

## Benke Attila

### *A férfi a semmiből*

*A maszkulinitás problémája a dél-koreai bűnfilmekben*

#### *A maszkulinitás mint globális probléma*

„Aki szörnyekkel küzd, vigyázzon, nehogy belőle is szörny váljék. S ha hosszasan tekintesz egy örvénybe, az örvény visszanéz rád.” – állítja a híres Nietzsche-idézet. A kortárs, globális filmkultúra bűn(ügyi) filmjeinek hősei gyakran átlépik az amúgy is vékony határvonalat, s gyakran válnak úzött vadjukhoz hasonló szörnyé. Ugyanis, ahogy Szabó Ádám megállapítja, a kortárs európai (és tegyük hozzá: amerikai, ázsiai) bűndrámákban, gengszterfilmekben trenddé vált a hatalomnélküli, sőt, maszkulin identitásában sérült, olykor testileg is megcsontított, demaszkulinizált vergődő bűnöző antihős. A Pusher-trilógia (*Elátkozott város* [Pusher, 1996], *Elátkozott város 2.* [Pusher II, 2002], *Elátkozott város III.: A halál angyala* [Pusher III, 2004]), *Az úzött vad* (I'll Sleep When I'm Dead, 2003) vagy a *Bikanyak* (Rundksop, 2011) karakterei Szabó szerint kifejezetten introvertált, helyüket nem találó, önkártékony, lelkiileg sérült figurák, akik képtelenek a klasszikus gengszterekhez (mint Tom Powell – *A közellenség* [The Public Enemy, 1931] vagy Tony Camonte – *A sebhelyesarcú* [Scarface – The Shame of a Nation, 1932]) méltó hatalomra szert tenni, vagy legalább megszervezni önmagukat.<sup>1</sup> S e tendencia a filmkultúra globális színterére is jellemző, Szabó Ádám megállapításai kiterjeszthetők Nyugat-Európán, illetve a gengszterfilm műfaján kívülre is. A japán Kitano Takeshi *Erőszakos zсарu* (Sono otoko, kyôbô ni tsuki, 1989) című bűndrámájában egy hipermaszkulin, mindenkin átgázoló, féktelen rendőr, Azuma boszúhadjárátát követi, aki sok hasonlóságot mutat a macsó Pizskos Harry-vel (*Pizskos Harry* [Dirty Harry, 1971]). Azonban Clint Eastwood karakterével elentétben ez a zсарu nem emelkedik morálisan a bűn világa fölé, hanem elmerül abban, s nyilvánvalóvá válik eltúlzott férfiasságának konstruált mivolta. Az orosz *Fivérben* (Brat, 1997) Danyila, a leszerelt kiskatona örökvesztes, kallódó fiatal, aki a romokban heverő Szentpétervár mocskába süllyed le a maffia bérgyilkosaként dolgozó bátyja mellett. Olyan ő, mint egy „kasztrált” Michael Corleone: a bűn útjára lép, de semmilyen valódi hatalomra nem tud szert

<sup>1</sup> SZABÓ Ádám, *A vágóhíd felé. Kortárs gengszterfilm: az elveszett férfiasság*, Filmvilág 2014/2, 28-30.

tenni. A szerb Srđan Golubovic gyakorlatilag egy társadalomtudatos, politikus-kritikus neo-noirt készített, *Csapda* (Klopka, 2007) című filmjében a középosztálybeli átlagember, Mladen kerül a kapitalizmus csapdájába. Gyermeke életben maradásáért a szemüveges, tisztességes nyárspolgárnak gyilkolnia kell, azaz inkább feminin alkatára hipermaszkulin álcát kell erőltetnie, akár az *Egy kínai bukméker meggyilkolása* (The Killing of a Chinese Bookie, 1976) senki-gengszterének. Az *ígéret megszállottja* (The Pledge, 2001) rendőrkrimi, ám antihőse egy nyugdíjazás előtt álló exnyomozó, aki úgy érzi, elveszti presztízsét az öregkor nyugalmas/unalmas éveiben, így megpróbálván megmenteni maszkulin identitását, elvállal egy utolsó gyilkossági ügyet. Azonban a kivénhedt detektív képtelen szembenézni végzetével, így folytatja a nyomozást – a tettes halála után is, saját bomlott elméjében. A *Sin Nombre* (2009) a mexikói áldatlan állapotokat mutatja be: a gyerekeket behálózó, eltúlzott férfias identitást erőltető gengszterek szolgálnak példaképként az utcán tengődő kisfiúknak, akik hatalomban reménykednek, „bűnözőpályára” készülnek, akár a *Nagymenők* (Goodfellas, 1990) főhőse. Azonban Henry Hill élete csak illúzió, a valóságtól kiábrándító, dicstelen megaláztatást kapnak a naiv gyerekek. A brazil *Elit osztag 2* (Tropa de Elite 2 - O Inimigo Agora É Outro, 2010) központi karaktere, Nascimento kemény zsaru, a férfiaság megtestesítője, azonban a Rio de Janeiro-t uraló bűnszervezetek és felettesei egyaránt ellehetetlenítik, veszélyeztetik, s „felfelé buktatva” fosztják meg tényleges hatalmától, s majdnem családjától is. Hasonlóképp kerül a bűn szorításába a Fülöp-szigetek európai szemmel paradicsominak tűnő, valójából vérmocskos világában a *Metro Manila* (2013) naiv, vidékről városba érkező főhőse, Oscar, aki csak szeretett felesége és gyermeke megélhetéséért dolgozna. Pénzszállító cégnél talál munkát, mely az Indonéz szigetvilágban különösen veszélyes tevékenység, minthogy mind az automata fegyverekkel támadó banditák, mind pedig a korrump munkatársak a bűn felé sodorják a szerény, egyszerű Oscart. De a thaiföldi bűnös város, a politikai felvilág és a gengszterek alvilága is hasonló szisztéma szerint működik a *Fejlövésben* (Fon Tok Kuen Fah/Headshot, 2011), melyben egy megzsarolt, testileg-lelkileg tönkretett exrendőr esküszik bosszút, s kerül a fehérgalléros bűnözés és az illegális szindikátus keresztútjába. S még lehetne sorolni azokat a kortárs bűnfilmeket, melyek a különféle lokális társadalmi problémák mellett a nagyvárosok, a neokapitalizmus, az egyre féktelenebb szervezett bűnözés, s nem utolsó sorban a maszkulinitás globális kríziseit tárgyalják. Korunkban az élet felgyorsult, a nemzetek közti szellemi-és anyagi tőkeáramlás gördülékenyebbé vált, a kultúrák közti átjárhatóság és kölcsönhatás miatt a kulturális (nemzeti) identitások fellazultak. A hatvanas évektől kezdve, a polgárjogi és alternatív szexualitásért indított (feminista, queer) mozgalmak pedig egyre inkább fellazítják a nemiséggel (sex) és a társadalmi nemi szerepekkel (gender) kapcsolatos normákat, tradíciókat. A *gendert* manapság nem adottságként, hanem performanszként, feladatként,

