

Shin Chi-yun

Más helyen és más időben

A szobalány mint adaptáció*

A szobalány (A-ga-ssi, 2016)¹ Park Chan-wook dél-koreai rendező tizedik nagyjátékfilmje. Park Chan-wook elsősorban a bosszúállás olyan rendkívül stilizált és zsigeri elbeszéléseiről vált ismertté, mint amilyen a Cannes-i Filmfesztiválon is díjazott *Oldboy* (Ol-deu-bo-i, 2003). Park első angol nyelvű thrillere, a *Vonzások* (Stoker, 2013) után nagy várakozás előzte meg *A szobalányt*, amelyet világszerte az elismert nemzetközi *auteur* új filmjeként hirdettek. A filmet promotáló moziplakátokon az Egyesült Királyságban „Az *Oldboy* és a *Vonzások* rendezőjének új filmje” mottó díszel. A nemzetközi bemutató után a film mind a kritikusok, mind a közönség tetszését elnyerte, és számos más elismerés mellett a 2016-os Cannes-i Filmfesztiválon versenybe szállt az Arany Pálmáért, valamint 2018-ban elnyerte a Brit Film- és Televíziós Akadémia (BAFTA) díját 'A legjobb nem angol nyelvű film' kategóriájában. A 2016-os *Koreai Filmévkönyv* szerint a filmet „175 országban adták el (amivel fölébe kerekedett a korábbi csúcstartónak, Bong Joon-ho *Túlélők viadala* [Snowpiercer] című 2013-as játékfilmjének),” és a hírek szerint több mint 37,3 millió dolláros mozibevétellel tett szert.²

A szobalány brit bemutatóját különösen nagy siker övezte. A film premierje utáni első hat héten a mozijegyekből származó bruttó bevétel 1,25 millió fontra rúgott, és ezzel a legjobban teljesítő koreai film titulását is magáénak tudhatta, mivel bőven túlszárnyalta Park másik filmjét, az *Oldboyt*, amelynek bevétele mindösszesen 316 000 font volt.³ Ahogy Charles Gant megjegyzi a *Sight & Sound* magazinban megjelent beszámolójában, „ez kiemelkedő eredmény” annak ismeretében, hogy a koreai filmek általában viszonylag gyengén szerepelnek a mozikban, illetve, hogy a brit piacon külföldi filmek igen ritkán érik el az egy millió fontos bevételi szintet.⁴ Ugyanakkor, teszi hozzá Gant, „A szobalány a brit közönség számára teljesen új dologgal áll elő,” és a filmet az Egyesült Királyságban forgalmazó cég, a Curzon Artificial Eye számára a film egyik legmeghatározóbb aspektusa a „Sarah Waters azonos című regényével való kapcsolata volt.”⁵ És valóban, *A szobalány* tulajdonképpen a brit szerző, Waters harmadik, *Fingersmith*⁶ című regényének adaptációja, még akkor is, ha a film a 19. századi Angliában játszódó gótikus bűnügyet az 1930-as évek Koreájába

* A fordítás alapja: Shin, Chi-Yun: In another time and place: *The Handmaiden* as adaptation. *Journal of Japanese and Korean Cinema* 11 (2019) no. 1. pp. 1–13.

1 A film koreai címe *A-ga-ssi* / 아가씨, ami angolra a „Lady” (hölgy) vagy „Miss” (kisasszony) szavakkal fordítható. Az angol 'The Handmaiden' (*A szobalány*) cím ellensúlyozza a koreai címet, valamint aláhúzza azt a tényt, hogy a két szereplő egyenlő. Érdekes módon Franciaországban a film *Mademoiselle* címen került forgalomba.

2 Paquet, Darcy: Review of Korean Films: Year to Remember. In: Korean Cinema 2016, Korean Film Council (KOFIC) (2016), pp. 7–14. <https://www.koreanfilm.or.kr/eng/publications/books.jsp>. (Utolsó hozzáférés: 2021. 12. 15.)

3 Gant, Charles: The Numbers: *The Handmaiden*. *Sight & Sound* 27 (2017) no. 7. p. 9.

4 Gant rámutat, hogy más tényezők is hozzájárultak *A szobalány* meglepő sikeréhez Nagy-Britanniában, mint például a BFI Distribution Fund (a Brit Filmintézet forgalmazási alapja), mely 150 000 fontnyi összeggel járult hozzá a bemutatás költségeihez, valamint a Secret Cinema, a magával ragadó filmes rendezvények szervezője. További részletekért ld. Gant beszámolóját a *Sight & Sound*-ban (p. 9.).

5 *ibid.*

6 Sarah Waters *Fingersmith* című regénye magyarul *A szobalány* címen jelent meg (Budapest: Gabo, 2017). Mivel azonban a tanulmány számos alkalommal állítja egymás mellé az eredeti regényt és a filmet, melynek címe szintén *A szobalány*, az egyértelműség kedvéért a fordításban a regényre az angol címmel történik hivatkozás. [– *A ford.*]



A szobalány brit poszttere
(Curzon Artificial Eye)

helyezi, amikor is a Koreai-félsziget japán megszállás alatt állt. Továbbá, a kulturális áthelyezéstől eltekintve *A szobalány* rendíthetetlen és nyilvánvaló párbeszédet folytat a regénnyel, jelen tanulmány fő témája pedig épp ez az intermediális kapcsolat az eredeti regény és a filmadaptáció között. A tanulmány a mindkét szövegben megjelenő központi leszbikus párok érzéki eroticizmusát vizsgálja.

A szerző színre lép: Sarah Waters *A szobalányról*

Waters 2002-ben megjelent *Fingersmith* című regénye a neoviktóriánus történelmi fikció egyik példája, amely tudatosan lemásolja a viktoriánus „szenzációregény” bizonyos részleteit, különös tekintettel Wilkie Collins könyveire, amelyek teli vannak melodrámaival és intrikával.⁷ A regény cselekménye röviden a következő

módon foglalható össze: a főszereplő, Sue Trinder, az eredeti címben szereplő „fingersmith” (zsebtolvaj), aki kénytelen Richard „Gentleman” Rivers segítségével lenni abban, hogy a férfi elcsábítson egy gazdag örökösöt, Maud Lillyt, aki nagybátyjával a világtól elzártan él egy Briar nevű vidéki kúriában. Sue-nak szobalánynak kell kiadnia magát, hogy elnyerje Maud bizalmát, és rávegye, hogy szökjön meg Gentlemannel. A férfi terve, hogy a házasságkötés után elmeógyógyintézetbe juttatja Maudot, így módon pedig ráteheti a kezét a lány vagyonára. A két nő azonban váratlanul vonzódni kezd egymáshoz, mindez pedig egy komplikált, szerelemről és megtévesztésről szóló történetben bontakozik ki, amelyben végül maga Sue köt ki elmeógyógyintézetben. A váratlan fordulatokkal teli regény az eladási listák élére került, Waters számára pedig meghozta az áttörést, jelölték is mind a Man Booker-díjra, mind pedig a Női széppróza-díjra (korábbi nevén Orange Prize), amelyek a legrangosabb brit irodalmi díjak közé tartoznak. Nem sokkal ezután, 2005-

⁷ *A Fingersmith* különös rokonságban van Wilkie Collins *A fehér ruhás nő* (1860) című regényével, amelyben egy fiatal rajztanár egy összeesküvés kellős közepén találja magát, amikor felkérlik, hogy tanítson két nőt (féltestvéreket), akik egy vidéki házban laknak. A ház tulajdonosa a nők nagybátyja, aki leginkább a könyvtárban éli az életét. A regényt széles körben az első detektívregénynek, valamint a „szenzációregény” műfaj nyitódarabjának tartják.

ben a BBC televíziós sorozatot forgatott a regényből, mely szintén sikert aratott a kritikusok és a nézők körében is.

