

Fábics Natália

Rabul ejtve a nyugati filmfesztiválok bordélyában

Park Chan-wook *A szobalány* című filmjének transznacionális feminista olvasata

Park Chan-wook és a mára kortárs klasszikussá vált alkotása, az *Oldboy* (*Oldeuboi*, 2003) a kétezres évek elején világszerte mozinézők százezrei számára volt az egyik első kelet-ázsiai filmélmény. Egy olyan trend főszereplője volt (és az mind a mai napig), amely még a nyolcvanas évek végén, kilencvenes évek elején indult. A nyugati filmfesztiválok ekkoriban minden korábbinál nagyobb figyelemmel fordultak a nem nyugati filmkultúrák felé.¹ Ezt a felhajtást a kritika kánonképző gesztusai, ha lehet, csak fokozták. Mindennek eredményeképp az ázsiai filmművészet korábban Nyugaton inkább csak réteggözönséget elérő, ismeretlen stílusú és zsánerű alkotásai a művészfilmek szélesebb közönsége figyelmének középpontjába kerültek. Park Chan-wook, a dél-koreai mozi egyik hazai és nemzetközi kedvencének világhódító útja² elég jól leírja több tucat, az elmúlt húsz-huszonöt évben nemzetközi ismertségre szert tevő kelet-ázsiai alkotó transznacionális karrierjét. Ennek a karriernek számomra különösen érdekes – és a jelen tanulmány fókuszában álló *A szobalány* (*Agassi*, 2016) című alkotás szempontjából is fontos – aspektusa a filmfesztiválokra való jelenlét, illetve az annak nyomán

elért sikerek visszahatása a rendező alkotói tevékenységére és jelenlétére, megnyilvánulásaira (médiában, filmfesztiválokon). A filmfesztiválokkal foglalkozó szakirodalom³ mára alapvetésnek kezeli a fesztiválszereplés kiemelt fontosságát a kortárs kelet-ázsiai (és más) művészfilmek életében; jómagam is például Takashi Miike munkássága kapcsán vizsgáltam már a fesztiválok hatását az alkotói programra.⁴

A nyugati piacokon való intenzív (sőt sok esetben szinte kizárólagos) jelenlét, és az ezen piacok közönségigényeinek való megfelelésre törekvés a harmadik világ filmkészítői között a hazájukban, de nem a hazájuk mozikközönsége (és mozibevétele) számára tevékenykedő transznacionális alkotók körét alakította ki az elmúlt egy-két évtizedben. Ha ezen alkotókat és a nemzetközi filmfesztiválokon bemutatott, ott a globális filmterjesztés számára promótált filmjeiket a posztkolonialista filmelmélet szemüvegén keresztül vizsgáljuk, nagyon érdekes eredményekre juthatunk: például Hamid Naficy-nak a „független transznacionális filmzsáner” („independent transnational film genre”)⁵ meghatározása meglepően jól alkalmazható a kérdéses al-

1 Lásd a *Metropolis* nemzetközi filmfesztiválokkal foglalkozó összeállítását, különösen: Elsaesser, Thomas: A filmfesztiválok hálózata. A filmművészet új európai topográfiája. (ford. Fábics Natália) *Metropolis* (2016) no. 3. pp. 8–27. és Fábics Natália: Vér és erőszak nélkül a vörös szőnyegen. Takashi Miike, az ázsiai mozi roszfiújának átmeneti domesztikálódása. *Metropolis* (2016) no. 3. pp. 52–59. Valamint: Wong, Cindy Hing-yuk: Távoli vásznak. Filmfesztiválok és a hongkongi film globális vetülete. (ford. Czifra Réka) *Metropolis* (2010) no. 2. pp. 24–39. és De Valck, Marijke: *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam University Press, 2008.

2 Lee, Nikki J. Y.: Üdvözet a bosszú urának! Hogyan lett Park Chan-wookból transznacionális szerző. (ford. Hagen Péter) *Metropolis* (2011) no. 2 pp. 54–65.

3 A legfontosabb kötetek, tanulmányok, szaklapok listája megtalálható a *Metropolis* filmfesztiválokkal foglalkozó lapszámának bibliográfiájában.

4 Fábics Natália: *Vér és erőszak nélkül a vörös szőnyegen*.

5 Naficy, Hamid: Phobic Spaces and Liminal Panics: Independent Transnational Film Genre. In: Shohat, Ella és Stam, Robert (eds.): *Multiculturalism, Postcoloniality, and Transnational Media*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press. 2003. pp. 203–226.

kötásokra, köztük a jelen tanulmány témájául szolgáló *A szobalányra* is; akárcsak Park Chan-wookra az, ahogyan a transznacionális filmkészítőkről ír: „kurvák, akik egy olyan társadalomban dolgoznak, melynek nem teljesen részesei, és melyből valójában nem tudnak elmenekülni”⁶.