konstrukcióként értelmezik.<sup>2</sup> A feminizmus nőtudománya mellett pedig ennek eredményeként a kilencvenes évektől kezdve megjelenik a férfitudomány (*men's studies*), melynek alapelve, hogy a „férfiasság” (*maszkulinitás*) a „nőiség”-hez hasonlóan nem az emberrel született lelki alkat, hanem szerep. Sőt, nem létezik egyetlen maszkulinitás, így a maszkulinitás mint olyan nincs válságban korunkban. Csupán a domináns, tradicionális értelemben vett férfiasság veszíti el egyeduralmát.<sup>3</sup> Ennek oka egyfelől a már említett tendencia, hogy megjelennek alternatív szexualitások és nemi identitások, másfelől pedig a globális szinten jellemző folyamatok: gazdasági válság, nemek közötti egyenlőség, családi szerepek átcsoportosulása. Azaz röviden: az uralkodó férfiasság és a patriarchális hatalom rendül meg. A férfi a modern, nyugati típusú kapitalista demokráciákban többé nem kizárólagos kenyérkereső, már egyáltalán nem a nő és a gyermeke tulajdonosa, a nők pedig sokszor magasabb pozíciókba kerülnek, mint az „erősebbik nem” képviselői.<sup>4</sup> Sőt, gazdasági értelemben sokszor kompetensebbek is (jóllehet, a statisztikák szerint a nők munkavállalása még mindig nem optimális, mivel a nőknél több férfi jut álláshoz évente).<sup>5</sup> Továbbá a nők szabadságának, autonómiájának növekedésével, illetve a válás liberalizációjával a párkapcsolatok és a házasság is sokkal inkább a partnerek egyenlőségén alapuló közösséggé vált. Ugyanakkor, mint már említettem, a férfi ezzel együtt elvesztette tradicionális patriarchális mindenhatóságát. Sőt, a válással, a család központi szerepének gyengülésével egyre több a nők által vezetett (csonka) család.<sup>6</sup> Így a kenyérkereső, pénzügyeket uraló férfi képe elhalványul, s szerepét átveheti az immár nemcsak a háztartást vezető, hanem karrierjét építő, pénzkereső nő. S érdemes még megemlíteni a *Szex és New York*-franchise által is taglalt (vagy terjesztett) „szinglikultusz” problémáját, mely tulajdonképpen a patriarchális fetisizmust és szexizmust fordítja meg, hangsúlyozván a nő autonómiáját, és jogát a „férfifaláshoz”, illetve a komoly párkapcsolatok tudatos mellőzéséhez.

Mindezek – munkanélküliség, családi pozíció meggyengülése, a tekintet birtoklásának elvesztése, és maga a domináns maszkulinitás normáinak

<sup>2</sup> Erről lásd bővebben például: Georgia DUERST-LAHTI, *Gender ideology: masculinism and femaleness = Politics, Gender, and Concepts. Theory and Methodology*, szerk. Gary GOERTZ – Amy G. MAZUR, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, 159-192.

<sup>3</sup> Ethel Spector PERSON, *Masculinities, Plural = Heterosexual Masculinities. Contemporary Perspectives from psychanalytic Gender Theory*, szerk. Bruce REIS – Robert GROSSMARK, New York, Routledge, 2009, 1-22.

<sup>4</sup> Barbara EHRENREICH, *The Decline of Patriarchy = Constructing Masculinity (Discussion in Contemporary Culture)*, szerk. Maurice BERGER – Brian WALLIS – Simon WATSON, New York, Routledge, 1995, 284-290.

<sup>5</sup> Micheal KIMMEL, *Is it the End of Men, or are Men Still in Power? Yes!* Boston University Law Review 2013 <http://www.bu.edu/bulawreview/files/2013/08/KIMMEL.pdf>

<sup>6</sup> SOMLAI Péter *A családi kapcsolatok társadalomtörténeti irányai = Családszociológia*, szerk. SCHADT Mária, Pécs, JPTE Tanárképző Intézet Pedagógiai Tanszék, 1996, 11-47.

történő megfelelési képtelenség – eredményeként a férfi mintegy hatalomvesztett egyénnek érezheti magát, s aktív, erős, védelmező és kenyérkereső ember helyett passzív, kiszolgáltatott, hagyományos értelemben vett feminin pozícióba kényszerül.<sup>7</sup> Michael Kimmel és Ethel Spector Person szerint ennek eredménye lehet a „hipermaszkulinizáció” stratégiája, mely túlkompensáció, maszk, vagy inkább pajzs a sérülékeny, képlékeny férfiegó megvédéséhez.<sup>8</sup> Ez jelentheti egy macsó énkép direkt kialakítását vagy a szexualitás mint uralmi szimbólum használatát (melybe egyaránt beletartozik a „trófeagyűjtés”, a partnerek halmozása és a nők elleni nemi erőszak is). Mint azt számos kortárs bűnfilmben láthatjuk. A szodómia éppen ezért e művekben – mint például az *Éjsötét játszmában* (Svartur á leik, 2012) –, nem (homo)szexuális, hanem hatalmi jellegű aktus. (Az említett izlandi gengszterfilmben például Bruno, a veszélyes maffiózó csupán azért közösül anélisan a feminin, sodródó, kallódó Stebbi Psychóval, hogy az antihőst betörje, kiterjessze rá uralmát a megalázó aktus révén.)

Mindezek után fő kérdésem, hogy az olyan, a globalizáció következményeként egyre inkább modernizálódó távol-keleti államok, mint Dél-Korea filmművészetében kimutatható-e a kortárs bűnügyi filmek, bűndrámák fent vázolt tendenciája? Vannak-e a *Pusher* vagy a *Mocskos zsaru* (Bad Lieutenant 1992/2009) antihőseihez hasonló amorális, maszkulinitásukban sérült férfiak a dél-koreai bűnfilmben? A *Zöld hal* (Chorok mulkogi, 1997), a *Csúf halál* (Jukgeona hokeun nabbeugeona, 2000), az *Oldboy* (Oldeuboi, 2003), a *Cruel Winter Blues/A forróvérű férfi* (Yeolhyeol-nama 2006), a *Sárga-tenger* (Hwanghae, 2010) vagy az *Egy erkölcsi lecke* (Bun-no-ui Yu-ni-hak, 2013) arról tanúskodnak, hogy igen.

