årene 1955-70 var et både kvantitativt og kvalitativt højdepunkt, der betragtes som sydkoreansk films 'gyldne periode'. Inspireret af bl.a. japansk film (dog ikke i så ensidig og plagierende en grad, som det nogle gange hævdes) blev der både lavet teknisk raffinerede, formmæssigt eksperimenterende og tematisk nyskabende film. Produktionen nåede sit højeste i 1969 med 229 film.²

Som så mange andre steder betød tv-mediets tilsynskomst en hård tid for filmbranchen, hvilket for alvor blev mærkbart i Sydkorea i 70'erne. Men der var også andre faktorer.

General Park Chung-hees magtovertagelse i 1962 indledte en lang, mørk vandringsperiode, der varede helt frem til 1987. Landet blev underlagt militærdiktatur, først under Park og fra 1980 under præsident Chun Doo-hwan, og i samspil med den hastige industrialisering og filmindustriens ekspansion tog styreformen gradvist brodden af filmkunsten.

Hvor censuren tidligere havde været begrænset til færdiggjorte film, skulle også projekter og manuskripter nu godkendes af staten. Bl.a. blev film med antikrigs-temaer eller blot kritik af militæret prompte stoppet, hvilket også gjaldt ved import af uden-

landske film.³

Akkurat som Francos fascistiske styre havde været det i Spanien, var de sydkoreanske militærjuntaer til gengæld relativt tolerante over for seksuelle udskjelser (Ho 2000: 195-203). Begreber som konfuciansk moral er ikke til videre gavn, når man skal forklare den sydkoreanske filmindustri besættelse af utroskabs-fikserede melodramaer, der ofte grænsede til softcore-porno.⁴ Periodens film afspejler med al ønskelig tydelighed hykleriet i et undertrykt samfund; alt imens man smilede lystfyldt over skildringerne af kvinder, der blev udnyttet seksuelt, blæste man fanfarer for dyder som hårdt arbejde og lydighed. Og accepten af de mandsdominerede hierarkier blev holdt i hævd gennem bl.a. et militariseret uddannelsessystem og tvungen militærtjeneste.

Filmpolitikken i disse perioder indebar, at regimet tillod import af visse udenlandske spillefilm, hvis importøren samtidig påtog sig at lave hjemlige produktioner. Den logiske konsekvens blev, at det at lave sydkoreanske film i mange tilfælde fik karakter af et nødvendigt onde. Distributørerne havde deres på det tørre, når blot deres import af James Bond-film og Hollywood-ekstravaganzaer var i hus – det var dér, pengene lå. I perioden 1970-73 blev der i årligt gennemsnit produceret 165 sydkoreanske film, hvoraf kun 140 fik biografpremiere. Små femten procent af filmene blev altså arkiveret, så snart de var færdiggjort – det gjaldt også mange af de statsstøttede produktioner (Pak 2004: 178 og Ho 2000: 139-189).

National identitet under forhandling.

Man skal selvfølgelig passe på med at overdrive effekten af den demokratisering og liberalisering, der har fundet sted i Sydkoreas kultur og samfund siden 1987. Ek-

sempelvis er det endnu højst tvivlsomt, om man i nogen overskuelig fremtid vil kunne opleve en kommerciel film, som tør tage fat på nogle af det nationale militærs problemer med korruption, selvmord og homoseksuelle overgreb. Eller som tør binde an med en kritisk fremstilling af Sydkoreas store historiske helte som f.eks. den anti-japanske guerillakriger og politiker Kim Ku eller militærmanden Yi Sun-sin. Eller som blot tør gå imod den strøm af fodboldfeber, der ramte landet under afholdelsen af VM i 2002 og skabte et såkaldt 'menneskeligt tidevand' af nationalistisk sindede fodboldfans. Hvem beskriver ensomheden hos den dreng, som ikke gider se fodbold?

Sandt er det dog, at mange hellige køer siden 1987 er blevet nedlagt – ikke mindst vedrørende militærdiktaturerne. En af de mest kontroversielle film i 2005 var således Im Sang-soos *President's Last Bang* (*Kuttae Kusaramdul*), der højst uflatterende fremstillede præsident Park Chung-hee som en klodset skørtejæger i tiden frem til hans likvidering.

Ligeledes har sydkoreanske filmmagere i de senere år leveret en skarp kritik af den udbredte nationalistiske diskurs, som øjensynligt opfatter 'sydkoreansk identitet' som en størrelse, der ekskluderer både kvinder, børn, handicappede, homoseksuelle og gæstearbejdere. Kritikken af sådanne essentialiserings-tendenser ses bl.a. i antologifilmen *If You Were Me* (*Yeoseot gae uiseon*, 2003).

Folkestemningen online. Den toneangivende gruppe af sydkoreanske filmmagere (der, som det senere vil fremgå, er præget af individuelle stiltræk og mainstream-skeptiske tilgange til valg af temaer) interagerer langt tydeligere med deres publikum, end tilfældet var for få år siden.