Waters 1998-ban szenzációs módon debütált a *Suhog a selyem, libben a bársony* (*Tipping the Velvet*) című regényével, amelyről a méltatók úgy nyilatkoztak, hogy „erőtéljes új hang megjelenését jelzi a leszbikusokról szóló szépirodalomban”, második, *Affinity* című, 1999-es regényével együtt.⁸ Az azóta íródott regényeit már más korokba helyezte,⁹ mivel azonban az első három kötete mind a viktoriánus korban játszódik – mely kvázi-trilógiának a *Fingersmith* is részét képezi –, Waters az általa csak „leszbi viktoriánus kalandként” aposztrofált témával világosan jelölte ki karrierjét. Azzal kapcsolatosan, hogy leszbikus íróként tartják számon, Waters így nyilatkozott: „A regényeimben teljesen nyilvánvaló leszbikus témákat tárgyalok. Ezek mindegyik könyv lelkében ott vannak,¹⁰ amivel jelezte, hogy az azonos nemű szereplők közötti szenvedély témája kritikus fontosságú része a regényeinek. Paulina Palmer például úgy értékeli „Waters azon képességét, hogy a leszbikusúttörténelem reprezentációját a mai leszbikus közösség érdekeivel és aggályaiival vegyítse,” mint „a szerző munkájának egyik legfeltűnőbb és legsikeresebb aspektusát.”¹¹

Annak fényében, hogy Waters az egyik legismertebb „nehézsúlyú” szerző a kortárs szépirodalomban, nem meglepő, hogy az olyan nagy múltú kulturális kapuőrök, mint például a *The Guardian* és a BBC Radio 4 – akik egy (főleg fehér) középosztálybeli, intellektuális, akár még elitistának is nevezhető kulturális szektort képviselnek Nagy-Britanniában – *A szobalány* 2017 augusztusi

bemutatója után azonnal kaptak az alkalmon, hogy nagyinterjúkat közöljenek Watersszel. Persze az „eredeti” szerző véleményének kikérése mára már bevett gyakorlattá vált. Ahogy Simone Murray is megjegyzi a *The Adaptation Industry* című kötetében, „a szerző szerepe valójában nem szűnt meg azzal, hogy átadta a könyvet és felvette a pénzt, hanem éppen hogy beépült a játékfilmek marketingjének legnagyobb figyelemmel kísért eseményeibe.”¹² A szerző megjelenése a vörös szőnyegen az adaptált film premierjén például már-már rituálénak minősül a jelenlegi, az 1980-as években kezdődött szerzői sztárkultúrában.¹³ Murray ezek után rámutat, hogy egy ilyen környezetben a szerzők „az ilyen, több médiaformátumon átívelő franchise-ok számára kreatív szóvivőként és esztétikai kezesként funkcionálnak – biztosítják a már létező és a potenciális közönséget arról, hogy az adaptáció művészi pedigreje rendben van.”¹⁴

Az ilyen interjúkban Sarah Waters illő módon alkotói áldását is adja a filmre. Amikor például a BBC Radio 4 *The Film Programme* című műsorában szerepelt (2017. április 16.), Waters „gyönyörű, gyönyörű filmek” nevezte *A szobalányt*, és ezt mondta a műsorvezetőnek, Francine Stocknak: „annak ellenére, hogy megváltoztatták az időt, megváltoztatták a helyszínt, és még annyi minden mást is, még így is felismerhetően az én történetem maradt, az én karaktereim, ami csodálatos dolog volt számomra.” Amikor a filmbeli elnyújtott szexjelentekről és a férfitekintetről kérdezték, Waters megvédte a filmet, még akkor is, ha úgy ábrázolja „a nőket, mint akiket fogva tartanak a férfistruktúrák és a férfi szerzős szövegek korlátai,” a film „megmutatja, hogyan szabadulnak meg ezektől a dolgoktól,

8 Armitstead, Claire: Interview: Sarah Waters: ‘The Handmaiden Turns Pornography into a Spectacle – but It’s True to My Novel’. *The Guardian* (2018. 04. 08.) <https://www.theguardian.com/film/2017/apr/08/sarah-waters-the-handmaiden-turns-pornography-into-a-spectacle-but-its-true-to-my-novel> (Utolsó hozzáférés: 2021. 12. 15.)

9 A 2006-os *The Night Watch* például a második világháború utáni Nagy-Britanniában játszódik, míg a 2014-es *The Paying Guests* pedig az 1920-as években.

10 Lo, Malinda: Interview with Sarah Waters – Beyond Any Label. *AfterEllen.com* (2006. 04. 06.) <http://www.afterellen.com/more/4238-interview-with-sarah-waters-2/4>. [Már nem hozzáférhető ezen a címen – *A szerk.*]

11 Palmer, Paulina: ‘She Began to Show me the Words she had Written, One by One’: Lesbian Reading and Writing Practices in the Fiction of Sarah Waters. *Women: A Cultural Review* 19 (2008) no. 1. pp. 69–86.

12 Murray, Simone: *The Adaptation Industry: The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation*. Abingdon: Routledge, 2012. p. 26.

13 Sarah Waters részt vett a film gálabemutatóján a 60. BFI London Film Festival keretein belül az Embankment Garden Cinemában 2019. október 7-én, ahol fotózkodott Park Chan-wook rendezővel.

14 *ibid.* pp. 26–27.