Tanulmányomban a továbbiakban így a dél-koreai bűnfilmeket fogom megvizsgálni. Arra a kérdésre keresem a választ, hogy miért jelennek meg maszkulin identitásukban bizonytalan figurák az alapvetően még mindig erősen a konfuciánus tanok által meghatározott koreai társadalomban. Hogyan dolgozzák fel ezek a bűnügyi drámák a férfierő krízisét, s milyen módon jelenik meg a cselekményben ez a probléma? Milyen következményei vannak a (fő)hősök identitásválságának műfaji konvenciókra nézve? Azaz a dél-koreai gengszterfilmek, thrillerek és film noirok/krimik globális és lokális sajátosságait fogom megvizsgálni a domináns maszkulin identitás krízisének, pervertálódásának tükrében. Állításom pedig az, hogy a dél-koreai bűnügyi filmek jelentős hányada nem konvencionális, nem hollywoodi értelemben vett műfajfilm, mint-hogy a főszereplő karakterének deheroizálásával, demaszkulinizálásával vagy hipermaszkulinizálásával együtt a tradicionális zsánersablonok is felülíródnak.

<sup>7</sup> Sam de Boise, *Patriarchy and the 'Crisis of Masculinity'*, 2013, [http://www.newleftproject.org/index.php/site/article\\_comments/patriarchy\\_and\\_the\\_crisis\\_of\\_masculinity](http://www.newleftproject.org/index.php/site/article_comments/patriarchy_and_the_crisis_of_masculinity)

<sup>8</sup> Michael S Kimmel, *A maszkulinitás jelenkori „válsága” történelmi perspektívából*, Replika (2001 június), 55-74.

Ezért is szerencsésebb „bűnügyi” helyett „bűnfilmeknek” nevezni ezeket a dél-koreai drámákat, mert sokszor a bűnügy maga már a történet elején megoldódik, és az adott mű a bűn főszereplőkre gyakorolt hatását vizsgálja.

Elemzésem tárgyául pedig kizárólag 1997 (vagy inkább 2000) utáni kortárs bűnfilmeket választottam, melyek a dél-koreai filmipar globális felfutásának korában keletkeztek, így feltevésem szerint szinkronban vannak az egyetemes filmművészet említett tendenciájával. Továbbá azért a bűnügyi filmek műfajcsoportját választottam, mert ezen művek direkt kapcsolatban állnak a kortárs társadalmi-politikai, főként (globális) nagyvárosi közeggel, szemben például az olyan, inkább privátszférában játszódó horrorfilmekkel, mint a *Két nővér* [Janghwa, Hongryeon, 2003]. Így a leghatékonyabban mutatható ki bennük korunk káosza.

### ***Hol van a férfi? - A domináns maszkulinitás válsága és a bűnügyi műfajok***

Mielőtt még közelebbről szemügyre vennénk Dél-Korea sötét oldalát, fontos tisztázni, mit is jelent „maszkulin”-nak lenni, s milyen alternatívái vannak a hegemon maszkulitásnak a kultúrában és a filmtörténetben.

Ethel Spector Person szerint maszkulin az, aki többet ad, mint kap, azaz produktív, nagylelkű. Egy 1858-as kézikönyvet idéz, mely a fehér férfi erényeit próbálja definiálni: erős, robosztus, maszkulin test, szikár, higgadt, bátor.<sup>9</sup> A domináns férfiasság eszméje szerint a férfi erős, aktív, céltudatos, a család, a közösség védelmezője, és anyagi biztonságának megteremtője. A tradicionális családokban a férfi mint atya van jelen, aki nemcsak gyermekei, hanem felesége felett is patriarchális hatalmat gyakorol.<sup>10</sup>

Ezt az eszményt a műfajiság bölcsőjében, Hollywoodban is adaptálták, mely értékrendjét (öncenzúráját, a Hays-Breen kódexet) a tizenkilencedik századi polgári erények szerint alakította ki. Mint Thomas Elsaesser megállapítja, az amerikai filmiparban a „fejlődés ideológiája” uralkodik. A klasszikus hollywoodi (főként a Hays-kódex bevezetése, azaz 1934 utáni) filmek olyan „férfiműfajai”, mint a gengszterfilm, háborús film, krimi, western stb. mindig potens, céltudatos főhőst szerepeltetnek (jellemzően a korszak erősen maszkulin kisugárzású sztárjainak főszereplésével, mint John Wayne, Gary Cooper, James Cagney, Paul Muni, Humphrey Bogart stb.), kinek cselekvése hasznos, és pozitívan formálja át a világot. Azaz segítségével minden konfliktus megoldható.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> PERSON, *i. m.*

<sup>10</sup> EHRENREICH, *i. m.*

<sup>11</sup> THOMAS ELSAESSER, *A kudarc pátosza: az amerikai filmek az 1970-es években. Jegyzetek a motiválatlan hősről*, Metropolis, 2010/3, 57.

Ez a domináns maszkulin ideológia azonban korunk felé haladva egyre iluzórikusabb. Michael Kimmel szerint már a tizenkilencedik század végi Egyesült Államokban is megrendült a hegemon maszkulin identitás a feminista mozgalmak, az iparosítás, a gazdasági válságok hatására. A nyugati határvidék meghódításával, a civilizálódás befejeztével eltűnt a szabad tér, a Nyugat mint a lehetőségek földje megszűnt létezni. A férfi így kevésbé tudott érvényesülni farmerként, önálló munkavégzőként, a városiasodás miatt inkább ipari tevékenységekre, bér munkára kényszerült. Ez Kimmel szerint konfliktust eredményezett a Theodore Roosevelttel által is sugallt maszkulin reprezentáció és a (munkás)férfiak helyzetének valósága között. Erre a folyamatra, jelenségre, illetve az Új Nő eszményének „rémképére” a férfilakosság jelentős hányada hipermaszkulin erődemonstrációba kezdett: ellentüntetések, a haladó nők piszkálása, inzultálása stb.<sup>12</sup> S mint a szerző megjegyzi, ez a dinamika jellemző a későbbi évtizedekre is. Vagyis, ha a domináns maszkulinitás válságba kerül, ennek megmentésére a férfi megpróbál eltúlzott maszkviseléssel reagálni.<sup>13</sup> Mert, ha nem tud ennek az uralkodó férfiképnek megfelelni, az „erősebbik nem” tagja kikerül a patriarchális társadalmi hierarchiából, és a nők, mint „passzív, sodródó, szenvedő” egyének szintjére „süllyed”. Márpedig mára egyértelművé vált, hogy ez a domináns maszkulin identitás csupán ideológiai konstrukció, melynek egyre kevesebb férfi tud maradéktalanul megfelelni. Mint azt Sziller Dalma elemzi a James Bond-filmek kapcsán, a férfikép az utóbbi ötven évben jelentősen átalakult, a fogyasztás, az érzékiség az erőt, aktivitást sugárzó macsóképpel már összeegyeztethető.<sup>14</sup> Jóllehet, a társadalmi-gazdasági helyzet miatt e legfrissebb James Bond-filmek által sugallt maszkulin identitást sem tudja/akarja problémamentesen magára öltetni minden férfi.