Opblomstringen af en folkelig diskurs

vedrørende sydkoreansk film skyldes i høj grad internettet. Beregninger peger på, at der er omkring ti millioner brugere ud af en befolkning på 48 millioner, og et stort antal filmsites vidner om et publikum, der i stadig højere grad forventer kvalificeret fornyelse – og gør opmærksom på det. Ad denne vej kan folkestemningen i vid udstrækning aflæses online, og den spiller en enorm rolle for filmenes kommercielle skæbne. Det indikeres bl.a. af, at filmindustriens brancheblade løbende vurderer de kommende films hit-potentiale ved at se på mængden af forudbestilte billetter på internettet.

Selvfølgelig har dette 'netizen'-fænomen også sine negative sider. Anonyme tilsvinnings-indlæg på diverse filmsites mistænkes ofte for at være del af hemmelige kampagner udtænkt af filmselskaber, der angiveligt har hyret unge internet-brugere til at sprede negativ omtale af konkurrerende firmaer. Flere sites er ligefrem blevet søgt infiltreret og saboteret af hackere; således hjemmesiderne for Ryuu Seung-wans *No Blood No Tears (Pido nunmuldo eobshi*, 2002) og Yim Pil-sungs *Antarctic Journal (Namgeuk-ilgi*, 2005).

Regeringen har som nævnt på mange punkter opmuntret filmindustrien. Censurens lempelse og regeringens kovending mht. vigtigheden af den hjemlige filmindustri kan dog ikke uden videre adskilles fra den globale kapitalismes udvikling eller det generelle vækstfokus, som den sydkoreanske stat har opereret med siden 1945. Globaliserings-begejstringen var især iøjnefaldende i præsident Kim Yong-sams retorik i årene 1993-97.

Det er i denne sammenhæng væsentligt at bemærke, at plusordet 'globalisering' hverken for stat eller befolkning synes at udelukke nationalistisk sindelag – end ikke nationalisme i dens mest snæversynede

form. Tværtimod har ønsket om at skabe en 'national filmkunst', der klart afspejlede landets 'nationale styrke', altid været et af hovedincitamenterne bag statens engagement i promovningen af sydkoreansk film. Således skyldtes den enorme succes, som Im Kwon-taeks *Seopyeonje* oplevede i 1993, ikke udelukkende filmens egne kvaliteter, men i vid udstrækning også den målrettede promovning af aspekter af filmen, som kunne udlægges som særligt 'sydkoreanske' og ægge til national stolthed og sammenhold. Filmen handler om den traditionelle sydkoreanske kunstart *pansori*, en recitationsform, der i 1800-tallet udviklede sig uafhængigt af den herskende konfucianske elite, og som fik en velfortjent oplomstring under 1980'ernes demokratiseringsbølge. Kim Dae-jung (præsident i perioden 1997-2001), der kommer fra den uglesete, men stærkt *pansori*-forbundne Cholla-provins, blev angiveligt så rørt af filmen, at han græd – og opfordrede offentligt alle sydkoreanske borgere til at se den. Andre politikere stemte i, og såvel de sydkoreanske medier som kultureliten medvirkede stærkt til at skabe en national diskurs, som gjorde filmen til et udtryk for en essentialiseret 'koreanskhed' og skabte en forstærket fornemmelse af, hvor vigtigt det var at stå imod indflydelsen fra udenlandske film.⁵

Debat om kvoterne. Et af de centrale punkter i den sydkoreanske filmpolitik er det nationale kvotesystem for biografvisninger. Systemet har eksisteret siden 1966, men har i de senere år fået karakter af en decideret modvægt til den aftale mellem Sydkorea og USA, som i 1985 fjernede begrænsningerne på import af udenlandske film og sikrede udenlandsk ejede filmselskaber retten til at operere på sydkoreansk jord. Kvotesystemets princip er, at biograferne et vist antal af årets dage – det

spænder fra 106 til 146 dage – kun må vise sydkoreanske film.

Udadtil har alle med aktier i den sydkoreanske filmindustri stået last og brast om ordningen, fra instruktører og producenter til de filmkritikere og filmgængere, der har haft ondt af den hjemlige films pressede position. Men indadtil har kvotesystemet i hvert fald siden 1998 været omgærdet af kontroverser. Mange har sat store spørgsmålstegn ved selve systemets eksistensberettigelse, hvilket igen har affødt harske forsvar.