„vagy hogyan használják ezeket, ezeknek a darabjait a saját élvezetükre.” Ezután azzal folytatta, hogy rámutatott: a film „szíve mélyén egy paradoxon van,” akárcsak a regényben, és hogy „a film tudja ezt, és még tetszeleg is a saját paradoxonjaiban és ellentmondásaiban.”¹⁵ Egy Guardian-interjúban (2017. április 8.) hasonlóképpen megjegyezte, hogy „bár ironikus módon a film történetét egy férfi meséli el,¹⁶ az még így is nagyon hű marad ahhoz az elgondoláshoz, hogy a nők magukévá tesznek egy nagyon is férfias pornografikus hagyományt, hogy a maguk módján fedezzék fel a vágyaikat.”¹⁷ Sőt, ahogy Steve Lewis, a filmforgalmazásért felelős részleg vezetője a Curzonnál elmondta, „Sarah Waters jóváhagyása” segített túllendülni „azon aggodalmukon, hogy vajon problémát jelenthet-e a leszbikus történetnél egy férfi rendezővel kombinálva.”¹⁸

Ami Waters jóváhagyása mellett a leginkább szembetűnő még ezekben az interjúkban, az a tény, hogy a szerző számos alkalommal használja a „hűség a könyvhöz” kifejezést. A korábban említett *The Film Programme* című rádióműsorban Waters megdöbbenését fejezte ki azzal kapcsolatban, hogy a sok változtatás ellenére a film „igazán hűséges maradt a könyvhöz.” A Guardian-interjúban megemlítette, hogy „az első dolog, ami feltűnt, az az, hogy mennyire hűséges tudott maradni a Fingersmith-hez, még akkor is, ha koreaiul és japánul beszélnek benne, és más történelmi korban játszódik.”¹⁹ Mindezt pedig annak ellenére mondta, hogy a jelek szerint Waters a forgatókönyv korai változatait elolvasva azt kérte, hogy a filmet ne úgy írják le, mint ami a regényen „alapján” készült, hanem mint amit a regény „inspirált.”²⁰ Meglehetősen ironikus, hogy Waters a hűség gondolatát használja a filmről szóló beszélgetésekben annak fényében, hogy a hűség kérdése – azaz, hogy „amikor az adaptációk minőségét annak

alapján ítélik meg, hogy mennyire maradtak az »eredeti« vagy »forrásszöveg« közelében”²¹ – már nem kritikai ortodoxia az adaptációkutatásban. Ahogy Linda Hutcheon is rámutat a *Theory of Adaptation* című kötetben, „ha a »hűség« kérdése egyáltalán felmerül az adaptációkutatásban, akkor az általában (...) a rajongói kultúra hűségének kontextusában történik, nem pedig az adaptációs stratégiák minősége kapcsán.”²²

Persze gyakorlatilag Waters sem az alapján mond ítéletet a filmről, hogy az mennyire maradt hűséges a regényéhez. Sőt a *The Film Programme*-ben be is vallotta, hogy „sokkal nyugodtabb és jobban tudja élvezni a filmet,” ha annak narratívája eltávolodik az övétől. Inkább arról van szó, hogy meglepetésére a kulturális áttétel ellenére a film hűséges tud maradni a regényéhez. Waters azzal érvel, hogy a túlzás és örület minőségei a narratívában, „amelyek már-már hústériába csapnak át, valamint a transzgresszív női karakterek” Park filmjében mind visszavezetnek a regényéhez, mely szintén egy túlzásokba átcsapó narratíva tele melodrámaival és fordulatokkal, amiket pedig a viktoriánus szenzációregények inspiráltak. Persze a hűség kritikája ennek a cikknek sem célja. Ami inkább érdekes, az a mediált kapcsolat a „forrásregény” és az adaptáció között, amelyet a regény szerzője, Sarah Waters fogalmaz meg. Waters megjegyzései számos módon keretet képeznek, amelyből kiindulva feltárhatjuk azokat a kérdéseket, hogy mi is került itt átalakításra, és ennek ellenére hogyan maradt „hű” a film a regényhez. A következőkben azokat a kérdéseket vizsgálom, hogy a regényből pontosan mi is lett átvéve, újragondolva és lefordítva a filmadaptációban. Különösen a leszbikus szexualitás regénybeli érzéki kifejezéseinek mozivásznonra való átkódolása képezi ennek az összehasonlító tanulmánynak az egyik sarkalatos pontját.

15 Stock, Francine: Interview with Sarah Waters. *The Film Programme*, BBC Radio 4 (2017. 04. 13.) <https://www.bbc.co.uk/programmes/b08ljxc9> (utolsó hozzáférés: 2021. 12. 15.).

16 Ami azt illeti, gyakran megfélemlenek arról a tényről, hogy Park a forgatókönyvet régi közreműködőjével, Jeong Seo-Gyeong írónővel írta, akivel már a 2005-ös, *A bosszú asszonya* óta dolgozik együtt.

17 Armitstead: Interview: Sarah Waters.

18 Gant: *The Numbers*. p. 9.

19 Armitstead: Interview: Sarah Waters.

20 Dale, Martin: Park Chan-wook Talks About Next Pic *The Handmaiden*. *Variety* (2015. 12. 10.) <https://variety.com/2015/film/global/park-chan-wook-next-pic-the-hand-maiden-1201658129/> (utolsó hozzáférés: 2021. 12. 15.)

21 Hutcheon, Linda – O’Flynn, Siobahn: *A Theory of Adaptation*. (2nd ed.) Abingdon: Routledge, 2013. p. xxvi.

22 ibid.

Más helyen és más időben: a viktoriánus Angliából a gyarmati Koreába

Ahogy korábban is említettem, *A szobalány* a viktoriánus Angliában játszódó, szerelemről és megtévesztésről szóló történetet áttelepíti az 1930-as évek Koreájába, amikor az ország japán gyarmati uralom alatt állt. A kulturális áttelepítés során a film kiemelt helyet biztosít a gyarmati Koreában jelen lévő etnikai identitásoknak és hierarchiáknak, amelyeket szembevető módon egy japán gazdák (gyarmatosítók) és koreai szolgák (gyarmatosítottak) által benépesített háztartásban mutat be. Így *A szobalányban* egy fiatal koreai zsebtolvaj, Sook-hee (Kim Tae-ri) egy vagyonos japán házhoz kerül, ahol szobalánynak adja ki magát, annak érdekében, hogy segítsen Fudzsiwara grófnak (Ha Jung-woo), egy koreai szélhámosnak, aki japán nemesnek adja ki magát. A gróf terve, hogy elcsábítja Lady Hidekót (Kim Min-hee), aki fényűző körülmények között, de bezárva él szadista nagybátyja, Kozuki (Cho Jin-woong) előkelő vidéki birtokán. A rendező szerint Syd Lim²³ producer ötlete volt a megoldás, hogy az 1930-as évek Koreájába helyezzék a történetet, mivel Park nem akart a már létező BBC-s *Fingersmith*-minisorozat nyomdokaiba lépni.²⁴