Trendkövetés és önegzotizálás

A *szobalány* a hagyományos, nyugati filmes műfaji rendszerbe érkezve az 'erotikus thriller' besorolást kapta⁷, és ez a nyugati mozinézőben több, jól ismert hűrt is megpendít. A zsánernek épp a nyugati művészmozik közönségének jelentős, a filmfesztiválok döntéshozóinak szinte teljes egészét kitevő, középkorú és idősebb nézők körében kultikussá vált amerikai alkotások sora alakította ki jellemzőit: a *Végzetes vonzerő* (*Fatal Attraction*, 1987, Adrian Lyne), az *Elemi ösztön* (*Basic Instinct*, 1992, Paul Verhoeven), a *Sliver* (*Sliver*, 1993, Phillip Noyce), *A tanú teste* (*Body of Evidence*, 1993, Uli Edel) és így tovább.

A jelen filmművészete tekintetében a művészfilmek rajongói körében különösen jól ismertté és ünnepe

vált az erotikus filmeknek a fentiekben említett, amerikai erotikus thrillerektől alapvetően különböző, ám hozzájuk sok szempontból mégiscsak hasonlító⁸, újabb hulláma⁹. François Ozon *Fiatal és gyönyörű* (*Jeune et Jolie*, 2013) című filmje, mely akár a prostitúció felszabadító erejéről szóló történeteként is értelmezhető. Lars von Trier filmjei, *A nimfomániás – 1. rész* (*Nymphomaniac*, 2013) és *A nimfomániás – 2. rész* (*Nymphomaniac: Volume II*, 2013) a sadomazo szexuális gyakorlatot hozták be a művészmozik vásznaira, miközben Abdellatif Kechiche *Adèle élete 1-2. fejezet* (*La vie d'Adèle / Blue Is the Warmest Color*, 2013) című alkotása (köz)ismertségének nagyon jót tettek semmit elfedni nem akaró leszbikus szexjelenetei. Mindezen filmeket végignévezve és -gondolva nagyon nehéz lenne nem észrevenni hatásukat Park Chan-wook munkájára, főleg, hogy olyan alkotóról beszélünk, aki pályája egésze során többször hangsúlyozta érdeklődését a nyugati mozi iránt, mely még filmkritikusi munkássága kapcsán is nyilván jelentőséggel bírt. Joggal merül fel, hogy nem játszott-e szerepet témaválasztásában az imént felsorolt erotikus művészfilmek sikere épp azokon a fesztiválokon, melyeket *A szobalány* is megcélzott.¹⁰

6 ibid.

7 Yamato, Jen: Inside 'The Handmaiden': A Lesbian Erotic Thriller and the Sexiest Film of the Year. *Daily Beast* (2016. szeptember 16.) <https://www.thedailybeast.com/inside-the-handmaiden-a-lesbian-erotic-thriller-and-the-sexiest-film-of-the-year> (Utolsó letöltés dátuma: 2018. április 18.)

Bradshaw, Peter: The Handmaiden: the return of erotic cinema. *The Guardian* (2017. március 17.) <https://www.theguardian.com/film/2017/mar/14/the-handmaiden-the-return-of-erotic-cinema> (Utolsó letöltés dátuma: 2018. április 18.)

MacDonald, Moira: 'The Handmaiden' review: A lavish, erotic thriller like you've never seen. *The Seattle Times* (2016. október 26.) <https://www.seattletimes.com/entertainment/movies/the-handmaiden-review-a-lavish-erotic-thriller-like-youve-never-seen/> (Utolsó letöltés dátuma: 2018. április 18.)

8 Elsősorban arra gondolok különbözőség kapcsán, hogy itt kizárólag művészfilmes alkotásokról beszélünk, melyek több-kevesebb sikerrel szerepeltek a világ jelentős filmfesztiváljain, rendre bekerültek a művészmozikba, miközben az amerikai erotikus thrillerek fősodorbéli filmekként tisztán és bevallottan a minél nagyobb és szélesebb nézettséget célozták meg. Ebből nyilvánvalóan számos alapvető különbség fakad: narratíva, filmstílus, ismeretlen, fiatal színészek vs sztárok alkalmazása stb. Közben pedig, az eltelt bő két évtized és a teljesen más kulturális közeg ellenére, minimum megkérdőjelezhető a filmeknek a modern, független nőről közvetített véleménye, különösen a női szexualitás ábrázolása tekintetében.