Tehát a domináns maszkulinitás már a huszadik század előtt, illetve kezdetén is megkérdőjeleződött a feminista mozgalom első hulláma idején, s a különféle elméletek az utóbbi száz évben rámutattak arra, hogy milyen következményekkel jár ez az identitásválság. A fentiek alapján így három, egymással összefüggő, de egymást nem mindig követő eredménye lehet a maszkulinitás válságának. Az egyik a férfi „feminizálódása”, mely nem feltétlenül a szexuális identitásban hoz törést, hanem hatalmi szempontból válik „femininné”, azaz passzívvá, kiszolgáltatottá. Erre lehet válaszreakció a már említett eltúlzott férfiasság álcája, a maszkviselés. E negatív következmény mellett viszont pozitív dolog is előfordulhat: az identitáskrízises férfi elfogadja önmagát, és vállalja alternatív maszkulinitását. Filmekben ez utóbbi ritkább,

<sup>12</sup> KIMMEL, *i. m.*

<sup>13</sup> Brian BAKER, *Masculinity in Fiction and Film, Representing Men in Popular Genres 1945-2000*, New York: Continuum International Publishing Group, 2006, 65-85.

<sup>14</sup> SZILLER Dalma, *A maszkulinitás paradoxona és a populáris kultúra. James Bond és a férfiaság változó eszménye*. Médiakutató 2010, ősz, [http://www.mediakutato.hu/cikk/2010\\_03\\_01\\_maszkulinitas\\_james\\_bond/](http://www.mediakutato.hu/cikk/2010_03_01_maszkulinitas_james_bond/)

a férfiasság válságát taglaló művek javarészt az előző két lehetőséget mutatják be, mivel ezekben van drámai potenciál, illetve ezek korunk legfőbb problémái.

Vagyis Hollywood hősképének dekonstrukciója kétféleképpen történhet: hiperaktív, rosszul cselekvő antihősök szerepeltetésével, vagy ellenkezőleg, passzív, sodródó, csellengő antihősök kallódásának bemutatásával. Előbbi stratégiát alkalmazzák a gengszterfilmek, mint *A sebhelyesarcú*, és a film noirok, mint a *Búcsúlevél* (*The Big Heat*, 1953). Habár sokan a klasszikus gengszterfilmeket tartják a macsóság reprezentánsainak, ezeket közelebbről megvizsgálva kiderül, hogy inkább az 1934-es önszabályozás utáni bűnfilmek (mint a *Mocskos arcú angyalok* [*Angels with Dirty Faces*, 1938]) tekinthetők annak, *A sebhelyesarcú* és társai a hipermaszkulin védekező mechanizmust mutatják be. Mint Király Jenő kiemeli, a gengszter alapvetően ellentársadalmat hoz létre, hogy megvédje magát a kapitalizmus igazságtalanságaitól.<sup>15</sup> Robert Warshaw pedig egyenesen az Amerikai álom kritikájának tartja a klasszikus gengszterfilmeket, minthogy ezek kivétel nélkül arról szólnak, hogy ez az Amerikai álom a gazdasági válság alatti nehéz időkben csak illegálisan valósítható meg.<sup>16</sup> Jellegzetes a *Kis Cézár* (*Little Caesar*, 1931) fináléja, melyben a koldussorba süllyedt, egykor hatalmas Cesare öngyilkos, agresszív akcióval rohan vesztébe a rendőrök ellen. Elkecsereedett és neurotikus tette értelmetlen, csupán elveszett maszkulinitásának megmentésére irányul.

Ugyanígy a film noir antihősei, akik az ötvenes évek háború utáni traumáinak leképzői. A háborúból visszatérő veteránok nem tudtak visszailleszkedni a társadalomba, melyben a férfihiány miatt munkavállaló nők már nem a patriarchális rend szerint éltek, hanem egyenlő részt követeltek maguknak a gazdasági-társadalmi életből. Ezért is gyakori a film noirokban a *femme fatale* figurája, aki elcsábítja a mérgezett egérként futkosó nyomozót vagy kutakodó átlagembert.<sup>17</sup> Az említett *Búcsúlevél*ben a családját veszített (azaz hatalomvesztett) exrendőr megszállott bosszúhadjárathoz kezd, fájdalmát, maszkulinitásának sérülését eltúlzott agresszióval próbálja kompenzálni. Ha dél-koreai példát szeretnénk hozni erre a típusra, akkor *A bosszú embere* (Pagwidwin Sanai, 2010) kívánkozik ide, mert bár inkább a thriller műfajába tartozik, de főhőse noir karakter. Joo Young-soo egy lelkes, akinek lányát titokzatos férfi rabolja el, és tartja fogva évekig. Egyszer hosszú időre úgy szakad meg kapcsolatuk, hogy a gyerekrabló elhazudja lánya halálát a megszeppent papnak. Így az addig hithű, de meglehetősen feminin karakterű Young-soo istentagadóvá válik, visszatér világi állásához (igazságügyi boncmester), s dőzsölni kezd. Nőfaló, macsó férfi lesz. Ám, mikor a gyerekrabló

<sup>15</sup> KIRÁLY Jenő, *A film szimbolikája. A kalandfilm formái, III/1*, Budapest – Kaposvár, Kaposvári Egyetem Művészeti Kar Mozgóképkultúra Tanszék, Magyar Televízió Zrt., 404.