Ez a változás nagyon hatásosnak bizonyult és jó ítélőképességről tanúskodik, ugyanis lehetővé teszi a film számára, hogy ne csupán a karakterek közötti osztálykülönbségekkel foglalkozzon, hanem magába

foglalja a nyugati gyarmatosítási vágyat is, amely Japán révén jelent meg Koreában. A kúria például, ahol a film narratívájának nagy része kibontakozik, hibrid japán és brit stílusban épült Lady Hideko nagybátyjának, Kozukinak az utasításai szerint, aki látszólag mindkét országot bálványozza.²⁵ (Itt a Nagy-Britanniára való utalás az eredeti regény előtti tisztelgésnek fogható fel.) Az 1930-as évek valóban átmeneti időszak volt, amikor a nyugati stílusú modernizáció és az ipari fejlődés, mint például nagy kiterjedésű közlekedési infrastruktúra építése a japán gyarmati hatóságok irányításával zajlott a Koreai-félszigeten, ami „részét képezte Japán versengésének a világgazdaság fejlettebb hatalmaival.”²⁶ Habár mindennek a célja inkább az volt, hogy Japán érdekét szolgálják, mintsem az, hogy a koreaiak hasznára legyen, a félsziget stratégiai értékkel bírt a birodalom számára, így a gyarmati infrastruktúra ilyen fejlesztése, ahogy Bruce Cumings is megjegyzi, „Koreát jelentős mértékben más fejlődő országok elé helyezte” az 1940-es évek elejére.²⁷

A korszak ennél jelentősebb vonzereje azonban abban a gyarmati kondícióban áll, mely magával ragadó feszültséget teremt a japán és koreai identitások között, és újabb réteget ad a *Fingersmith* osztálydinamikájához. A regényben, amelyet Waters úgy ír le, mint „átverések és álságosságok” sorozatát, az emberek folyamatosan valaki másnak adják ki magukat.²⁸ Richard Rivers, egy munkásosztálybeli szélhámos úriembernek adja ki magát, hogy bejuthasson a Briar House-ba, Sue Trinder pedig szobalánynak tette magát, hogy segítsen Gentlemannek elcsábítani Maud Lillyt. Lady Maud ezzel szemben később

23 A beszámoló szerint Syd Lim felesége volt az, aki először olvasta a *Fingersmith*-t és úgy gondolta, hogy nagyszerű film lehetne belőle. Ld. Topalovic, Goran: Interview: Park Chan-wook. *Film Comment*. (2016. 10. 28.) <https://www.filmcomment.com/blog/interview-park-chan-wook/> (utolsó hozzáférés: 2021. 12. 15.).

24 Topalovic: Interview: Park Chan-wook. A *The Film Programme*-ban Waters úgy jellemzi a televíziós minisorozatot, mint amely „a jó minőségű BBC-tévéadaptációk hagyományát követve készült, magas produkciós értékkel és nagyszerű játékkal.” (Stock: Interview with Sarah Waters.)

25 A kúria külsejének hibrid megjelenését CGI (számítógépes animáció) segítségével érték el, amelyet a 4th Creative Party, egy koreai vizuális effektekkel foglalkozó stúdió készített. Ők korábban már számos híres koreai játékfilmen dolgoztak, például Park *Oldboy* című filmjén is. A film produkciós designere, Ryu Seong-hee a 2016-os Cannes-i Filmfesztiválon művészeti rendezéséért elnyerte a technikai kategóriában kiosztott Vulkán-díjat.

26 Cumings, Bruce: The Legacy of Japanese Colonialism in Korea. In: Large, Stephen S. (ed.): *Shōwa Japan: Political, Economic and Social History 1926–1989. Volume II, 1941–1952*. London: Routledge, 1998. pp. 222–230. loc. cit. p. 223.

27 ibid. p. 222.

28 Stock: Interview with Sarah Waters.



A szobalány
(Kim Min-hee, Cho Jin-woong)

Gentleman által kényszerítve a saját szobalányának, „Sue Smith”-nek adja ki magát (Sue Trinder ezt a nevet veszi fel, amikor a Briarbe érkezik) az orvosok előtt, hogy Sue legyen az, akit elmeógyógyintézetbe zárnak helyette a téveszmés Mrs. Rivers szerepében, még ha rövid időre is.

Az ilyen felvett nevek és identitások, amelyek burjánzanak a regényben, *A szobalányban* még erőteljesebbek a koreai és japán identitások közötti gyarmati erődinamika révén. A filmben például Sook-hee a koreai Okdzsu név alatt lesz szobalány, akit aztán Tamakónak (mely egy japán név) nevez át a koreai hátrvezetőnő. Az identitások állandó váltakozása a szereplők által használt nyelvekben is megjelenik a filmben. A legtöbb szereplő koreai és japán nyelvet is használ, a moziban játszott verzióban pedig a dialógusok feliratában színek jelzik, hogy éppen melyik nyelv hallható (a koreai fehér, a japán pedig sárga).²⁹ Fudzsvira gróf például ügyesen használja a japán nyelvet, hogy megtévessze Kozukit, de amikor Sook-hee-vel és/vagy Lady Hidekóval szövetkezik, koreaira vált. Lady Hideko mindkét nyelvet beszél, mivel gyerekkorában Koreában nevelkedett, de Sook-hee-vel szívesebben beszél koreaiul, mivel a japán annak az

erotikus irodalomnak a nyelve, amelyet kényszer hatására férfiközönség előtt kell nyilvánosan előadnia.

A legjelentősebb ezen a téren Kozuki bácsi karaktere, aki koreai születésű, de felvette a japán állampolgárságot, korábban tolmácsként dolgozott, de megvesztegetések sorozatán keresztül sikerült elérnie, hogy magas rangú japán tisztviselőknek fordíthasson, ahogy az Fudzsvira gróf történeten belüli elbeszélésből kiderül. Kozuki „autentikus” japán irodalmár szeretne lenni, ezért egy (nemesi származású) japán nőt vett feleségül, és az a terve, hogy feleségül vegye japán unokahúgát, Hidekót. Kozuki nyakatekert identitásával kapcsolatban a film rendezője, Park a következő módon írta le a karaktert: „*Létezik egy koreai kifejezés, a szadedzsui, amelyet kifejezetten erre az elképzelésre használnak, amikor egy kisebb nemzet tagjai ennyire vonzódnak egy nagyobb nemzet hatalmához, és szolgai módon alávetik magukat annak a hatalomnak. Olyannyira belsővé teszik ezt, hogy nem erő hatására imádják a nagyobb hatalmat, hanem önkéntesen. Kozuki bácsi karakterén keresztül fel akartam vázolni ezeknek a szegény, szomorú, szármalmas egyéneknek a képét – akik, ahogy mondtam, szegények –, de akik nagy fenyegetést és komoly*

²⁹ A beszámoló alapján a japán közönség filmélményét rontotta, hogy a koreai színészek a jelek szerint küszködtek a kifinomult óvilági japán dialógusok előadásával. A *The Japanese Times*ban megjelent kritikában James Hadfield például azt írja, hogy „*azok a nézők, akik összerándulnak az esetlen japán dialógusok hallatán, inkább hagyják ki ezt a filmet.*” (2019. március 1.) <https://www.japantimes.co.jp/culture/2017/03/01/films/film-reviews/the-handmaiden/> (utolsó hozzáférés: 2021. 12. 15.).