9 Bradshaw, Peter: The Handmaiden: the return of erotic cinema. *The Guardian* (2017. március 17.) <https://www.theguardian.com/film/2017/mar/14/the-handmaiden-the-return-of-erotic-cinema> (Utolsó letöltés dátuma: 2018. április 18.)

10 *A szobalány* világpremierjére a 2016-os Cannes-i Filmfesztiválon került sor, nagy zajjal és óriási promóciós standdal kísérve a Marché du Film (a fesztivál keretében megrendezett filmpiac) labirintusában. Természetesen a *Fiatal és gyönyörű* és az *Adèle élete 1-2. fejezet* is Cannes-ban volt versenyben, méghozzá mindkettő ugyanazon évben (2013), és az utóbbi meg is nyerte a Palme d'Ort. *A nimfomániás* nem ronthatta esélyeiket, tekintve, hogy Lars von Triert korábban kitiltották Cannes-ból, ezért kénytelen volt szakítani saját korábbi gyakorlatával (*A nimfomániás* előtt minden, a Cannes–Berlin–Velence szentháromságban bemutatott filmjének pre-

A nyugati erotikus mozi egy további körének a lenyomata is fellelhető a filmben. A populáris kultúrában az elmúlt évek során regényben, majd filmben is taroló *A szürke ötven árnyalata* (*Fifty Shades of Grey*, 2015, Sam Taylor-Johnson) csupán visszahozta a mozikba az erotikát, valamint a luxus, a leggazdagabbak élettereinek és -módjának összekapcsolását. Ez már olyan klasszikusoknak, mint az *Emmanuelle* (*Emmanuelle*, 1974, Just Jaeckin) és folytatásai is állandó eleme volt, melyek ráadásul még a nemzeteken átívelő szexuális élményvilágot is „kötelezővé” tették az erotikus filmművészetben. Miközben a nyugati erotikus filmek előszeretettel választják színelőadóként a keleti országokat, Ázsia önegyeztetésének egyik alapelemévé vált az erotikus tartalmak felvonultatása az elsősorban nyugati piacokra szánt filmekben.

Feminista! Feminista?

A *szobalány* nem az első alkotása Park Chan-wooknak, mely erős, vagy legalábbis kitartó női karaktert állít a középpontjába. Elég csak a visszacsapását hosszú évekig tervező, a börtön poklát saját bosszúhadjáratának megvalósítására átfordító „Bosszú Asszonyára” gondolni *Lady Vengeance – A bosszú asszonya* (*Chinjeolhan geumjassi*) című 2005-ös filmjéből. Mégis *A szobalány* az, aminek kapcsán igazán előtérbe került a feminizmus kérdése, és hogy egy férfi rendező valóban és egyáltalán képes-e nem „férfitekintettel” alkotni.¹¹ Park Chan-wook feministának tekinti magát, és kimondott célja a patriarchális társadalom lebontása¹². Miközben a kritikusok jelentős része, sőt maga az eredeti regény írója is egyetért ezzel, többen megfogalmazták, hogy a film erős szexuális töltete, a két főhős közötti lesbikus jelenetek miatt sokkal inkább a férfiközönség igényeinek próbál megfelelni a film.

A film első megnézése után valahol a két vélemény között vacilláltam: egyértelműen valami nem volt rendben azzal, ahogy a film a nőket ábrázolja, azzal, ahogy „felszabadítja” őket, de közben érzékelttem azt is, hogy az alkotói cél valószínűleg tényleg „nemes” volt.

Nagyon összetett, és nemcsak filmtörténeti, -elméleti kérdés az, hogy egy férfi alkotó képes-e megszabadulni attól a bizonyos „férfitekintettől”, vagy, hogy egyáltalán meg kell-e szabadulnia. Jelen tanulmányomban én csupán arra vállalkozom, hogy *A szobalány* bizonyos elemeinek mélyebb vizsgálatán keresztül próbálom feltárni annak valós hatását, jelentését, méghozzá elsősorban a nyugati közönség tekintetében. Amint azt a későbbiekben, például a japán és koreai nyelv vagy a kizárólag dél-koreai színeszek alkalmazása kapcsán megjegyzem, nem gondolom, hogy tisztelnem a koreai vagy akár a tágabb kelet-ázsiai közönségnek a filmhez való viszonyulásán gondolkodni, azonban annak átgondolása, hogy a film a nyugat-európai és észak-amerikai filmfesztiválok és művészmozik transznacionális terébe érkezve milyen jelentéstartalmat hordoz, európai (feminista) nőként nemcsak tisztelnem, de ehhez – minden tiszteletem mellett – jobban értek, mint Park Chan-wook.