I det sydkoreanske magasin *Film 2.0* rasede der i juli og august 2004 en debat, som satte problemstillingen på spidsen og samtidig afslørede diskussionens komplekse brydning af brancheinteresser og den globale kapitalismes mekanismer. Filmkritikeren Kim Yong-jin hævdede i bladet, at kvotesystemets selvretfærdige fortalere var med til at dølge det forhold, at kvotesystemet kun giver anstændigt spillerum til to slags film: De sydkoreanske og de amerikanske blockbusters. Andre udenlandske film og mindre koreanske film bliver tabere i spillet og lider hurtigt box office-døden, mente han. En producent replicerede, at den 'kulturelle diversitet', som kvotesystemet skal beskytte, rent faktisk er markedsorienteret; det handler snarere om at holde den amerikanske kulturimperialisme stangen end om at sikre bredden i den hjemlige filmproduktion. Dette fremkaldte et ophedet svar fra en festival-repræsentant, som spurgte, hvilket formål det tjente at holde Hollywood ude af det sydkoreanske marked, hvis det alligevel skulle domineres af et fåtal af selskaber, der udviser samme selvforherligende, skånselsløst monopolistiske og ensidigt kommercielt orienterede fremfærd som de amerikanske konkurrenter.⁶

De store og de små. Selv hvis man ser bort fra den anti-amerikanske retorik i den offentlige debat, er det åbenbart, at den sydkoreanske filmhovedstad Chungmuro siden årtusindskiftet har bevæget sig i retning af et 'Little Hollywood'. Sydkoreanske filmselskaber som CJ Entertainment og Cinema Service er ekspanderet voldsomt og indgår nu i store konglomerater, som har gjort kløften mellem de bemidlede og de ubemidlede filmproducenter større. Samtidig har de stort budgetterede films næsten-monopol på biografale og de stadig mere aggressive marketingkampagner presset de mindre, uafhængige film ud på et sidespor. Til illustration kan det nævnes, at over 61 procent af alle de sydkoreanske lærreder, der var i brug i en uge i 2003, var helliget en af to film: Den amerikanske *Ringenes Herre* optog 402 sale, mens *Silmido* (2003), Kang Woo-suks action/krigsfilm om det delte Korea, optog 334.

Silmido krydsede den magiske grænse på ti millioner solgte biografbilletter – et kunststykke, som instruktøren Kang Je-kyu året efter gentog med endnu en krigsfilm, *Taegukgi* (*Taegukgi hwinalrimyeo*). Symptomatisk nok er Kang Je-kyu også manden bag blockbusteren over dem alle i 1999, *Shiri*, og samtidig leder af et af de store selskaber, Cinema Service.

Allerede i 2001 råbte engagerede filmgængere vagt i gevær over tendensen til blockbuster-dominans og organiserede støttegrupper for fire populære, men kommercielt gangbesværede film: *Raybang* (2000), *Waikiki Brothers* (2001), *Take Care of My Cat* (*Goyangileul butaghae*, 2001) og den skæve science fiction-film *The Butterfly* (*Nabi*, 2001). Efterhånden er tanken om målrettet støtte bredden gennem et særligt kvotesystem for de mere kunstneriske film så småt ved at vinde fodfæste i filmbranchens højere lag. Spørgsmålet om



Taegukgi/Taegukgi hwinalrimyeo (Je-gyu Kang, 2004)

definitioner og skillelinjer er dog stadig ikke afklaret.

Salgbar kunst. En særlig etos har præget sydkoreansk film gennem de senere år: En interessant – skønt ikke altid harmonisk – sameksistens af på den ene side en eksperimenterende, 'kunstnerisk' dynamik og på den anden en lydhørhed over for kommercielle faktorer som underholdningsværdi, teknisk og skuespilmæssig kvalitet.

Der er næppe tvivl om, at den kunstneriske sensibilitet hænger sammen med, at den nye generation af filmmagere er opflasket med de europæiske, amerikanske og japanske film, som man i de senere år har kunnet se ved særvisninger i franske, britiske og tyske kulturcentre, hvis ikke

de ligefrem har fået sydkoreansk biografpremiere. Og hvor disse muligheder ikke har været tilstrækkelige, har generationen været så privilegeret at kunne nyde godt af undergrundsmiljøernes cirkulation af illegale kopivideoer. Dette såkaldte 'grå marked' har gjort det muligt for de aspirerende cineaster at opleve den myteomspundne og førhen forbudte filmkunst fra *A Clockwork Orange* (1971) til *Dommedag nu* (*Apocalypse Now*, 1979). Sidstnævnte var forbudt i årevis på grund af sit 'anti-krigs-budskab'.

I tilfældet sydkoreansk film er der dog grund til at være varsom med de ellers så bejlelige generationsopdelinger. Som det også ses inden for kinesisk og taiwanesisk film, har sådanne skel det med at udviske nuancer og indbyde til, at man negligerer

mere dybdegående analyser af filmene.

I Sydkorea er filmgenerationerne desuden svære at rubricere på grundlag af aldersskel. Tag f.eks. instruktøren Lee Chang-dong, der i 1996 debuterede med arbejdsløsheds- og gangsterdramaet *Green Fish (Chorok mulkogi)* – i den fremskredne alder af 42 år. Lee Myung-se var ligeledes 42, da han i 1999 vandt international anerkendelse for sit postmoderne, reference-spækkede og ungdommeligt kåde genremiks *Nowhere to Hide (Injeong sajeong bol geot eobtda)*.

Med dette forbehold på plads er der dog grund til at bide mærke i, at det først er i 1990'erne, at der dukker filmmagere op, hvis karrierebaner er tydeligt løsrevet fra filmbyen Chungmuros hævdvundne mesterlære-system, hvor man i et ufleksibelt hierarki skulle operere som assistent i adskillige år, før man fik chancen for at instruere.