A szobalány
(Ha Jung-woo, Kim Tae-ri)

veszélyt jelentenek a saját népük számára.”³⁰ Valóban, miután Japán annektálta Koreát (1910–1945), bizonyos koreaiak nem csupán önkéntesen vetették alá magukat a gyarmati hatalomnak, de igyekeztek a japánoknál is japánabban viselkedni, akár még gyarmatosítókká is „válni”. Kozuki bácsi alakja nyilvánvalóan az ilyen emberek zavaros identitását testesíti meg. Amikor arról kérdezik, hogy „miért érez ilyen kényszerrel, hogy japánná váljon,” minden teketória nélküli válasza a következő: „Mert Korea csúnya és Japán gyönyörű,” hozzátéve, hogy „Korea puha, lassú, unalmas, ezáltal reménytelen.” Ironikus módon azonban Homi Bhabha „mimikrirel” kapcsolatos elképzelése az, ami mostanra leírja a gyarmatosító és gyarmatosított közötti ambivalens viszonyt, és amit itt is felhasználhatunk arra, hogy felismerjük a karakter potenciálisan fenyegető aspektusát, mely összemosza a gyarmati identitások határait. Ahogy Bhabha is írja, mivel „egyszerre hasonlóság és fenyegetés,”³¹ a mimikri destabilizálja a gyarmati diskurzust, beleértve Kozuki saját nyers véleményét is Koreáról és Japánról. Mint ilyen, a film kiterjeszti a regény osztálypolitikájának és LGBTQ-identitáspolitikájának érzetét a gyarmati kisajátításra és az identitások összemosódására az adaptációs folyamatban.

Irodalmi és filmes érzékiség között

Az áthelyezésben végbement hasonló nyilvánvaló változtatások ellenére a film a regény számos aspektusát megtartja. Például mindkét szövegben a valaki más megszemélyesítésének aktuusa közeli kapcsolatban van az öltözködési előírásokkal. A 19. századi Nagy-Britanniában az egyén öltözködése azonnal jelezte annak társadalmi státuszát. Sue megjelenése, ideértve a haját és ruházatát is, kezdetektől tipikus városi lányt tükröz, amivel sietős kiképzése során meg kell „küzdeni,” hogy rendezett, illendő szobalány benyomását keltse. A gyarmati Koreában a különböző kosztümök hasonló módon jelezték a személy etnikumát, valamint elhelyezkedését az osztályrendszerben. A *szobalány*ban például Sook-hee egyszerű koreai ruhát visel szobalányi munkája közben, míg Lady Hideko és a gróf vagy japán kimonót, vagy pedig nyugati öltözetet viselnek, például szmokingot vagy estélyi ruhát. A történelmi hely és idő szigorú dresszkódját azonban a megtévesztés aktusai közben Maud és Hideko már szeretőként készséggel áthágják, amikor szobalányi megjelenésüket gondos

³⁰ Topalovic: Interview: Park Chan-wook.

³¹ Bhabha, Homi K.: Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse. In: Bhabha: *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994. pp. 121–131. loc. cit. p. 123.

táplálás és öltöztetés során kiművelik, és az egyik esetben viktoriánus úrinővé, a másikban pedig japán hölgygé alakítják át. Röviden, azzal, hogy lecserélik a ruháikat, az identitásukat is lecserélik. Ebben a folyamatban, mely hasonlatos egy gondosan kivitelezett cosplay szerepjátékhoz, amelyben öltözni és vetkőzni is gyakran kell, mindkét szöveg megjeleníti saját megszállottságát, ami a bőrkesztyűket és fűzőket, illetve ezek textúráját illeti a csupasz bőrön. Sarah Waters találoán hozzát teszi, hogy: „Nagyon érdekelt a viktoriánus élet textúrája, és az erődinamikák materiális módon való megjelenítése, és azt hiszem, [Park] hasonlóan érdeklődik a műtárgyak és anyagok iránt. Ez egy zsúfoltan buja film, tele cipőkkel és kesztyűkkel és fűzőkkel.”³² A regényhez hasonlóan a film is teli van a felszínekkel és textúrákkal kapcsolatos érzékiséggel. Az egyik kulcsjelenet, amely először mutatja be a két nő közötti fizikai intimitást, a fürdőjelenet, ahol Hideko egy éles fogról panaszkodik, ami belülről felsérti a száját. Sook-hee azonnal le is reszeli egy gyűszű finoman recézett felületével, de ahogy az ujjá Hideko szájába ér, aki meztelenül fekszik egy vízzel teli kádban, a légkör kivehetően feszültté válik. Míg a kamera a két nő fizikai közelségét hangsúlyozza, elsősorban mégis Sook-hee nézőpontját követi, és meglehetősen fetisizta módon mutatja be Hideko kipirult arcát és csupasz mellét. A *The Guardian* kritikájában Peter Bradshaw ezt „majdnem szopás-jelenetnek” nevezi, ami „így leírva meglehetősen bizarrnak hangzik. A vásznon viszont olyan rendkívüli volt, hogy még levegőt is majd’ elfelejtettem venni közben.”³³ Az effajta érzelmi válasz kétségkívül megköveteli, hogy észrevegyük a kockázatokat, amelyeket a film a leszbikus szexualitás fetisiztikus és leskelődő reprezentációjából adódóan hordoz magában, különösen a férfiközönség számára.

Az ilyen vitatott kérdéseken túl, ami igazán szembeötlő a leszbikus szexualitás kezelésével kapcsolatban, az az, ahogy a film párbeszédre lép a forrásregénnyel. A fent említett fürdőjelenet például a regényben kétszer jelenik

meg. Először Sue írja le a pillanatot az első részben: „Az ablakhoz vittem, és a tenyerembe fogtam az arcát, hogy kitapogassam az ínyét. Szinte azonnal megéreztem a hegyes fogat. ... A varrodobozhoz mentem, és magamhoz vettem egy gyűszűt. ... Majd a gyűszűt az ujjamra húzva ledörzsöltem a fog hegyét. ... Maud mozdulatlanul állt, a fejét hátrahajtván, a szemét először behunyva, aztán kinyitva és engem figyelve, az orcája kipirult. A kezem nedves lett a lélegzetétől. Reszeltem, aztán megtapintottam a hüvelykujjammal. Ő újra nyelt, a szempillája megrebbent, aztán a tekintetünk találkozott.”³⁴

A második részben Maud idézi fel ugyanezt a pillanatot: „Aztán feltartja az ujját, rajta a gyűszűvel. ... De különös, vegyes érzéseket kelt bennem. A fém reszelése, Sue kezének nyomása az államon, a lehetetlen puhasága. Miközben ő a fogat vizsgálja, nem tudok másfelé nézni, csak az arcába ... Az ujjai és az ajkam nedvessé válik. Nyelek, majd újra nyelek. A nyelvem megmozdul, a kezéhez ér. ... Megízlelheti egy hölgy a szobalánya ujját? A nagybátyám könyvei szerint igen. A gondlattól elpirulok.”³⁵ Az érzéki és testi aspektusok mellett – különösen abban, ahogy Maud az ízt és az érintés érzetét írja le – ami a legkézzelfoghatóbbnak tűnik mindkét beszámolóban, az a „nedvesség”, amelyet mindketten éreznek. A nedvesség a regény eroticizmusának kiemelkedő szövegbeli minősége, amely hangsúlyosan jelenik meg az olyan sorokban, mint például: „Nedves volt a szám... az ő ajkaitól”³⁶ vagy „Nedves vagyok, még mindig nedves az érintésétől.”³⁷ Ahogy Waters megfogalmazza, „Maud első szexuális együttléte nagyon nedves élmény, összehasonlítva egy könyv száraz élményével.”³⁸ A film erotikus fürdőjelenete ebben az értelemben találekony átkódolása ezeknek a „nedves” pillanatoknak a mozivásznonra.

