

A SZOBALÁNY

Egy szexi
koreai feminista

VINCZE TERÉZ

PARK CHAN-WOOK EROTIKUS THRILLERE A FÉRFI ZSARNOKSÁG
ALÓL FELSZABADULT NŐISÉGET ÜNNEPLI.

Park Chan-wook a kommersz és a művészfilm alkotta kettőség feloldására törekvős koreai változatának megtestesítője. Határozottan kommersz (karakteres műfaji) elemekből építkező filmeket készít, amelyek kihasználják a sztereotipizált „extrém Ázsia” összetevőket (szex, nyers erőszak, egzotikum, egzotizált erőszakos szex), ugyanakkor filmnyelvi, stílusban, humorérzékben, kulturális vonatkozásokban az egészhez hozzátesz valamit, amitől e darabok a művészfilmek (és kultfilmek) világába egyaránt belépőt nyerhetnek.

A *szobalány* (Ahgassi) újra tipikus példája a Park-féle mechanizmus működésének, a legsikerültebb darabjait jellemző hangnembeli és kulturális hibriditásnak. Egyrészt alapvetően műfajvezérelt film – erotikus thrillernek nevezhetnénk. Vizuálisan erősen épít a horror és kísértetfilm stilisztikai konvencióira is, s minden tekintetben hangsúlyosan stilizált, magas produkciós értéket képvisel. Kulturális értelemben többszörösen is koreai, pontosabban koreaira áthangolt mű. A klasszikus koreai filmtörténet talán legismertebb, szimbolikus darabja Kim Ki-young 1961-es *A szolgálólány* (Hanyeo) című erotikus thrillerje (melynek 2010-ben a cannes-i versenyprogramot is megjárt koreai remake-je is készült) csakúgy egy ármánykodó szolgálólány története, mint a mostani film. Ugyanakkor jellemző módon a klasszikus filmben a női vágy és szexualitás társadalomellenes, pusztító erőként jelenik meg, szemben Park filmjével – de erről később.

A *szobalány* nyugati alapanyagot használ, Sarah Walters walesi író 2002-es sikerregényét, a *Tolvajlányt*

(*Fingersmith*) dolgozza fel és át. Az eredeti történet a Viktória-korabeli Angliában játszódik, dickens hangulatban és motívumokkal átszőve. Nagyjából 500 oldalon tárja eléink az ármánykodással, tolvajlással, elcsereált gyermekkel megtűzdelt, a korabeli londoni élet és társadalom árnyékos zugait, valamint a gonosz és álszent arisztokrácia életének részleteit is bemutató történetet, mely végső soron egy leszbikus szerelem köré épül. (A regényből, annak történetvezetését híven követő, BBC-minisorozat is készült 2005-ben *A tolvajlány* címmel.)

Mindezt Park az 1930-as évekbe és Koreába helyezi át. A Japán által megszállva tartott országban az arisztokrácia és az alsóbb osztályok szembenállásába beleíródik továbbá a japán-koreai ellentét is. Ez a kérdés hosszabb cikket érdemelne, tekintve a koreai-japán feszültségek máig élő voltát, és azt, hogy a filmben valójában a „japánok” nem is japánok, hanem olyan koreaiak, akik az előkelőség érdekében japánnak próbálnak látszani (japán stílusú házban laknak, japánul beszélnek és japán irodalmat olvasnak). A japán vonal ugyanakkor a film erotikus szálának kibontásában is hasznos, hiszen egy globális kulturális sztereotípiához kapcsolja a tartalmat olyan hívószavak mentén, mint a gésák vagy Oshima és az *Érzékek birodalma*.

A regény, ahogy a film is, három nagy egységre tagolódik, ahol az első két fejezet ugyanannak a nagy átverésnek a bemutatása két különböző nézőpontból. Egy hozományvadász (a filmben magát japán arisztokratának kiadó koreai szerezhető meg egy gazdag örökösnek és vele vagyonát. A terv végre-

hajtásához szüksége van egy cinkostársra, aki a hölgy szobalányául szegődik. A feszültség és a fordulatok azáltal kerekednek ki, hogy előbb a szobalány, majd úrnője nézőpontjából látjuk az eseményeket, melyek így az átverések összetett hálózatát tárják fel. A gonosz tervet azonban egy váratlan tényező zavarja össze: az ármánykodás és színészkedés szövetségét kikezdi a két nő között alakuló erotikus vonzalom, mely úgy tűnik, szerelemmé érhet.