I stedet har instruktører i stigende grad baggrund i universiteternes filmvidenskabsuddannelser eller kommer fra specialiserede filmskoler som Korean National University of Arts (grundlagt i 1991, dengang med fokus på musik og teater) og Korean Film Academy (grundlagt i 1984). Sidstnævnte har udklækket en lang række væsentlige instruktører, bl.a. Bong Joon-ho (*Memories of Murder/Salinui chueok*, 2003), Hur Jin-ho (*Christmas in August/Palwolui Christmas*, 1998), Lee Hyun-seung (*Il Mare/Siworae*, 2000) samt makkerparret Min Kyu-dong og Kim Tae-yong (*Memento Mori/Yeogo goedam II*, 1999).

Et par markante navne har sågar studeret ved filmskolen i polske Lodz: Moon Seung-wook (*The Butterfly/Nabi*, 2001) og Song Il-gon, der læste under Krzysztof Kieslowski og slog igennem med den dramaturgisk komplekse kvindefilm *Flower Island (Ggot seom*, 2001).⁷

Instruktørernes anseelse og samfundsmæssige rolle har logisk nok ændret sig i takt med denne udvikling. *Green Fish*-instruktøren Lee Chang-dong blev i 2002 efter sin internationale succes med det bagvendte national-epos *Peppermint Candy (Bakha satang*, 2000) ligefrem udnævnt til kultur- og turistminister. Det kom som et chok for mange, da instruktørgenerationen gennem årtier i de flestes bevidsthed havde været et håndværk; nu dukkede kunstnerpolitikere op i kulturlandskabet i bedste André Malraux- og Melina Mercouri-stil. At Lee Chang-dong desuden var skolelærer og romanforfatter, understreger, hvordan virkefelternes afgrænsning var kommet under opløsning.

Det sydkoreanske bar-slagsmål. Det er netop mangfoldigheden, der står i centrum i mange nylige forsøg på at forklare den nye sydkoreanske films gennemslagskraft. Den brede vifte af genrer, stilarter, budskaber og filosofiske tilgange til det at lave film gør det svært at indkredse den sydkoreanske film ved hjælp af æstetiske eller tematiske fællesnævner. Som *Village Voice*-anmelderen Michael Atkinson med et anstrøg af skrækfascination har påpeget: "At betragte sydkoreanske film er som at se den nationale kultur gennemføre et beskidt bar-slagsmål med sig selv."⁸

Ikke desto mindre har der, især i Europa og USA, været tendens til at præsentere sydkoreansk film på en måde, så diversiteten er blevet ofret til fordel for fokus på nogle få auteurs – i skrivende stund især Im Kwon-taek, Hong Sang-soo og Kim Ki-duk.

I receptionen af Kim Ki-duks film smelter den eksotiske og den skrækfascinerede tilgang til sydkoreansk film perfekt sammen – her mødes kunst og kult.

Kim Ki-duk slog igennem i Vesten med



Peppermint Candy/Bakha satang (Lee Chang-dong, 2000)

The Isle (Som, 2000), en næsten dialogløs surrealistisk meditation over en mand, der har afklædt sig sin sociale identitet og søgt tilflugt ved en sø (læs: i et urhav). Her møder han en mentalt forstyrret (læs: seksuelt åben) kvinde, der passer på et antal lystfiskerbåde udformet som flydende huse. At *The Isle* endte som et kontroversielt hit i det internationale festival-kredsløb, hang dog mere end noget andet sammen med et par scener, hvor fiskekroge bliver brugt til selvskamfering. Filmen er blevet heftigt markedsført internationalt som en avanceret horror-film og et prototypisk eksempel på 'ekstrem asiatisk film'.⁹

Kim Ki-duks popularitetskurve er foreløbig toppet med den entusiastiske kritiker- og publikumsmodtagelse, som *Forår, sommer, efterår, vinter ... og forår* (*Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom*, 2003) fik i USA. Sjovt nok med en helt anden form for eksotisme i centrum: Selv efter at det gik op for amerikanske kritikere, at

de mange buddhistiske 'ritualer' i filmen var purt opspind fra Kims side, fortsatte de med at prise filmen for dens vidunderlige filmiske fremmanelse af buddhistisk filosofi. Kim Ki-duk er, i denne skribents øjne, lige så lidt buddhist, som Pedro Almodóvar er dydsiret katolik.

Kim Ki-duks kvinder. Hvad endnu færre ikke-koreanere tilsyneladende er klar over, er, at Kim Ki-duk gennem næsten et årti har været genstand for vedholdende feministisk kritik fra sydkoreanske tilskuere og anmeldere. Mange af de feministiske filmkritikere betragter Kims film som et opkog af det luder/madonna-kompleks, som alverdens 'kunstfilm' skamløst dyrker. Og endnu værre: Som er et slag i ansigtet på de sydkoreanske kvinder, som gennem århundreder har udholdt patriarkalsk undertrykkelse.