„...a globális médiakultúra transznacionális feminista megközelítése nem egy speciális alterületet, vagy a csak nőknek és nőkről szóló filmek egy bizonyos körét jelöli ki. A transznacionális gazdasági változások, az információ, a képek és a hangok globális áramlása mindenkire hatással vannak. De nem jelentenek egyenlőségen alapuló játékkeret. A feminizmus, a mi megközelítésünkben, nem egy dekoratív kiegészítés vagy egy opcionális szempont, melyet alkalmazni lehet a transznacionális média tanulmányozása során, hanem annak elismerése, hogy a transznacionális folyamatokat alapvetően meghatározzák a társadalmi és biológiai nemek és az etnikum. Az általuk eltörölt és felállított határok más-más csoportokra más-más hatással vannak.”¹³

miejére Cannes-ban került sor), és erotikus művészfilmjének (amit ő pornónak nevezett) premierjére a Berlinálén került sor, szintén 2013-ban.

11 Bibblani, William: *Interview – Park Chan-wook Fights The Male Gaze With ‘The Handmaiden’*. (2016. okt. 21.) <http://www.mandatory.com/culture/1148405-interview-park-chan-wook-fights-male-gaze-handmaiden> (Utolsó letöltés dátuma: 2018. április 15.)

12 Hayes, Britt: *‘The Handmaiden’ Director Park Chan-wook on His Masterful New Thriller and the Universal Language of Filmmaking*. ScreenCrush. <http://screencrush.com/park-chan-wook-handmaiden-interview/> (Utolsó letöltés dátuma: 2018. április 15.)

13 Marciniak, Katarzyna – Imre Anikó – Áine O’Healy: Introduction: Mapping Transnational Feminist Media Studies. In: Marciniak, Katarzyna – Imre Anikó – Áine O’Healy (eds.): *Transnational Feminism in Film and Media*. New York: Palgrave Macmillan. 2007. pp. 1–20. id. h. p. 4.



A szobalány (Tae-ri Kim)

A szobalánynak már a története is nemzeteken átívelő, összetett érzelmeken és korántsem baráti törekvéseken alapuló kapcsolatokról indul ki. Mintha az érintett nemzetek – Japán és Korea – közti feszültség leképezése lenne a karakterek közti, egymás kihasználásán alapuló és arra törekvő, a legszélsőségesebb eszközöket sem nélkülöző kapcsolatok rendszere. A pénzéhes szélhámos, Fujiwara örgróf felbérli Sookee-t, az ifjú zsebtolvajnőt, hogy szobalányként vállaljon munkát a japán (de az épp japán megszállás alatt álló Koreában élő) örökös nő, Hideko mellett, és segítsen őt rávenni, házasodjon össze a férfival, aki így meg tudná szerezni vagyonát. Hideko azonban koreai nagybátyja, a japán és az angol kultúráért egyformán rajongó Kouzuki gyámkodó fogságában él.

Az 1930-as éveket meghatározó, Dél-Koreában a mai napig érzékelhető nyomokat hagyó japán megszállás¹⁴ idején játszódó filmben a gyarmati lét összetettsége különböző formákban jelenik meg. Első – felületes – olvasatra a filmben a koreai–japán–angol hármas mindenféle tét nélkül, a nézők (főként a nyugati) szórakoztatására van jelen. De

ha mélyebbre ásunk, összetett és kritikus, sőt sok szempontból veszélyes tartalmak bukkannak felszínre. A filmet belengő transznacionális atmoszférának különös színt ad, hogy végig egyfajta metakarakterként kísért az angol kultúra, melynek eredményeképp egy Koreában soha nem létezett, viszont több ázsiai ország történelméből nagyon is jól ismert nyugati gyarmatosítói jelenlét hatja át a film egészét. Ez, ahogyan a koreai történelemben, úgy a filmben sem ölt testet: nem hogy nyugati karakterek nem jelennek meg benne, de a történetnek sem része az angol „kapcsolat”. Egyetlen elejtett félmondat hangzik el annak kapcsán, hogy miért keveredik az angol és a japán stílus a film legfontosabb színhelyéül szolgáló házban: „Az *urunk* (értsd: Kouzuki) *Japán és Anglia iránti rajongását tükrözi*.” Ami önmagában sem erős magyarázat, de annak értelmezésében semmit nem segít, hogy a főhősök miért öltöztetgetik egymást és önmagukat angol ruhákba, és miért jelenik meg a birtokon kívül is újra meg újra az angol stílus. A karakterek önként, mindenféle kényszer nélkül húzzák magukra a gyarmatosító kultúra státusszimbólumait.