Az ilyen érzékiség filmes interpretációja A szobalányban megfelelő esettanulmányt kínál ahhoz, hogy megvitathassunk a „fordításnak” azt a fogalmát, amelyet Walter Benjamin ír le A műfordító feladata című

32 Armitstead: Interview: Sarah Waters.

33 Bradshaw, Peter: *The Handmaid review – outrageous thriller drenched with eroticism*. *The Guardian* (2017. 04. 13.) <https://www.theguardian.com/film/2017/apr/13/the-handmaid-review-park-chan-wook> (utolsó hozzáférés: 2021. 12. 15.).

34 Waters, Sarah: *A szobalány*. (trans. Tóth Gizella) Budapest: Gabo, 2016. pp. 112–113. Saját kiemelés.

35 ibid. pp. 290–291. Saját kiemelés.

36 ibid. p. 163.

37 ibid. p. 323.

38 Armitstead: Interview: Sarah Waters.

esszéjében (amely 1932-ben íródott). Ebben az esszében Benjamin „a műfordítást olyan stratégiának látja, amely lehetővé teszi, hogy a szövegek túléljenek és egy új kulturális miliőhöz alkalmazkodjanak.”³⁹ Habár általános az egyetértés azt illetően, hogy az adaptáció más médiumra – jelen esetben regényről filmre – történik, számos szakértő elkezdett az adaptációra mint az interszemiotikus fordítás egy formájára tekinteni. Linda Hutcheon például Benjamin azon érvét idézi, mely szerint a fordítás „nem egy fix, nem-szöveges jelentés értelmezése, amelyet le kell másolni vagy át kell fogalmazni vagy újra kell alkotni; hanem inkább az eredeti szöveggel való párbeszéd, amelynek révén különböző módokon láthatjuk a szöveget.”⁴⁰ Hutcheon úgy véli, hogy a fordításnak ez az újabb értelmezése „közelebb kerül az adaptáció definiálásához. ... [Mivel] az adaptációk más médiumra készülnek, így re-mediálások is, [ami] egy nagyon specifikus értelemben vett fordítás: mint a transzmutáció vagy transzkódolás ... újrakódolás egy új jel- és konvenciókészletre.”⁴¹

A szobalány valóban olyan módon lép kapcsolatba a forrásregénnyel, mely átkódolást vagy fordítást igényel. Különösen annak fényében, hogy „a szexualitás egy olyan formájához, amelyben kizárólagosan nők vesznek részt, a kulcs a testnedvek cseréje,”⁴² a film vizuális „fordítását” kínálja a regény érzékiségének és textúrájának azáltal, hogy nagyon kézzel fogható, akár affektív anyagokat használ, mint például a gőzölgő fürdővíz, a mélyvörös nyalóka csillogó felszíne, és Sook-hee csillogó arca, ahogy felpillant Hideko lábai közül, illetve a szexuális segédeszközök orális sikosítása. Ebben a tekintetben a film Waters által emlegetett „húsége” sokkal inkább kapcsolódik a regényben bemutatott érzékelésekhez és élményekhez való hűséghez, mintsem a szereplők tetteinek és gondolatainak „szó szerinti” filmes értelmezéséhez.

Egyik narratívától a másiknak: intertextuális dialógusok

Ez a rész a regény és a film keresztolvasatát kínálja a narratíva szintjén, arra fókuszálva, miben tér el a film az eredeti narratíva struktúrájától. Mielőtt azonban belemerülnénk azokba a módokba, ahogyan a film narratívája eltávolodik a regénytől, az első dolog, amit el kell mondanunk, az az, hogy a film megőrzi a regény triptichonszerkezetét, valamint az első rész történetvezetésének nagy részét is, amely a zsebtolvajból lett szobalány karakterének elbeszélését követi. Az első felvonás végén mindkét szövegben a szobalány elkíséri úrnőjét az elmeógyógyintézetbe, hogy a tervnek megfelelően végrehajtsák Gentleman/Fudzsiwara gróf tervét, az úrnő iránt kibontakozó érzései ellenére. Egy alattomos átverés részeként azonban az úrnő és a szobalány identitásai felcserélődnek, és a szobalányok – Sue és Sook-hee – lesznek azok, nem pedig az eredetileg tervezett hölgyek – Maud és Hideko –, akiket elmeógyógyintézetbe zárnak. A szobalányok által kiejtett utolsó mondatok átadják azt a megdöbbenést, amit a lányok e hirtelen fordulat miatt éreznek, és annak felismerését, mi is történik itt pontosan. Sue így szól erről: „Még hogy ostoba csirke! Egy fenét! Az a szuka mindent tudott. Az elejétől fogva benne volt.”⁴³ A filmben Sook-hee megjegyzi: „Én mondom, hogy Lady Izmi Hideko a legelejétől egy rohadt szuka volt.”⁴⁴

Míg az árulás nehéz szaga a levegőben leng, elkezdődik a második rész. Mind a regényben, mind pedig a filmben a második rész az úrnők történetét meséli el az ő perspektívájukból – traumatikus neveltetésüket a nagybátyjuk házában, és az okokat, amelyek miatt alig várják, hogy megmenekülhessenek a nagybácsik karmai közül, még akkor is, ha ezt csak csalók fondorlatos tervei árán tehetik meg. Itt derül ki, hogy a nagybácsik féltve őrzött könyvgyűjteménye mind pornográf munka,

39 Kuhiwczak, Piotr: Preface. In: Raw, Laurence (ed.): *Translation, Adaptation and Transformation*. London: Continuum, 2012. pp. viii–viix. loc. cit. p. viii.