"Det vil være en hån mod den sydkoreanske kvinde at støtte denne film på nogen

som helst måde,” skrev filmkritikeren Chu Yu-sin i 2002 i et af de store dagblade om filmen *Bad Guy* (*Nabbeun namja*, 2001). Hun fulgte senere op med den analyse, at Kim Ki-duks film er bygget op omkring ’hule, afmægtige kvinder’, som bliver gjort til skydeskive for ’mandens projektioner af indre ondskab og had’.¹⁰

Hvorom alting er, så er det en korrekt iagttagelse, at følelsesmæssige overgreb, gennemheglinger og voldtægter for mange af Kims mandefigurer udgør ’acceptable’ kommunikationsformer i forhold til det modsatte køn. Ligeledes er det gennem disse handlinger, at ’luderne’ bliver transformeret til en slags hellige moderskikkelser – hvorved både offer og voldsmand på

kringlet vis opnår renselse og frelse.

Dette chauvinistiske aspekt af filmene synes at gå relativt ubemærket – eller i hvert fald relativt uproblematisk – gennem den vestlige optik. I den amerikanske og europæiske presse er det kritisk-feministiske perspektiv på filmene nærmest ikke-eksisterende. Man kan næsten få den tanke, at en ’eksotiserende’ mekanisme er trådt i kraft her, helt parallelt med den velkendte tendens, at man tolererer nøgenbilleder af kvinder fra ’primitive’ folkeslag, men siger stop, hvis der er tale om det hvide borgerskabs døtre.

Yndlings-neurotikerer Hong Sang-soo.
I skarp kontrast til de kontroverser, der

*Forår, sommer, efterår, vinter... og forår/Spring, Summer, Fall, Winter... and Spring/
Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom* (Kim Ki-duk, 2003)



omgiver Kim Ki-duk, nyder instruktørkollegaen Hong Sang-soo nærmest total opbakning i den sydkoreanske presse, og hans æstetiske placering er tilsvarende klart defineret. Enhver ny minimalistisk film med fokus på den veluddannede middelklasse bliver øjeblikkeligt – og lovlig forudsigeligt – sammenlignet med Hong Sang-soos film. Hong, der påvirkede hele post-90'ergenerationen af sydkoreanske filmmagere med sin radikalt modernistiske debutfilm *The Day a Pig Fell into the Well* (*Daijiga umule pajinnal*, 1996), er blevet en perfekt auteurfigur på den nationale scene.

Også udenlandske filmgængere og kritikere har taget Hong til sig, ikke mindst i Frankrig, mens publikumstilstrømningen på hjemmefronten er mere til at overse. Hongs *Woman is the Future of Man* (*Yeo-janeun namjaui miraeda*, 2004) solgte 284.372 billetter. Som nævnt solgte samme års topscorer, Kang Je-kyus *Taegukgi* (2004), ti millioner.¹¹

Hong Sang-soos film er planlagt og udført med stor akkuratess. Deres popularitet i Vesten kan i vid udstrækning måske netop forklares med, hvor trofast de følger den modernistiske kunstfilms grammatik – de lader sig uhyre let identificere som art cinema. Deres labyrintiske [rubic cube] narrativer opmuntrer beskueren til at se dem igen og igen og opfange stadig flere tegn og koder i henkastede replikker og diskrete bevægelser.

Med sine minimalistiske set-ups og kompositioner søger Hong at hænge sine figurer hjælpeløst til tørre under vores nidkære overvågning. Den koreanske intelligentsia og ikke mindst instruktørkolleger og filmkritikere har da også stor fornøjelse af Hongs film. Fulde af indlevelse og med et strejf af selvhad sidder kultureliten og klukker og hvisker indforståetheder til hinanden, mens de betragter filmenes sex-

fikserede og evigt fordrukne karakterer. Filmenes angivelige 'naturalisme' stikker dog ikke videre dybt. Som beskuerer inviteres vi til at betragte et virkeligheds-simulakrum, hvor dialoger og situationer er lænsset for politisk såvel som filosofisk og følelsesmæssig substans. Filmenes karakterer udlever deres 'naturlige' tilbøjeligheder på en måde, der gør det muligt for beskueren at forestille sig, at han/hun identificerer sig med dem – alt imens Hong Sang-Soo i realiteten tager letkøbt afstand fra karakterernes adfærd.

Hongs film kan med andre ord bedst sammenlignes med de sarkastiske, men i bund og grund ufarlige selvudleveringer, vi finder hos en Woody Allen. Dennes herligt neurotiske og hurtigtignakkende newyorkere er måske nok i en vis udstrækning baseret på virkelige mennesker, men de lever efterhånden en sorgløs tilværelse i et fiktivt univers, der udelukkende peger tilbage på den almægtige skaber selv: Woody Allen. På samme måde afspejler Hongs univers netop ikke virkeligheden, skønt filmenes reception kunne få det til at se sådan ud, men derimod en glatpoleret filmisk pseudo-virkelighed forsynet med små lokkende kighuller.