¹⁴ A dél-koreai filmek tekintetében is folyamatosan jelen van a téma. Ebből a körből egyetlen példát emelnék csak ki, a bemutatása évében Dél-Koreában az egyik legnagyobb nézettséget elérő, a valaha gyártott egyik legdrágább koreai filmet, a 2009 – *A végzetes merényletet* (2009: *Lostu memoriju*, 2002, Si-myung Lee), melyet Michael Baskett: *The Attractive Empire – Transnational Film Culture in Imperial Japan*. Honolulu: University of Hawai'i Press. 2008. című könyvében joggal nevez „*Japán-ellenes, koreai, nacionalista propagandának*”. A nagyszabású sci-fiben Korea gyarmatként jelenik meg, ahol Szöul japán feliratokkal, üzletekkel teli, posztmodern metropoliszként a Japán Birodalom harmadik legnagyobb városa.

A Koreában valóban létezett japán gyarmatosítás, el- lentében az angol gyarmati világ éteri jelenlétével, nagyon is hangsúlyos, testet, formát ölt. A dialógok végig kevert nyelven, japánul és koreaiul hangoznak el, a film készítői színekkel ellátott felirattal jelenítették meg, hogy épp melyik nyelvet halljuk. Miközben mindkét nyelv jelen van, a szereplők újra meg újra nyelvet váltanak, amivel valójában teljesen tét és jelentőség nélkül marad az anyanyelv, a nemzeti hovatartozás. Az egész nyelvi, nemzetiségi kérdés egy egzotikus játékká válik. Ahogyan a különböző szerepeket játszó színészek nemzeti hovatartozása is. Egyszerű a képlet: mindenki dél-koreai. Nincs sem tudásom, sem jogom megítélni, hogy egy koreai vagy egy japán néző számára mit jelent mindez. De erősen gyanítom, korántsem jelentéktelen kérdés. A filmnek ezen elemében, mint ahogyan a későbbiekben még több kapcsán is, elsősorban a nyugati nézőközönség értelmezését (pontosabb talán úgy fogalmazni, hogy az alapvetően az ismeretek hiányán, ámde sztereotípiákon alapuló értelmezését) szem előtt tartó alkotói attitűdöt érzem megjeleníteni.

A japán kultúra fojtogató jelenlétét a nyugati nézők által is értelmezhető színnel (vörös) jelzi a film, és ezt az angol (brit) gyarmati világot idéző enteriőrökkel, jelmezekkel fejele meg, ezzel a díszlet, a jelmez a gyarmati világ valószínűleg soha seholy nem létezett keverékét kialakítva. A film jelentős részének helyt adó házban és birtokon keveredik a nyugati és a keleti kultúra: a nyugati stílusú szárnyat egy angol építész tervezte, míg a másik szárny japán stílusú; a birtokon hol finom vonalakkal kialakított japán kertben, hol Jane Austen regényeit idéző parkban sétálgatnak a szereplők. Amint a házvezetőnő megjegyzi, „még Japánban sincs két stílust kombináló épület”. A film feminista olvasatának szempontjából is érdekes, hogy az épület különböző stílusú egységei a cselekmény mely részeinek szolgálnak háttérül. A csábítás (átverés), az intrika, részben a parkban játszódik, részben a fogadószobában – mindkettő a nyugati (angol) felségterület része. A két főhősnő szerelme, szexuális egymásra találása érdekes helyszínváltásokkal zajlik. A film kezdetén, első találkozásuk során elhagyják Hideko pazar, nyugati stílusban pompázó hálószobáját (ahol számos kelet-ázsiai bútordarab is van,

ami erősíti az enteriőr gyarmati hangulatát), és a szolgálólánynak kiosztott, japán hálófülkében lelnék nyugalomra. A két lány közti erotikus jelenetek viszont egytől egyig nyugati stílusú környezetben játszódnak: az elhíresült fürdőkád jelenet, melyben úrnője éles fogát lereszeli Sook-Hee, amikor egymást öltöztetik (angol ruhákba), első (és az összes többi) szexuális együttlétk.

A szexualitás, az erotika helyszíne nem csupán a két lány viszonya kapcsán érdekes. A birtok ura és vendégei erotikus összefüggéseinek otthont adó „könyvtár” – ellentétben a nők tiszta, igaz érzelmeken alapuló erotikus együttléteinek környezetével – keleti berendezésben pompázik, miközben a legvadabb rémregények által is megirigyelhető gépezeteket rejt faburkolatai mögött, melyek a nem kívánatos látogatók távol tartásának, az „engedetlenség” kínzásának, a legperverzebb szexuális fantáziák kiélésének rémisztően hatékony segédeszközei. A „felolvasások” során a keleti enteriőr még hangsúlyosabbá válik, ahogy Hideko japán gésának öltözve olvassa és játssza el az erotikus történeteket.