A film teljesen megváltoztatja a harmadik rész cselekményét és ezáltal a (feminista) üzenetet is átalakítja a regényhez képest. A könyvben a harmadik rész egy gyermekelcserélési sztori köré épül, mely a két főszereplő nő származásának rejtélyét tárja fel, vagyis a csavaros történetet még további, múltbeli bonyodalmakkal színezi tovább, ami a dickens hangulatot fokozza, viszont a két nő kapcsolatának/szerelmének történetét kissé háttérbe szorítja. Nem kérdés, hogy a regény vezérmotívuma is a leszbikus szerelem, azonban az ottani befejezés a történeti és irodalmi korszakjellemzőkkel keres összhangot. Park változata (a filmet társforgatókönyvíróként is jegyzi) viszont egy fantasztikusabb, néhány jellegzetes Park Chan-wook „kézjegyek” is teret adó, ugyanakkor a leszbikus szerelmet mint a férfiak felett aratott győzelmet ünneplő befejezést kapott. A női szexualitás ünneplése, a felszabadult leszbikus szerelem- és nőpártiság, ami a film végkifejletét jellemzi, az eredeti regényből teljességgel hiányzik.

A regény és a film alapmotívuma is a női szexualitás és vágy problematikájának boncolgatása. A történet egyik nagy gendermetaforája a könyv (tudás) és olvasás fogalmihoz kapcsolott nemi szimbolika kiaknázása. Az örökösöt ugyanis nagybátyja titkárként és felolvasónőként használja nagy művének létrehozásához, mely egy erotikus, illetve kifejezetten pornográf irodalmi műveket rendszerező lexikon. Az unokahúg, amolyan könyvtári rabszolgaként, ezeket a műveket másolja, valamint ezekből olvas fel nagybátyjának, és az alkalmanként összegyűlő „irodalomkedvelő” uraknak. A történet egyik fontos motívuma tehát az a sztereotípiája, mely a férfiakat a tudással, tudománnyal és könyvekkel kapcsolja össze, s ahol a nő pusztá-

eszköz, egyfajta médium, mely férfiak számára, férfiak által teremtett és birtokolt erotikus vágyakat közvetít, jelenít meg – a megjelenítés lehetőségét a filmváltozat természetesen ki is hangsúlyozza, amennyiben a könyvből hiányzó illusztrációkat a felolvasónő akár élőképként elő is adja a hallgató/nézőközönség számára. A sztereotípiát kiforgató mondanivaló azután éppen az lesz, hogy az e folyamat során megszerzett tudás, valamint a két nő főszereplő között kialakuló gyöngédség és érzelem, az örömteli szexualitás megtapasztalása képessé teszi őket arra, hogy legyőzzék a férfiakat, kiszabaduljanak a (férfiak uralta) társadalom fogságából, mely vidéki kastélyok hátsó szobáiba, bolondokházába vagy börtönbe zárja azokat a nőket, akik nem fogadják el a rájuk kényszerített szerepeket.

Park filmjében a harmadik rész kifejezetten a nők összefogásáról, szerelmük erejéről és a kiszabadulásról szól, amit erotikus vágyaik felvállalásának köszönhetően, és aktív, tudatos cselekvéssel érnek el. A regény bizonyos értelemben hagyta, hogy hirtelen felindulásból elkövetett cselekedetek és véletlenek segítségével lehessenek végül egymáséi a szerelmek. Park viszont aktív, tervező, cselekvő figurákként mutatja be őket, akik közösen

legyőzik a férfiakat, akik a vesztükre törtek. A bosszúálló nő figurája mellett az egyéb, Parkra jellemző háttorzongató rémségek, mint a testcsonkítás és a gyomorforgató polipok, mind e harmadik részben kapnak helyet.