<sup>16</sup> Robert WARSHAW, *A gengszter mint tragikus hős = Kommunikációelméleti szöveggyűjtemény III. Tömefilm*, szerk. BALOGH Gyöngyi, Budapest, Tankönyvkiadó, 1979, 175-181.

<sup>17</sup> Mike CHOPRA-GANT, *Hollywood Genres and Postwar America. Masculinity, Family and Nation in Popular Movies and Film Noir*, London, New York, I. B. Tauris, 2006, 95-120.

évek múlva ismét jelentkezik, hogy Young-soo lánya életben van, a férfi azonnal visszaváltozik azzá, aki volt, így kiderül, a férfias attitűd csak maszk volt, vagy inkább védőpajzs a sérült lelkű lelkész részéről a külvilág és önvádja ellen.

A hiperaktív és hipermaszkulin antihősök mellett főleg a hatvanas évektől kezdve válnak dominánssá a kifejezetten passzív, csellengő figurák, melyek már a francia lírai realista filmekben is jelen voltak. Az *Alvilág királyában* (Pépé le Moko, 1937) például nagyon hangsúlyos, hogy a főszereplő gengszter Algírban, egy rendőrök által megközelíthetetlen bűnöző negyedben tengődik, várakozik, és semmilyen értelmes cselekvést nem visz végbe. Szinte várja végzetét, hogy elkapják, de nem tesz ellene semmit – természetesen egy nő miatt. Ez a kallódó antihős pedig az olasz neorealista, a hatvanas-hetvenes évekbeli európai modernista filmek és a „Hollywoodi Reneszánsz” jellemző karaktere lesz a film noir hiperaktív figurája mellett.<sup>18</sup> Christian Keathley Gilles Deleuze elméletét alkalmazza a hetvenes évek amerikai konspirációs thrillerjeit elemezve. Szerinte ezeknek a modern hősöknek fő ismérve, hogy képtelenek az értelmes cselekvésre, mivel megragadtak a percepció, a gondolat és az akció, a cselekvés közötti köztes mentális állapotban. Ezek az antihősök pedig hangsúlyozottan a vietnami háború és a Watergate-botrány körül kialakult kaotikus állapotok termékei, mikor a macsó militarizmus eszménye, így az emberek kormányba vetett bizalma, s az amerikai maszkulinitás is alapjaiban rendült meg.<sup>19</sup> A paranoia thrillerek legjellemzőbb, legkiforrottabb példánya a *Magánbeszélgetés* (The Conversation, 1974) melyben a kifejezetten nem maszkulin Gene Hackman által játszott Harry Caul teljes passzivizálódásáról szól a történet. Ugyan próbál valamit tenni az összeesküvés szálainak felfejtésére, de érdemben nem képes semmit sem cselekedni. A záróképen hiába keresi a lehallgató készülékeket szétdúlt szobájában, nem találja meg a poloskákat, így összetörten leül a felszedett padlóra, és szaxofonozik.

A *Döglégy* (Ddongpari, 2008) című dél-koreai anti-gengszterfilmben hasonló passzív antihős jelenik meg. Sang-hoon ugyanolyan örökvesztes gengszter, mint Jimmy Fingers az *Ujjakban* (Fingers, 1978): kispályás behajtó, verőlegény, aki mindenkivel hangsúlyozottan bunkó. Viszont értelmes cselekvésre ő sem képes, leginkább csak sodródik az árral, járja az utcákat, haszontalan életet él. Egy nap találkozik Yeon-Hue-val, a különleges kisugárzású diáklánnyal, akit „meleg szívvel” köszöntve egyszerűen leköp az utcán. Későbbi, oldódó kapcsolatukban kiderül, hogy ez a macsó imágó csak maszk, miként az említett Jimmy Fingers esetében. A kőszikla keménységű külső ugyanis

<sup>18</sup> PÁPAI Zsolt, *Reneszánsz és reformáció. Bevezetés az 1960-1970-es évek hollywoodi filmjébe*, Metropolis, 2010/3, 26-30.

<sup>19</sup> Christian KEATHLEY, *Trapped in the Affection Image. Hollywood's Post-traumatic Cycle (1970-1976) = The Last Great American Picture Show. New Hollywood Cinema in the 1970s*, szerk. Thomas ELSAESSER – Alexander HORWATH – Noel KING, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2004, 293-306.

sebzett belsőt takar, minthogy kiderül, Sang-hoonnak hányattatott gyerekkora volt agresszív apja miatt. Vagyis e gengszter antihős súlyos apakomplexusból fakadó identitásválsággal küzd. Kompetens bűnöző hiányában pedig a gengszterfilm zsánere is lebontásra kerül: a cselekmény előrehaladtával a pénzbehajtás egyre inkább perifériára szorul, Sang-hoon és Yeon-hue közös drámája veszi át a főszerepet, melyben a két központi karakter cselekvés helyett egymás vállára borulva tengődik és sír. Ez jellemző az említett klaszikus és kortárs bűnfilmekre is. Ha a domináns, maszkulin hérosz hiányzik a történetből, s helyét antihősök töltik ki, az adott bűnügyi zsáner szabályai is felülíródnak. Minthogy nincs egy erős férfi, aki aktív cselekvésével feloldhatná a konfliktusokat. A konfliktusokat, melyek ezekben a cselekményvilágokban nagyrészt feloldhatatlanok a globális világ és nagyvárosok átláthatatlan káosza miatt. A *sebhelyesarcú*-filmek (1932, 1983) hipermaszkulin maszk mögé bújó antihőseinek elkárkozásáról és hatalomvesztéséről szólnak (szemben az 1934-es „post-code” gengszterfilmekkel, mint *A viharos húszas évek* [The Roaring Twenties, 1939], melyekben a jó útra térő, „igazi férfi” bűnözők megváltást nyernek). A *Gyilkos túrában* (Deliverance, 1972) egy csapat nyárspolgár indul kalandozni, vadvízi evezésre, azonban a vadon szorításában kiderül, egyikük sem felel meg a maszkulin ideológia követelményeinek, így szórakozásuk szánalmas és dicstelen vergődéssé degradálódik, melynek részeként a csapat tagjait a helyi erdőlakók testileg is megalázzák. A *Hetedik* (Se7en, 1997) macsó nyomozójának eltúlzott maszkulin identitása okozza vesztét, így ha meghal is, a sorozatgyilkos nyer, a főhősök elbukják küldetésüket. A dél-koreai *H-ban* (2002) pedig a gyilkos már a történet elején feladja magát, ám a *Hetedik*hez hasonlóan végig ő irányít, mivel szó szerint manipulálta (hipnotizálta) a neurotikus, hiperagresszív és tehetetlen Kang Tae-hyun detektívet, aki bukása miatt önkezével vetne véget életének. Tehát a maszkulinitásukban sérült figurák képtelenek a normális, hasznos cselekvésre, minthogy lelki frusztrációk gyötrik őket, mert nem tudnak megfelelni a domináns férfiaság (filmes) ideológiájának valamilyen trauma vagy érzelmi sokkhatás miatt. A globalizáció világára jellemző teljesítménykényszer okozza vesztüket.