A valóban létezett gyarmati keretek filmbeli ábrázolásának vizsgálatakor további érdekes, sőt nem túlzás azt állítani, meglepő dolgokat találunk. Az örökös, Hideko szökésének egyértelmű oka, szabadulni abból a perverz szexuális vágyak által generált, kizsákmányolt helyzetből, melynek kiszolgálására kislány korától kezdve célirányosan nevelték. Ez épp azon történelmi kor, melyben a film játszódik egyik legtöbb vitatott jelenségének visszajára fordítása: a Japán Birodalmi Hadsereg a megszállt területeken úgynevezett, „vigasztalókat” („comfort women” vagy japánul „ianfu”) tartott rabszolgaként, akik valójában prostituáltaként szolgálták a japán katonák kényetkedvét, és akiknek – bár valamennyi megszállt területen működtek „vigasztaló-állomáshelyeket” – nyolcvan százaléka koreai volt¹⁵. Ez, miközben valószínűleg semmilyen hátsó jelentéssel nem bír a nyugati néző számára, a japán–koreai gyarmati múlt érzékeny mivolta okán igen csak érdekes adalék, egyfajta bosszú az „Asian Extreme” mozgalom bosszúszakértőjétől.

A birtokon kívül sem szűnik meg a keleti és nyugati környezet váltakozása. Hideko és Fujiwara erotikus jelene-

15 Soh, C. Sarah: *The Comfort Women: Sexual Violence and Postcolonial Memory in Korea and Japan*. Chicago: University of Chicago Press. 2009. és Kimura, Maki: *Unfolding the 'Comfort Women' Debates – Modernity, Violence, Women's Voices*. Palgrave Macmillan. 2016.



A szobalány

(Min-hee Kim és Jin-woong Jo)

teiben rendre felbukkan a kelet-ázsiai (japán) stílus, akár ruhák (kimonók), akár tárgyak, berendezések, sőt teljes enteriőrök formájában. Álnászéjszakájuk egy japán stílusban berendezett vendégházban zajlik, a köztük a birtok parkjában lezajló erotikus jelenetnél a lány kimonót visel, akárcsak a csábításjelenetnél, amikor szexuális vágyat színelve méreggel bénítja le a férfit.

Tehát a filmben a pozitív, a jó kapcsolat, a két lány közti szerelem kiragadja őket a perverz erotikától túlfűtött keleti világból, a szabad, nyugati világba. Nem hagyva hátra mást, mint az egymást pusztulásba vivő, ármánykodó, perverz férfiakat és az őket (ki)szolgáló vénasszonyokat. És ez véleményem szerint teljesen felülírja, de legalábbis megkérdőjelezi azt a bizonyos feminista ünneplést. A keleti nőknek el kell jutniuk Nyugatra ahhoz, hogy szabadok (egyenjogúak) legyenek? A lezárás még továbbviszi a film feminizmusának megkérdőjelezését. A végkifejlet ugyan a két főhősnőt jutalmazza, a maga teljességében csupán az alkotás végére kibontakozó narratíva a nők közötti összefogás és kikezdehetetlen kapocs történetét meséli el, azonban a megint csak nyugati stílusú környezetben (hajóbelsőben) játszódó epilógus tisztán egy leszbikus szexjelenet, amire semmi szükség – feltéve, ha valóban a két nő szerelmének és önrendelkezésének, szabadságának története volt ez. Az ugyanis ott ér véget,

amikor a hajó fedélzetén állnak, mögöttük a CGI-jal felurbózott végtelen, és boldogan kacagva, teátrálisan megszabadulnak az utolsó béklyóktól (jeggyűrű, álbajusz). A korábban, a szenvedéseik, kiszolgáltatottságuk színteréül szolgáló birtokon már látott, mi több a rettegett, perverz felolvasásokban szereplő szexuális segédeszközt felvonultató szexjelenet egy másik történetben értelmezhető csak. A neokolonialista, patriarchális tekintet keleti erotika iránti vonzódásának történetében, melyben a lányok a keleti perverzió kiszolgáltatottságából a nyugati tekintet bordélyházában találnak otthont és munkát.