Az utolsó harmad, mely lényegében teljesen a film kreációja, a nők ki/fel szabadulását hangsúlyozza, azt hogy felvállalják a szerelmüket és együtt cselekszenek a saját boldogságuk érdekében. Közös menekülésüket a nagybácsi házából két szemszögből is megismétli a film (miközben a zenei kíséret Michael Nymant idézi a *Zongoraleckéből*), majd a szimbolikus kép, melyen egy csónakban látjuk a két menekülő nőt és az őket „kiszabadító” szélhámost, a film zárlatában is megismétlődik. Erős a gyanúm, hogy Park, az egykori filmkritikus, jó ismerője a feminista filmes szakirodalomnak, mindenestre ebben a jelenetben a feminista értelmezőket egy tankönyvbe illő vizuális megoldással ajándékozza meg. A film zárlatában a csónakos képsor végén az evező férfi képe elhomályosulva merevedik ki, amit megelőz a vele szemben ülő, őt legyőző két nő kettőse egy éles képben kimerevítve, melyet az örökös nő metsző tekintete ural. A képsor a női tekintet megjelenítésének/visszaszerzésének illusztrációjaként feminista enciklo-

„A férfiak a vesztükre törnek”
(Ha Jung-woo és Kim Min-hee)

pédiába kívánkozik – az aktív nők viszszaszerették a cselekvés és a tekintet birtoklásának jogát, ezzel megtörve az őket uraló és eltárgyasító férfi tekintetet. Mindezt egy nagy lesbikus szerelmi jelenet követi, melyben a két szerető, a korábban a férfiak által az erőszak eszközeként használt tárgyakkal szerez örömet egymásnak – az erőszakosként és birtoklóként bemutatott férfi szexualitást felváltja az érzéki, kölcsönösségen alapuló örömszerzés.

Talán vitára adhat okot, hogy a lesbikus szerelem, a nők között lejátszódó erotikus jelenetek nem fordítják-e valójában visszajára az egész feminista projektet, és teszik a lesbikus szexualitást a férfi erotikus vágy és leselkedés kiszolgálóivá. Női nézőként úgy vélem, hogy az erotikus jelenetek megfogalmazásában sikerült olyan egyensúlyt találnia a rendezőnek a stilizálás és a realiztikus ábrázolás, a testiség megjelenítése és a test eltárgyasítása között, aminek köszönhetően nem érezzük magunkat egy kukkoló férfitekintet erőterébe szorítva. Ennek a fogalmazásmódnak szép példája, az egyik legemlékezetesebb jelenet, melyben egy hegyes fog lereszelése az erotika apropója, vagy az egyik leghevesebb akust bemutatott jelenet szexpozíciójának szimbolikája, melyben az élvezet tetőfokán a rendezés az egymásba kapaszkodó női kezeket hangsúlyozza.

Park Chan-wook nemzetközi karrierjének „kirobbantója” a Quentin Tarantino vezette cannes-i zsűri volt 2004-ben, amikor neki ítelték a nagydíjat az *Oldboy*-ért. Szinte mindenkinek egyetértett, hogy egy efféle film cannes-i díjazásának csakis Tarantino miatt lehetett esélye. *A szobalány* számomra újabb jele annak, hogy ők ketten valóban rokon lelkek. Ahogy a *Halálbiztos* zárata nagy erejű feminista gesztus, úgy *A szobalány* befejezése is erőteljes feminista állásfoglalás Park Chan-wook modorában előadva.

A SZOBALÁNY (Aghassi) – dél-koreai, 2016. Rendezte: **Park Chan-wook**. Írta: **Sarah Waters** regényéből **Park Chan-wook** és **Chung Seok-yung**. Kép: **Chung Chung-hoon**. Zene: **Jo Yeong-wook**. Szereplők: **Kim Tae-ri** (Sook-hee), **Kim Min-hee** (Hideko), **Ha Jung-woo** (Fujiwara gróf), **Jo Jin-woong** (Kouzuki). Gyártó: **Moho Film**. Forgalmazó: **Mozinet kft. Feliratos**. 144 perc.