40 Hutcheon: *A Theory of Adaptation*. p. 16.

41 *ibid.*

42 Armitstead: Interview: Sarah Waters.

43 Waters: *A szobalány*. p. 200.

44 Koreaiul: ‘우리 이즈미 히데코 아가씨로 말씀드릴 것 같으면, 그분은 처음부터 그냥 나쁜 년이다.’

és hogy Maud/Hideko kénytelen volt ezeket felolvasni a nagybácsik férfi vendégeinek. Hideko története *A szobalányban* azonban a második rész második felére elkezdi távolodni a regénytől. A döntő pillanat az, amikor Hideko megpróbálja magát felakasztani ugyanarra a cseresznyefára, amelyet a nagynénje használt arra, hogy öngyilkosságot kövessen el. Képtelen megbirkózni a helyzet nyomásával, amelyben Sook-hee továbbra is biztatja, hogy fogadja el a gróf házassági ajánlatát a két nő egymás iránt érzett egyre növekvő érzelmi és intim szeretkezésük ellenére, mely utóbbi azzal az ürüggyel történik, hogy Sook-hee felvilágosítsa Hidekót arról, hogyan kell kielégíteni egy férfit. Mielőtt azonban Hideko lezuhanna és halálát lelné a fán, Sook-hee jelenik meg és megtartja az úrnő lábát, majd pedig bevallja neki, milyen szerepet is játszott a Hideko örökségének megszerzésére irányuló tervben. Hideko szintén felfedi, hogy a terv szerint helyette Sook-hee került volna elmeegógyintézetbe. Az igazság kiderülésének pillanatától kezdve a két nő együtt kezdi tervezni, hogyan álljanak bosszút Kozukin és Fudzsiwara grófon. Ennek a tervnek fontos része, hogy Sook-hee megtanuljon írni és olvasni, aminek révén a harmadik részben segítségül tudja hívni Bokszont, a nőt, aki felnevelte, és az ő tolvajfamiáját. Ez nagyon is éles eltérés a regénytől, amelyben Sue irástudatlansága megakadályozza, hogy az elmeegógyintézetben bizonyítani tudja „valódi” identitását.

Ahogy a regényben, úgy a filmben is a két hősnő a terveknek megfelelően hagyja el a birtokot. A filmben azonban figyelemre méltó módon szökésük előtt együtt bemennek Kozuki könyvtárába, ahol pedig Sook-hee, aki mélységesen felháborodott azon, hogy itt Hidekót mire kényszerítették, elkezdni kitépni a pornográf könyvek lapjait. Hideko beszáll ebbe az igen látványos támadásba, pusztítja a könyveket, tekercseket és kárpitokat, tintát locsol rájuk, majd pedig bedobja őket a padló alatti beltéri tóba. A filmbeli túlradó jelenettel szemben a regényben Maud egyedül megy be a könyvtárba és csendben cselekszik: „Csak egy dolog van hátra, amit még szeretnék megtenni, mielőtt elmegyek. Egyetlen borzasztó dolog ... És most, hogy a szökésünk órája közeledik, a ház elcsendesedett és gyanútlanul pihen, meg fogom tenni. Sue otthagy ...

Kilopakodom a szobából. ... Szédülök a félelemtől és a várakozás izgalmától. De az idő szalad, nem késlekedhetem. A könyvespolchoz sietek, kinyitom az ívegajtót. A Felment a függöny cíművel kezdem, azzal, amit a nagybátyám először adott a kezembe. Kiveszem, kinyitom és az íróasztalra teszem. Aztán felemelem a borotvát és teljesen kihajtom. ... De így is nehéz ... a fémet belevágni a tiszta, védtelen papírlapba ... [de] a vágásaim gyorsabbakká, határozottabbakká váltak.”⁴⁵ Ahogy felvágja az első pornográf könyvet, amelyet a nagybátyja a kezébe adott, Maud végre képes kifejezni a dühét azzal a dologgal szemben, ami addig meghatározta az életét – az erotikus könyvtár titkáraként. Nem mással, mint nagybátyja borotvájával vágja el a kettejük közötti kapcsolatot, leszakítja magát arról az életről, amelybe belekényszerült. A filmmel ellentétben azonban itt Maud egyedül cselekszik. Sőt a könyv legvégéig Sue még csak meg sem tudja, hogy Maudot miféle dolgokra kényszerítette a nagybátyja.

A *szobalányban* ezzel ellentétben hangsúlyozottan Sook-hee az, aki a pornográfiával (férfiak által a női szexualitásról kreált narratívákkal és képekkel) teli könyvtár elpusztítását kezdeményezi. Ez a gesztus lehetővé teszi Sook-hee karakterének, hogy alacsony társadalmi státusza ellenére cselekvőképessé váljon és megmentő legyen, ahogy Hideko hívja. Ez a fajta fellépés bizonyos módokon kiegyensúlyozza azt, ahogy a film fetisiztikus módon ábrázolja Hideko felolvasásait, amelyek a férfi vendégek tekintetének vetik őt alá. Hideko előadásai, amelyek részeként látványos módon a levegőben lógva szexet imitál egy fabábuval, mind a férfiközönség kielégülését szolgálják. Ettől függetlenül, vagy éppen emiatt, amikor Sook-hee elpusztítja Kozuki alattomos könyvtárát, épp annyira erőteljesen katartikus, mint amennyire transzgresszív pillanat a filmben. Ez azonban határozottan visszavezet az eredeti regényhez, és egy érdekes intertextuális dialógus felé mutat a kettő között: amikor végre rádöbben a könyvek ocsmány mivoltára, Sue ezt gondolja: „A polcokra néztem, és szerettem volna összetörni mindet.”⁴⁶

Ennek az intertextuális dialógusnak újabb példája található a regény második részében, amely Maud gondolatait írja le nem sokkal azután, hogy először feküdt

45 ibid. pp. 328–330.

46 ibid. p. 618.



A szobalány
(Ha Jung-woo, Kim Min-hee)

le Sue-val: „Minden megváltozott, mondom magamnak. Eddig mintha halott lettem volna, de ő életre keltett az érintésével. Belém nyúlt, megnyitott. Minden megváltozott. Még magamban érzem őt. Még érzem, ahogy rajtam mozog. Elképzelem, ahogy felébred, és a tekintetünk találkozik. Megmondom neki, gondolom. »Be akartalak csapni, fogom mondani, de már képtelen vagyok rá. Ez Richard terve volt, de mi készíthetünk új tervet magunknak.« Készíthetünk új tervet, gondolom, vagy teljesen feladhatjuk a dolgot.”⁴⁷ Másnap reggel azonban Sue nem néz a szemébe. Kerüli a tekintetét, és megpróbál úgy tenni, mintha semmi sem történt volna. Amikor Maud megemlíti Sue-nak, hogy a lány szerepelt az (édes) álmában, Sue ezt azzal intézi el, hogy minden bizonnyal Richard szerepelt Maud álmában, nem pedig ő. Maud azonban nem tud róla, hogy Sue az első részben elmesélt narratívában ugyanezt gondolta: „Engem figyelt a tükörből ... ha akkor, ott magamhoz ölelem, megcsókolt volna. Ha kimondom, hogy szeretem, ő is kimondta volna... és akkor minden megváltozik. Talán megmenthettem volna. Találhattam volna rá módot – magam sem tudom, mit –, hogy megóvjam a sorsától. Becsaphattuk volna Gentlemant. Elszökhettünk volna együtt.”⁴⁸ Sue távolságtartása miatt Maud összezavarodik és elcsügged,

és nem is fedi fel további gondolatait. Aztán, ahogy Sue mondja: „akkor már túl késő volt bármin is változtatni.”⁴⁹ A regénybeli megfelelőjükkal ellentétben, akik nem tudták elmondani egymásnak az igazat, a filmbeli hősnőknek sikerül magukévá tenni a csaló tervét. Ez mindenképpen a film egyik saját fordulata, de nyilvánvaló, hogy a fenti részletek ugródeszkául szolgáltak a film „új” narratívája számára. Ez annak az esete, amikor a regénybeli „mi lett volna, ha” pillanat a filmben valósággá válik.