### **A dél-koreai bűnfilmek „macsói”**

A dél-koreai bűnfilmekre, bűnügyi drámákra általában igazak az előző fejezetben felsorolt jellemzők. Jóllehet, a passzív antihőstípus tiszta formában kevés esetben van jelen - főleg szerzői filmeknél, mint az említett *Döglégy* vagy Kim Ki-duk *Pietája* [2012] -, inkább a kevert típus uralkodó. Vagyis általában a passzív, feminin pozícióba kényszerült, kiszolgáltatott férfi maszkulin identitásának vissza/megszerzéséért vagy fenntartásáért folytatott harcáról, vagy az öntudatra ébredő, férfiasá váló nő bosszújáról (*A bosszú asszonya*

[Chinjeolhan geumjassi, 2005], *A Kim Bok-nam gyilkossági ügy története* [Kim Bok-nam salingsageonui jeonmal, 2010]) szólnak a térség bűnfilmjei. A nagyvárosokban elveszett, bűnszervezetek hálójába került főhősök elkeseredetten próbálnak igazságot tenni, gyakran bosszút állni. Tevékenységük csak a felszínen tűnik határozott és hasznos akciónak, cselekvésük valójából neurotikus, minden mozzanatuk fölött ott lebeg sötét, traumatikus múltjuk árnya. Általában inadekvát cselekedeteik pedig nem vezetnek pozitív végkifejlethez. Ha küldetésüket nem is bukják el, győzelmük pürrhoszi, minthogy több kárt okoznak, mint hasznot. *A skarlát betű* (Juhong geulshi, 2004) főhőse, Lee Ki-hoon nyomozó első látásra a férfiasság tökéletes megtestesítője: kompetens, intelligens, aktív, macsó figura, akinek mindenre van ötlete, megoldása. Felesége, szeretője és egyik ügyének áldozata azonban megosztják identitását. A szerelem, a nők súlyos értékválságba sodorják, minthogy kettős életet kell folytatnia. Ez a pszichés teher, és a férjgyilkossággal vádolt asszonnal folytatott beszélgetések odáig sodorják, hogy a történet végére drogfüggő, passzív, vergődő senkivé degradálódik, még az öngyilkosságig is eljut. *A keserűdes élet* (Dalkomhan insaeng, 2005) bérnyilkos antihőse szintén egy nő miatt nem tudja végrehajtani megbízását, így inkább megbízói ellen fordul, mely rengeteg emberéletbe kerül, köztük sajátjába is. *A Soo* (2007) a *Mocskosarcú angyalokra* vagy *John Woo Szebb holnapjára* (Ying hung boon sik, 1986) emlékeztet: Tae-soo és Tae-joo az utcán, bandaháborúk közepett nőnek fel, ám míg Tae-joonak sikerül kitörni, és rendőr lesz, addig Tae-soo gengszterek bérnyilkosává válik. Tae-soo így periférikus figurává züllik, ám egy nap a maffia végez bátyjával, így Soo úgy dönt, felveszi annak maskulin, rendőridentitását. A férfiasság válsága itt nem is annyira a karakterrajzban, hanem az akciójelenetekben nyilvánul meg: pontos, higgadt ökölharc helyett Tae-soo küzdelmei sokkal inkább hasonlítanak önkéntelen vergődésre, „kakasviadalra”. Halálát pedig egy nő okozza.

Mint a fenti példák mutatják, a dél-koreai bűnfilmekben a maskulinitás krízise mellett hangsúlyos tehát a nemek konfliktusa is. A férfi vesztét, akár a film noirokban, sokszor nem rivális gengszter vagy sorozatgyilkos, hanem egy nő okozza, aki ráadásul a főhős partnere. A *H* és a *Soo* mellett ennek tézisfilmje az *Egy erkölcsi lecke*, melyben a történet elején meggyilkolt lány expartneri végzete egy maskulin nő lesz, aki ítéletet mond a cselekvésképtelenné vált gengszter és rendőr macsók felett. *A Kim Bok-nam gyilkossági ügy...-ben* a címszereplő elnyomott asszony fellázad a cselekmény helyszínéül szolgáló szigeten lakó matrónák és macsó, agresszív férfiak ellen, majd módszeresen levadászsa őket. A hagyományos nemi szerepek a történetben elmosódnak, illetve felcserélődnek. A patriarchátust képviselő öregasszonyok és az ál-maskulinitással védekező, naphosszat henylő és prostituáltakkal szeretkező férfiak hatalma azonnal összeomlik, ahogy a feminin, elnyomott Bok-nam maskulinizálódik, azaz sarlót ragad, és fejeket vág le.

Az *Azoomában* (Gongjeongsahoe, 2013) pedig Yoon Young-nam elvált, független nő, akinek egy nap lányát megerőszakolja egy férfi, ám a hatóságok és az inkompetens apa semmit sem tudnak tenni, így Young-nam egy magándetektívet bérel fel, aki hasonlóképp tehetetlen. Így az asszonynak kell maszkulin jegyeket magára öltenie: aktivizálódik, és felkeresi a bűnöst, hogy elégtételt vegyen lánya meggyalázásáért. Tehát a dél-koreai bűnfilmekben sokszor megfordulnak a szerepek, és a nő aktivizálódik, míg a férfi passzív elszenvetője lesz a meggyalázott „gyengébbik nem” bosszújának.