A soha nem létezett Kelet és a soha nem létezett keleti nő

Kaplan és Grewal a transznacionális feminista kultúratanudomány („transnationalist feminist cultural studies”) szükségessége mellett felszólaló tanulmányában azzal érvel, hogy a transznacionalizmus a földrajzi és nemzeti különbségeket előtérbe helyezve figyelmen kívül hagyja a nemi különbségek fontosságát. Ennek során „a neo- és posztkolonializmus multinacionális világát strukturáló konfliktusok és függőségek eltörölődnek vagy kezelve vannak”¹⁶. Ugyanakkor az eurocentrikus feminizmus nem

16 Kaplan, Caren és Grewal, Inderpal: Transnational Feminist Cultural Studies: Beyond the Marxism/Poststructuralism/Feminism Divides. In Kaplan, Caren – Alarcón, Norma – Moallem, Minoo: *Between Woman and Nation: Nationalisms, Transnational*

képes értelmezni a kulturális, nemzeti, vallási jellegzetességekből fakadó különbségeket¹⁷, melyek megkérdőjelezzik az alapkoncepciókkal kapcsolatos – mint például gender, nemiség, heteroszexualitás, patriarchális hatalmi struktúrák –, megingathatalannak hitt elképzeléseinket.¹⁸ A transznacionális feminizmus ezen korlátokon kísér meg áttörni, és nem csupán a patriarchális elnyomás különböző formáinak létjogosultságát támadja, de megkérdőjelezi a feminista kulturális hegemoniát is.¹⁹ Ezen megközelítéssel *A szobalány* feminizmusa hirtelen egészen máshogy értelmeződik, és a szerző, a kritikusok megállapításai az újabb szempontok beemelésével egészen más aspektusba kerülnek.

Kiindulópontom az volt, hogy kételyeim merültek fel azzal kapcsolatban, ahogyan az angolszász filmkritika ünnepelte *A szobalány* feminizmusát²⁰, miközben maga a rendező is úgy nyilatkozott, tudatosan készített feminista filmet²¹, de még az adaptáció alapjául szolgáló regény írója, Sarah Waters is örömmel fogadta a dél-koreai szerző feldolgozását, és tekintette azt a saját (feminista)

elvárásainak megfelelő alkotásnak²². Miközben igazság van mindabban, amit írtak és mondtak a film feminizmusa kapcsán, teljesen figyelmen kívül hagyják, hogy egy Dél-Koreában készített, japán és koreai karaktereket felvonultató filmről beszélnek, mely számos elemében épít a nyugati fesztiválok és közönség keleti egzotikum iránti vágyára. *A szobalány* különböző területek és szempontok átfedésében létezik, miközben a vele kapcsolatos kritikai írások és nyilatkozatok lényegében úgy tesznek, mintha nem egy kelet-ázsiai filmről lenne szó, és eurocentrikus feminista szemszögből üdvözlük azt. Azonban esetünkben egy transznacionális térbe érkező alkotásról van szó, ahol a film feminista törekvései jórészt máshogy értelmezhetőek, értelmeződnek. A film mélyebb rétegeinek feltárásával éppen az állapítható meg, hogy ellenébe megy a filmművészet kapcsán is megfogalmazott transznacionális feminista törekvésnek, mely szakít az első világ eurocentrikus feminizmusával²³, illetve a patriarchális ideológia és az uralkodó nyugati feminizmus előítéleteivel²⁴, és erősít minden, a keleti nővel és szexualitásával kapcsolatos kliséit.

Feminisms, and the State. Durham és London: Duke University Press. 1999. pp. 349–365.

17 A teljesség igénye nélkül, lásd: Marciniak, Katarzyna–Imre Anikó–Áine O’Healy (eds.): *Transnational Feminism in Film and Media*. New York: Palgrave Macmillan. 2007. és McLaren, Margaret A. (ed.): *Decolonizing Feminism – Transnational Feminism and Globalisation*. London: Rowman & Littlefield International Ltd. 2017.

18 McLaren, Margaret A.: Introduction. In: McLaren, Margaret A. (ed.): *Decolonizing Feminism – Transnational Feminism and Globalisation*. London: Rowman & Littlefield International Ltd. 2017. pp. 1–18.

19 ibid.

Suner, Asuman: Cinema without Frontiers: Transnational Women’s Filmmaking in Iran and Turkey. In: Marciniak, Katarzyna – Imre Anikó – Áine O’Healy (eds.): *Transnational Feminism in Film and Media*. New York: Palgrave Macmillan. 2007. pp. 53–70.

20 Zeitchik, Steven: The great feminist movie of Cannes? A 1930s-set Korean thriller from the director of ,Oldboy’. *Los Angeles Times* (2016. május 16.) <http://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-handmaiden-movie-cannes-park-20160516-snap-story.html> (Utolsó letöltés dátuma: 2018. április 18.)

21 Zeitchik, Steven: The great feminist movie of Cannes? A 1930s-set Korean thriller from the director of ,Oldboy’. *Los Angeles Times* (2016. május 16.) <http://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-handmaiden-movie-cannes-park-20160516-snap-story.html> (Utolsó letöltés dátuma: 2018. április 18.)

Thomson, Anne: How Park Chan-Wook’s ‘The Handmaiden’ Reveals His Ongoing Passion For Strong Women. *IndieWire* (2016. október 11.) <http://www.indiewire.com/2016/10/park-chan-wook-the-handmaiden-erotic-thriller-1201735155/> (Utolsó letöltés dátuma: 2018. április 18.)