A harmadik rész, a film utolsó felvonása a regénytől láthatóan különböző narratív utat választ. A film ugyanis teljesen lemond a regény megdöbbentő fordulatairól, már ami a két nő valódi családi hátterét illeti, és gyakorlatilag kiírja a filmből Mrs. Sucksby szerepét, akiről kiderül, hogy ő Maud anyja és Gentleman tervének igazi kitalálója. Ehelyett a film fókusza Fudzsvára gróf helyzetére kerül. Mivel azt hiszi, hogy a tervük működött, Fudzsvára (vagy a férfi, aki Fudzsvára grófnak adja ki magát) megpróbálja elcsábítani Hidekót, hogy valódi kapcsolat alakulhasson ki kettejük között. Hideko azonban átveri a gróft, felhasználja az ópiumot, amit az esküvőjükkor kapott tőle ajándékba, és egyedül hagyja, hogy Sook-hee-vel találkozhasson, akit tolvajcsaládja mentett ki egyelőre

47 ibid. p. 323.

48 ibid. p. 165.

49 ibid. p. 167.

megtervezett tüzesetből. A gróf szerencsétlenségére egy hotelszobában ébred fel, ahol már várják Kozuki csatlósai, akik elviszik Kozuki pincéjébe. Itt megkínózzák, és levágják az ujjait. Amikor már épp egy másik testrészét is levágnák, a gróf meggyőzi Kozukit, hogy engedje rágyújtani, cserébe pedig megígéri, hogy részletesen beszámol a Hidekóval töltött nászéjszakájáról, amiről Kozuki kétségbeesetten szeretne hallani. A cigaretákban azonban higany van, így a mérgezett levegő mindkettejükkel végez. Mielőtt még meghalna, Fudzsiwara azzal viccelődik, hogy legalább a péniszének nem esett bántódása, ami ironikus módon aláhúzza a film férfikarakterének impotenciáját.

Eközben az újraegyesült pár felszál a Sanghajba tartó kompra, ahol Hideko férfiruhába öltözik, hogy a nagybátyja által utánuk küldött csatlósok ne figyeljenek fel „két együtt utazó fiatal nőre”. A film utolsó jelenetében azt láthatjuk, ahogy a két nő újra egymásra talál a hajókabinban, úton Sanghajba. Itt újonnan megtalált szabadságuk ünneplése közben mindketten teljesen meztelenek, mintha csak ily módon újjászülettek volna. Ez éles kontrasztot alkot Kozuki árveréseinek szmokingos férfi vendégeivel, akik a formális viselet alá rejtették perverz és veszedelmes vágyaikat. A fénylő telihold alatt mindketten ragyognak. A rendező így nyilatkozott erről a jelenetről: „*a holddal, az óceánnal és a felhőkkel, a színekkel, amelyeket ebben az utolsó jelentben használtam, meg akartam tölteni ezzel a fajta szépséggel. Még akkor is, ha ez egy tündérmese, azt akartam, hogy ott érjen véget, ahol erről a fajta idealizált világról álmodunk.*”⁵⁰ A tündérmesék felidézésétől eltekintve a film utolsó jelenetének explicit, ugyanakkor nagyon is stilizált tartalma szintén visszatér a regény utolsó oldalaihoz. Ott Sue megtalálja Maudot a Briarben, a vidéki házban, ahol megismerkedtek és egymásba szerettek. Maud végül beszámol Sue-nak arról, milyen ocsmány könyveket is gyűjtögetett a nagybátyja, és hogyan kellett ezekből felolvasnia, valamint arról is, miből élt meg a Briarbe való visszatérése óta – azaz abból, hogy ő maga is pornográf könyveket ír. Sue, aki még mindig írástudatlan (ellentétben Sook-hee-vel, aki

megtanul írni és olvasni) ezt kérdezi: „*Mi van ráírva?*”, mire Maud ezt feleli: „*Tele van olyan szavakkal, amelyek arról árulkodnak, mennyire kívánlak ... Nézd.*”⁵¹ A regény utolsó bekezdése Sue elbeszélése: „*Felvette a lámpát. A szobában sötétebb lett, hallani lehetett, ahogy az eső az ablakot veri. De ő a kandallóhoz vezetett, leültetett, és mellém ült. A lámpát a padlóra tette, a papírt az ölébe simította, és egyesével mutogatni kezdte a szavakat, amelyeket írt.*”⁵² A bekezdésben túlrad a lopott vágyakozás, amelyet érdekfeszítően idéznek meg a „szavak”, amelyeket Maud írt. A film végkifejletében bemutatott lesbikus vágy a regényben nyilvánvaló módon jelen lévő eroticizmus vizuális „fordítása”, habár meglehetősen ironikus módon, egy sokkal „szó szerintibb” és elnyújtottabb módon.

Továbbá, amit a film még kihangsúlyoz, hogy a két teljesen különböző háttérből származó nő – az egyik koreai tolvaj, a másik japán nemes hölgy – egyenlőként találkoznak itt. A film feltűnő módon úgy ér véget, hogy a két nő meztelenül néz egymásra, és minden létező módon azonos szinten vannak. Ezen az egyesülésen keresztül, a feszült és lenyűgöző történelmi háttérrel párosítva, *A szobalány*, Sarah Waters szavaival élve, egy „*transzgresszív és izgalmas sztorit*” kínál,⁵³ annak ellenére, hogy a filmet bosszantó módon lenyűgözi maga a pornográfia, illetve, hogy a rendező maga férfi. Waters szerint a *Fingersmith* „*arról szól, hogyan találnak a nők helyet ahhoz, hogy a fürkésző tekintetektől elzárva együtt lehessenek.*”⁵⁴ Ugyanezt a lesbikus történetet elmesélve a film megtartja az eredeti transzgresszív vonzerejét, és a transznacionális, kultúrákon átívelő adaptáció egy olyan példáját mutatja be, amely folyamatos intertextuális párbeszédben áll az eredeti regénnyel a nagy képernyőn.

50 Topalovic: Interview: Park Chan-wook.

51 Waters: *A szobalány*, p. 620.

52 ibid.

53 Armitstead: Interview: Sarah Waters.

54 ibid.