De miért ilyen gyakori téma a bűnügyi filmekben a maszkulinitás krízise, a bosszú, illetve a nő aktivizálódása és bosszúja? Mint említettem, a domináns férfiasság alkonya általános téma a globális filmkultúrában, melynek háttérében a gazdasági recenziók, a társadalmi nemi szerepek konstruált mivoltának kijelentése, és a patriarchális társadalmi normák revíziója áll. Illetve az úgynevezett „új individualizmus” elterjedése. Miként Luis M. García-Mainar megállapítja a kortárs hollywoodi bűnügyi filmek kapcsán, a globalizáció eredményeként az ember sokkal inkább privát területre vonul vissza, privát karrierépítésbe kezd, nem tartozik többé stabilan semmilyen közösséghez vagy csoporthoz, a személyes siker fontosabb lesz a csapatsikernél. Profikból álló csoportok ideiglenesen alakulnak egy-egy projekthez. Ennek eredményeként a kapcsolatok felszínessé és lazává válnak, s az egyén alapélménye lehet a szorongás a lehorgonyozottság hiánya miatt.<sup>20</sup> Ez a globális szinten jellemző közérzet jelenik meg García-Mainar szerint például *A téglában* (The Departed, 2006). Illetve a már elemzett, Martin Scorsese művéhez nagyon hasonló *Soo-ban*, melyben, akár *A téglá főhőse*, Tae-soo is a rendőrség és a gengszterek között vergődik, de egyikhez sem tud tartozni. Számkivetett szabadúszó, aki kettős identitással küzd a kielégülést nem hozó bosszúért.

Ennek háttérében Dél-Korea globális megerősödése (az országot emiatt mint „Kis Tigris”-t emlegetik), és modernizációja áll. Az országban a kilencvenes évek elejéig tulajdonképpen katonai diktatúra uralkodott, mely erősen cenzúrázta a filmeket is. Azonban az elnökváltásnak, a sorozatos tüntetéseknek és a koreai újhullám feltűnésének következtében Dél-Korea társadalmi, politikai, gazdasági és kulturális modernizációba kezdett, melyet ugyan 1997-ben újabb recesszió követett, de a 2000-es évektől, illetve némi visszaesés után a 2010-es évektől ismét konjunktúra követett.<sup>21</sup> Valamint, hogy a dél-koreaiak már az ötvenes évekbeli amerikai megszállástól kezdve rendszeresen találkoztak a nyugati kultúrákkal, mely meghatározta az ország és az Egyesült Államok ambivalens viszonyát. A 2000-es évek fesztiválsikerei után a dél-koreai filmek és rendezők világszerte híressé váltak.

<sup>20</sup> Luis M. GARCÍA-MAINAR, *Contemporary Hollywood Crime Film and the New Individualism*, European Journal of American Studies 2(2009) IV, 2-11.

<sup>21</sup> Jinhee CHOI, *The South Korean Film Renaissance*, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2010, 14-30.

Sőt, Hollywood már a kilencvenes évektől kezdve aktívan részt vett a dél-koreai filmek hazai terjesztésében, gyártásában. A filmipar egyik felfuttatója, *A halál jele* (Sarin-ui chueok, 2003) rendezője, Bong Joo-hoo vallomása pedig arról tanúskodik, hogy a távol-keleti ország és a világ, illetve Hollywood között kulturális „cserekereskedelem” áll fenn.<sup>22</sup> Így a témák mind a globális társadalmi-gazdasági folyamatokból, mind pedig a közös metszéspont, kulturális keveredés miatt hasonlítanak.

Azonban természetesen vannak lokális sajátosságok, melyek a 2000-es évek szabadabb atmoszférájában a koreai bűnügyi filmek arculatát meghatározzák. Egyfelől ez a még mindig erős konfuciánus hagyományok és a nyugati hatások konfliktusából ered. Dél-Koreában a patriarchátus a Japán rendszerhez hasonló, vagy még annál is szigorúbb előírásokkal kontrollálta a társadalmat. A férfi teljhatalmú uralkodó volt, mind a publikus-, mind a privátszférában. Vagyis asszonya, gyerekei és fiatal fiai fölött rendelkezett. A nő pusztán a háztartás része volt, a szórakozásban, közéletben nem vehetett részt (jóllehet, voltak kivételezett csoportok, mint a félig-meddig luxus örömlányként funkcionáló *kisaengek*), sőt, olykor még a ház legbelső szobájából sem mehetett ki.<sup>23</sup> Ez a gyakorlat, liberalizált formában, de máig jelen van. A nő a háztartás ura, de azon kívül nem sok joga van. A koreai társadalom még a 2000-2010-es években is rossz szemmel néz a publikus szférában dolgozó, önállósuló, szabadabb (karrierista) nőkre.

A helyi recenziók mellett a dél-koreai maszkulinitás krízisének hátterében a *han* világlátás vagy nemzeti érzület áll, melyet az ország hánytatott huszadik századi (illetve részben azt megelőző) történelme termelt ki. Koreát többször leigázták az idők során: Kína, Mongólia, Japán és az Egyesült Államok is. Ugyanakkor az országot a kettéválás, a függetlenedés (1945-53) után katonai diktatúra irányította, mely a rendszer elleni tüntetéseket véres megtorlással fojtotta el. 1997-ben pedig gazdasági válság sújtotta az ázsiai térséget, így Dél-Koreát is. Ezért kialakult egy bizonyos nemzeti mentalitás, mely az igazságtalanság miatt érzett melodramatikus felháborodást, bosszúvágyat takar, ugyanakkor pedig ennek internalizálását, és végső soron a mazochisztikus beletörődést is magában foglalja. Kristof Boghe szerint ezért gyakoriak a bosszútörténetek a dél-koreai filmekben, mivel ezt az igazságtalanságokból fakadó felháborodást képezik le. Azonban e művek többsége mégsem szolgál e konfliktus, feszültség katartikus feloldásával, a bosszú az *Oldboy*-ban vagy *Az üldözőben* (Chugyeogja, 2008) kifejezetten fájdalmas, önkártékony művelet. Mindez pedig Boghe szerint az erősen nacionalista koreai kormány hipermaszkulin ideológiájának terméke.

<sup>22</sup> Christina KLEIN, *Miért érdemes az amerikanisztikának a koreai filmről gondolkodnia, avagy transznacionális műfajok Bong Joo-ho filmjeiben*, Metropolis 2011/2, 36-53.

<sup>23</sup> Katrina MAYNES, *Korean Perceptions of Chastity, Gender Roles, and Libido; From Kisaengs to the Twenty First Century*, Grand Valley Journal of History, 1(2011) I, <http://scholarworks.gvsu.edu/gvjh/vol1/iss1/2>.