22 Armitstead, Claire: Sarah Waters: ‘The Handmaiden turns pornography into a spectacle – but it’s true to my novel’. *The Guardian* (2017. április 8.) <https://www.theguardian.com/film/2017/apr/08/sarah-waters-the-handmaiden-turns-pornography-into-a-spectacle-but-its-true-to-my-novel-> (Utolsó letöltés dátuma: 2018. április 18.)

23 Shohat, Ella: Post-Third-Worldist Culture: Gender, Nation and the Cinema. In: Guneratne, Anthony és Dissanayake, Wimal (eds.): *Rethinking World Cinema*. New York: Routledge, 2003.

24 ibid.

A szobalány önegzotizálása tehát a gender politikához való viszonyulásában is tetten érhető, amennyiben kiszolgálja a nyugat neokolonizálásának a kelet-ázsiai női szexualitással kapcsolatos elvárásait. A szexuális tevékenység, sőt az átlagostól eltérő szexuális tevékenységnek a nyugati kultúrában megengedettnél jóval szabadabb, bátrabb gyakorlása, aminek kapcsán ráadásul a nyugati neokolonizációs attitűd figyelmen kívül hagyja azt, hogy az – főként az általa valójában ismert és akár megtapasztalt – prostitúció formájában valósul meg, legyen szó akár az ázsiai országokban a turistákat kiszolgáló bordélyházakról, a speciálisabb igényeket kielégítő 'lady boy'-okról, vagy akár az otthon, Európában, Amerikában szolgálatot teljesítő, lényegében szexuális rabszolgaként tartott importlányokról és -fiúkról. Park Chan-wook azt a Keletet jeleníti meg filmjében, melyet Edward Said úgy ír le, mint aminek nincs a világon semmi köze a „valódi Kelethez” hanem a Nyugat imidzsteremtésének kreálmánya, egy „*leromlott, érzelmi és avított*” világ²⁵.

Tanulmányom felvezetésében írtam a nyugati filmfesztiválok, a nyugati közönség hatásáról a kelet-ázsiai filmkészítők alkotói munkájára. Az elmúlt években keserűen figyelem, ahogy az általam nagyra tartott rendezők sorra állnak elő olyan alkotásokkal, melyek minden művészi erejük, nagyszerűségük mellett épp azt a torz és veszélyes Kelet-képet erősítik, melytől az olyan gondolkodók, mint Said és társai hatására a nyugati kultúrákba született kutatók minden erejükkel igyekeznek eltávolodni, és a világ legkülönbözőbb pontjain dolgozó társaikkal újabb, bölcsebb, figyelmesebb elméleti alapok építésén fáradoznak. Nyilván a filmművészetben és általában a kultúrában rendkívül összetett folyamatok zajlanak, és nagy hiba lenne kizárólag a filmfesztiváloknak és a művészfilmes közönségnek történő megfelelés vágyát (és annak révén a nemzetközi hírnévre és filmfinanszírozás megszerzésére törekvést) beelátni a dolgba. De ettől még hatásuk és szerepük vitathatatlan: és ezt a hatást és szerepet nyugodtan felhasználhatnák azoknak a bizonyos újabb, bölcsebb, figyelmesebb törekvéseknek a támogatására.

Natália Fábics

Trapped in the Brothel of Western Film Festivals

A Transnational Feminist Reading of Park Chan-wook's
The Handmaiden

The most recent addition to the transnational career of Park Chan-wook, a favourite of South-Korean cinema at home and abroad, was *The Handmaiden* (*Agassi*, 2016). The study argues that while the director, the writer of the original novel that served as the basis for the film, as well as the majority of critics celebrated it as a feminist cinema masterpiece, *The Handmaiden* cannot and should not be approached from a Eurocentric feminist tradition. Instead it offers a reading based on transnational feminist theory, and through a close analysis arrives at the conclusion that the film actually serves the western neo-colonialist expectations in respect to East-Asian women, thus strengthens an image of the "Orient" that thinkers like Edward Said have described as distorted and dangerous.

Suner, Asuman: Cinema without Frontiers: Transnational Women's Filmmaking in Iran and Turkey. In: Marciniak, Katarzyna – Imre Anikó – Áine O'Healy (eds.): Transnational Feminism in Film and Media. New York: Palgrave Macmillan. 2007. pp. 53–70.
25 Said, Edward W. és Christopher Burgmer: Bevezetés a posztkolonizációs diskurzusból. (ford. Farkas Zsolt) *Magyar Lettre Internationale* (2000) no. 28. pp. 24–29.