Klassifikations-kvaler. Hvis man skal skue fremad, er der andre og bedre bud på forbilleder end Hong Sang-soo. Nemlig de yngre instruktører, der synes at have fundet sig til rette inden for genrekonventioner og kravet om salgbarhed, men som alligevel har tilstrækkeligt med kunstnerisk sensibilitet til at dreje disse konventioner i uventede retninger. De har fundet en 'tredje vej' – en rute, der zigzagger mellem den åbenlyse *auteur*-kunstfilm (som den laves af Im Kwon-taek, Lee Chang-dong, Kim Ki-duk og Hong Sang-soo) og de glatte melodramaer eller gangsterkomedier,



Tale of Cinema/Keuk jang jeon (Hong Sang-soo, 2005)

der præger den populistiske filmindustri. Gruppen omfatter instruktørnavne som Kim Jee-woon, Park Chan-wook, Bong Joon-ho, Ryuu Sung-wan og Chong Chae-un, og de hybridiserede film, de laver, er oftest uforudsigelige, til tider irriterende – og indimellem ligefrem stødende.

Som den sydkoreanske filmkritiker Kim Yong-jin har påpeget, kan denne gruppe – og ikke mindst frontfiguren Park Chan-wook – bedst sammenlignes med den forfriskende bølge, der ramte amerikansk film i 70'erne: Instruktørerne var i begge tilfælde "fleksible nok til at kunne operere inden for en hvilken som helst genre og samtidig stå uden for enhver bevægelse (...). De formåede at integrere den personlige kunstneriske vision med populærfilmens appel." (Kim 2004: 14).

Det har ikke været helt let for især udenlandske kritikere at finde mærkater til disse kunstnere. Enhver kan se, at Hong Sang-soo er en arthouse-instruktør, men hvad med en film som *Barking Dogs Never Bite* (*Flandersui gae*, 2000) af Bong Joon-ho? Er den et stykke alvorstung samfundskritik rettet mod boligblokkenes intelligentsia – eller en godhjertet skrækkomedie om den uappetitlige sydkoreanske skik med at spise hundekød? Eller måske snarere en skæv og sød dannelsesfortælling om en ung kvindes trængsler med at klare sig igennem livet? Under alle omstændigheder er vi ude over den rendyrkede art cinema, for filmen formår både at være bizart underholdende, ubehagelig og larmende – og på kringlet vis at indlejre en stribe melodramatiske øjeblikke.

Park Chan-wook og den diskutale kunst.

Park Chan-wook er i denne sammenhæng eksemplarisk ueksemplarisk: Han kan simpelthen ikke sættes i bås. Lige siden hans femte film, *Oldboy* (2003), blev tildelt juryens Grand Prix i Cannes, har Park haft kurs mod international berømmelse på linje med Hong Sang-soo og Kim Ki-duk. Men holdningerne til Parks film har været – og er fortsat – langt mere delte end disses film. Park chokerer og pikerer selv de mest hærdede kritikere, men altid på uventet vis og uden brug af fortærskede exploitation-tricks. Hans film kan ikke reduceres til skarpe allegorier over sydkoreansk historie eller samfund; ej heller lukrerer de på klassisk-modernistiske kunstgreb.

Til gengæld bliver de ofte anklaget for at rumme en perversitet og vulgaritet, der ikke klæder deres formale glans og sofistikation. Andnu andre kritikere håner Park for at lave filmiske Fabergé-æg: Tiltrækkende værker, der i al deres sindrige udformning runger hult af mangel på moralsk eller følelsesmæssigt indhold.

Park overskrider ikke alene genreskel, men også grænsen mellem kunst og kommers, og han tvinger både det hjemlige og det udenlandske publikum til at genoverveje disse kategorier. Hvis 'kunst' defineres som en størrelse, der skal udfordre vores indgroede tankebaner – ikke blot hvad angår identitet, æstetik og moral, men også hvad angår selve kunstens støttekreds – så kan Park Chan-wooks film indiskutabelt klassificeres som kunstværker.

Det er i den sammenhæng værd at minde om, at salig Alfred Hitchcock helt op i 1960'erne endnu i visse kredse blev betragtet som en plump håndværker med god sans for underholdende melodramaer, men med en uheldig hånd i doseringen af makaberhed. Der skulle en forbitret forsvars-

tale og detail-analyser fra Robin Wood til, før det var almindeligt anerkendt, at *Menneskejagt* (*North by Northwest*, 1959) tilhører en helt anden liga og kategori end eksempelvis *From Russia With Love* (1963).

Så måske er der endnu håb for Park og andre miskendte instruktører fra hans generation.

(Oversat af redaktionen)

Noter

1. Sydkoreanske films andel af box office-indtægter (A) og antallet af producerede film (B) (kilde: Korean Film Council, 2004):

År	A	B
1993	15,4%	63
1994	20,2%	65
1995	20,4%	64
1996	22,4%	65
1997	25,2%	59
1998	24,3%	43
1999	39,4%	49
2000	34,9%	59
2001	49,8%	65
2002	48,5%	78
2003	53,3%	80

2. Den første generation af efterkrigs-instruktører gjorde sig bemærket i denne periode og omfatter blandt andre store kunstnere som Yoo Hyun-mok, Lee Man-hui, Kim Ki-young, Kim Soo-yong, Kwon Cheol-hwi, Im Kwon-taek og Sin Sang-ok. Mange af disse fortsatte langt op i 80'erne og 90'erne med at lave kompromisløse og personlige film.
3. Mod diktatur-æraens afslutning, da 1988-olympiaden i Seoul var nært forestående, var reglerne efterhånden slækket så meget, at en film som *Platoon* (1987) kunne få premiere. Efter sigende dog i en udgave, hvor Tom Berengers afsluttende død under 'friendly fire' var beskåret kraftigt.
4. Mest markant var bølgen af 'bar hostess films' fra 1970'erne, herunder *A Woman Betrayed* (*Naega beorin yeoja*, 1977), *Youngja in Her Prime* (*Yeong-jaui jeonseong shidae*, 1975), *Winter Woman* (*Gyeoul yeoja*, 1977) og *Miss Oh's Apartment Room* (*O-yang eui apateu*, 1978). 'Servitricer' var 70'ernes eufemisme for sexarbejdere, og alle de nævnte

- film var monumentale kassesucceser.
5. *Seopyeonjes* rolle i den nationalistiske diskurs diskuteres blandt andre af Chungmoo Choi og Cho Hae Joang (se litteraturlisten).
 6. Se bl.a. Kim Yöng-jin: "Sükürin kwötö nonran e puchö [On the Debates Regarding the Screen Quota System]", *Film 2.0*, 9. juli 2004; O Ki-min: "Morihae e kibanan nangenso nün muümihada [Cynicism Based on Lack of Understanding Is Meaningless]", *Film 2.0*, 6. august 2004; Kim No-gyöng: "Hamjöng e ppajin 'munhwa tayangsöng' ül chiksihara [Take a Good Look at the Entrapped 'Cultural Diversity']", *Film 2.0*, 24. august 2004.
 7. At den ellers så patriarkalske filmbranche er blevet tilgængelig for kvinder, er en anden vigtig tendens. Nogle af de stærkeste og mest roste sydkoreanske film inden for de seneste ti år er lavet af kvindelige instruktører: *Three Friends* (*Sechinku*, 1996) og *Waikiki Brothers* (2001) af Im Sun-rye samt *Take Care of My Cat* (*Goyangileul butaghae*, 2001) af Jae-eun Jeong. Mange kvinder opererer inden for det dokumentariske felt, der ligesom mange andre steder i Østasien tjener som en slags ghetto for talentfulde kvindelige instruktører. Mest anerkendt af de kvindelige dokumentarister er Young-joo Byun med *The Murmuring* (*Nazen moksori*, 1995) og *Ardor* (*Milae*, 2002).
 8. Atkinson, Michael (2001). "Blood Feud". In: *Village Voice* den 21. august 2001.
 9. At adskillige medier har fokuseret på denne vinkel, kan man udlæse af anmeldelses-citaterne bag på den dvd-udgave af filmen, der er udgivet af First Run Features. "Perverst æggende (og æggende pervers)," står der eksempelvis, og et andet citat lyder: "Man skal tilbage til *Night of the Living Dead* og *Exorcisten* for at finde noget så sjovt som det her." Markedsføringen af sydkoreansk film i det østlige Asien er præget af helt andre strategier, og receptionen her er da også væsensforskellig. Den største aftager af sydkoreanske film, popmusik og tv-serier er Japan, og her er eksempelvis den mandlige sydkoreanske stjerne Pae Yong-jun langt mere populær end Tom Cruise og de andre Hollywood-stjerner. Den østasiatiske succes for den sydkoreanske bølge – eller *hallyu*, som den er blevet døbt af kinesiske journalister – påvirker i øvrigt tydeligt den hjemlige industri, der er begyndt at lave stjerneproduktioner målrettet til det regionale marked. Nylige eksempler er Kwak Jae-youngs *Windstruck* (*Nae yeojachingureul sogae habnida*, 2004) med Jun Ji-hyun i hovedrollen samt Hur Jin-hos *April Snow* (*Oechul*, 2005) med førnævnte Pae Yong-jun.
 10. Se Chu 2002 og Chu 2004. En del (mandlige!) filmkritikere, heriblandt Kang Song-ryul, har givet igen ved at kalde den feministiske kritik af Kim Ki-duk for en fascistoid heksejagt (Kang, 2004).
 11. Tallene er fra www.koreanfilm.org.

Litteratur

- Atkinson, Michael (2001). "Blood Feuds". In: *Village Voice*, 21. august 2001.
- Cho Hae Joang (2002). "Söp'yönje: Its Cultural and Historical Meaning." In: Kim Kyung Hyun og David E. James (red.): *Im Kwon-taek*.
- Choi Chungmoo (2002). "The Politics of Gender, Aestheticism and Cultural Nationalism in Söp'yönje and *The Genealogy*." In: Kim Kyung Hyun og David E. James (red.): *Im Kwon-taek*.
- Chöng Chong-hwa (2004). "1960, 1970 nyöndaehaenguk yönghwa kisulsa [A History of Technology in Korean Cinema of 1960s and 1970s]". In: Korean Film Archive (red.): *Hanguk Yönghwasa kongbu*. pp. 238-279.
- Chu Yu-sin (2004). "Naega Kim Ki-dök ül pip'an hanün iyu [The Reason I Criticize Kim Ki-duk]". In: *Cine 21*, 25. marts 2004. <http://www.cine21.co.kr/kisa/sec-002100102/2002/01/020118094309104.html>
- Han Söng-hüi (2003). "'Sin'uro' ch'aja sam-malli [Trekking Thirty Thousand Ri In Search of 'New Programs']". In: *Film 2.0*, 14. marts 2003.
- Kang Söng-ryul 2004. "P'eminijum pip'yöng pangbömnön ül soesin hara [Renew the Methodology for Feminist Criticism]". *Cine 21*. March 16. <http://www.cine21.co.kr/kisa/sec-002200207/2004/03/040311110051074.html>
- Kim Kyu Hyun (2005). "Horror as Critique in Tell Me Something and Sympathy for Mr. Vengeance". In: Stringer, Julian og Chi-Yun Shin (red.): *New Korean Cinema*. pp. 106-116.
- Kim Kyung Hyun og David E. James (red.) (2002). *Im Kwon-taek: The Making of A Korean National Cinema*. Detroit, Wayne State University Press.

- Kim Sŏn-a (2002). "Yŏsŏng ūi momŭl tongwŏn han tongjŏng ōmnŭn sesang ūi yŏggyŏum [The Disgusting World Without Compassion, Mobilizing the Body of Women]". In: *Film 2.0*, 27. januar 2002.
- Kim Yŏng-jin (2004). "Tightrope". In: *Film Comment*. 40-6, november/december 2004.
- Korean Film Archive (2004). *Hanguk Yŏnghwasa kongbu* [Studying the History of Korean Cinema]. Seoul, Ich'ae.
- Korean Film Council (2004). *Korean Cinema 2004*. Seoul, Korean Film Council.
- Mun Il-p'yŏng (2002). "Amkŏt esŏ ōmŏniro [From the Female Animal to Mother]". In: *Film 2.0*, 27. januar 2002.
- Pak Chi-yŏn (2004). "1960, 1970 nyŏndae hanguk yŏnghwa chŏngch'ae kwa sanŏp [The Government Policy toward Korean Cinema and Film Industry in 1960s and 1970s]". In: Korean Film Archive (2004): *Hanguk Yŏnghwasa kongbu*. pp. 144-185.
- Parquet, Darcy (2005). "The Korean Film Industry: 1992 to the Present". In: Stringer Julian og Chi-Yun Shin (red.): *New Korean Cinema*. pp. 32-50.
- Rayns, Tony (2004). "Sexual Terrorism: A Strange Case of Kim Ki-duk". *Film Comment*, 40-6, november/december 2004.
- Sim Yŏng-sŏp (2004). "Kang Sŏng-ryul ssi ūi sŏlligŭn ibunbŏp ūl pip'an handa (Criticizing Mr. Kang Sŏng-ryul's Immature Dichotomy)". *Cine 21*, 25. marts 2004. <http://www.cine21.co.kr/kisa/sec-002200207/2004/03/040324202213072.html>
- Shin Jee-young (2005). "Globalisation and New Korean Cinema". In: Stringer Julian og Chi-Yun Shin (red.): *New Korean Cinema*. pp. 51-62.
- Stringer, Julian (2005). "Putting Korean Cinema in its Place: Genre Classifications and the Context of Reception". In: Stringer Julian og Chi-Yun Shin (red.): *New Korean Cinema*. pp. 95-105.
- Stringer Julian og Chi-Yun Shin (red.)(2005). *New Korean Cinema*. Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Yi Hyo-in (2003). *Yŏnghwa ro ingnŭn hanguk munhwasa* [A History of Korean Culture Read Through Cinema]. Seoul, Kaema kowŏn.
- Yi Hyo-in og Yi Chong-ha (red.)(1996). *Korean New Wave: Retrospectives from 1980 to 1995*. Pusan, Pusan International Film Festival.
- Yi Kil-sŏng (2004). "1960, 70 nyŏndae sangyŏnggwan ūi pyŏnhwa wa kwangaek munhwa [The Changes in the Movie Theaters and the Filmgoing Culture of 1960s and 1970s]". In: Korean Film Archive: *Hanguk Yŏnghwasa kongbu*. pp. 187-235.
- Yi Yŏng-jin (2004). "Hanguk kwangaek ege chaekaebonggwan ūl hŏhara [I, II]". In: *Cine 21*, 14. januar 2004. <http://www.cine21.co.kr/kisa/sec-002100100/2004/01/04109163650087.html>.