Az erőszakosan férfiasságra nevelt férfiakban felgyülemlett frusztráció deviáns kitörése, illetve az elnyomott nők kiáltása a véres, melodramatikus, ambivalens bosszú.<sup>24</sup>

„A bosszúfilm a »jó sorozatgyilkos« eszméjének kifejtése, ám ez az eszme a merénylő vagy a forradalmár önképének is megfelel”. – írja Király Jenő a bosszúfilmek elemzése kapcsán.<sup>25</sup> Király szerint az akciófilmekben, mint a *Mad Max* (1979) a főhős ámokfutását, a gyilkosságot a bosszú etikája igazolja. Vagyis a gyilkost (*killer*) a főhős mint „metakiller” megölheti az igazságtétel és a morális felsőbbrendűség jogán.<sup>26</sup> Mint Kristof Boghe is kifejti, a dél-koreai thrillerekben, illetve állításom szerint a dél-koreai bűnügyi filmekben általában jellemző a morális pólusok elmosódása, a jó és rossz szembeállításának, nyugati típusú erényeinek lebontása.<sup>27</sup> Így a bosszú végrehajtója és elszenvedője közt alig van különbség. A bosszú inkább kín, mint katarzis, inkább bűn, mint felszabadulás. Ennek következtében pedig a dél-koreai bűnfilmjei általában nem teljesítik a műfajokkal (gengszterfilm, thriller, krimi/noir) kapcsolatos nézői elvárásokat. A „gonosz” hiába bűnhődik meg, az igazságosztó tettei ugyanúgy megkérdőjelezhetők.

„Igazi gyűlölettel vegyes rajongást érzek az amerikai műfaji filmek iránt. [...] Rengeteg amerikai műfaji filmet láttam, és nagyon élveztem őket [...]. Ugyanakkor érzem, hogy addig ismételgették a szabályokat, amíg azok rendkívül elhasználódtak. [...] Egy darabig követem a műfaji szabályokat, aztán ki akarok törni belőlük, és a fejük tetejére akarom őket állítani. És itt jönnek a képbe a tulajdonképpeni koreai elemek.”<sup>28</sup> – vallja Bong Joon-ho, s kijelentései a dél-koreai bűnügyi filmes rendezők többségétől is hiteles mondatok lennének. E művekben az országot ért csapások, válságok, és a történelmi tradíciók okozta frusztrációk egyesülnek, s teszik láthatóvá a hagyományok és a (maszkulin) identitás konfliktusát, problematikusságát műfaji sémákon keresztül. Ám a macsó hollywoodi bűnügyi zsánerek és a koreai melodramatikus áldozatszerep találkozása műfaji dekonstrukcióhoz, vagy legalábbis a műfaji sémák revíziójához vezet. A melodráma ezért is minden más műfajt átható „metazsáner” Dél-Koreában.<sup>29</sup> Az ország kiszolgáltatottsága, hanyattatott sorsa, illetve a kulturális tradíciók és a nyugati modernizáció által szétszakított polgárainak közérzetéhez tökéletesen passzol e zsáner, mely elsősorban passzív vagy passzivizálódó áldozathősök szenvedését mutatja be.

<sup>24</sup> Kristof BOGHE, *Beyond good and evil: revenge in South Korean cinema* <http://www.easternkicks.com/features/beyond-good-and-evil-revenge-in-south-korean-cinema>

<sup>25</sup> KIRÁLY, *i. m.*, 459.

<sup>26</sup> KIRÁLY Jenő, *Frivol múzsa. A tömegfilm sajátos alkotásmódja és a tömegkultúra esztétikája I*, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1993, 497-500.

<sup>27</sup> BOGHE, *i. m.*

<sup>28</sup> KLEIN, *i. m.*, 42-43.

<sup>29</sup> Darcy Paquet, *Genrebending in Contemporary Korean Cinema*, [www.koreanfilm.org/genrebending.html](http://www.koreanfilm.org/genrebending.html).

E történelmi szerepből adódó filmes hagyomány (minthogy a hatvanas évek aranykorában a melodráma volt a legnépszerűbb műfaj)<sup>30</sup> is jelentős szerepet játszik abban, hogy dél-koreai bűnügyi filmek helyett inkább bűnfilmekről, avagy revizionista, szubverzív műfajfilmekről kell beszélnünk. Melyekben a bűnügy sokszor a történetek elején megoldódik (*Egy gyilkosság beismerése* [Nae-ga sal-in-beom-i-da, 2012]), az áldozatok is bemocskolódnak, a bosszú dicstelen és mazochista (*Oldboy, A bosszú asszonya, A Kim Bok-nam gyilkosság...*), a gengszter, a bűnöző és a rendőrök pedig inkompetensek, sőt, impotensek (*Piszkos karnevál* [Biyeolhan geori, 2006], *Névtelen gengszter* [Bumchoiwai junjaeng: Nabbeunnomdeul jeonsungshidae, 2012], *A halál jele* [Salinui chueok, 2003]), az igazságszolgáltatás és a feloldozás pedig gyakran elmarad (*A titkos botrány* [Norigae, 2013]). S még egyszer: mindennek eredője a maszkulin férfihősök menesztése, s helyettük melodramai, passzív pozícióba kényszerített, feminizált, vagy feminin, vagy hipermaszkulin maszk mögé bújó, passzivizálódó antihősök szerepeltetése. *A halál jelében* az FBI beleszól a nyomozásba, így a két főhős az amerikaiknak mint felsőbb, patriarchális hatalomnak be kell hódoljanak, és el kell, hogy eresszék a gyanúsítottat. Passzívvá válik és elbukik mindkét rendőr. Az *Oldboy*ban a dühös, bosszúszomjas Oh Dae-su hadseregeken gázol át, hogy eljusson céljáig, ám, mikor az antagonista feltárja Oh előtt a borzasztó igazságot, a férfi szántalmas féregként rimánkodva csonkítja meg önmagát. A katartikus bosszú elmarad, helyét a passzivitás, az áldozatszerep fájdalommassága veszi át. *A névtelen gengszter* főszereplője pedig egy igazi köpönyegforgató áruló, aki testileg is gyengébbnek bizonyul a férfias gengszterekkel szemben, így sokszor kénytelen térden csúszva rimánkodni életéért. Mindhárom mű a klasszikus, domináns maszkulin férfieszmény és ezzel a zsánersémák dekonstrukcióját hajtja végre más-más eszközökkel és mértékben. Mindennek könnyebb megértése végett vizsgáljunk meg három, különböző bűnügyi zsánerbe sorolható, különböző társadalmi osztály tagjait bemutató dél-koreai filmet közelebbről!

### ***A rabló, a pandúr, az átlagember: három dél-koreai bűnügyi film***

*Átlagember noir* – A bosszú ura (Boksuneun naui geot, 2002)

Park Chan-wook a *Demilitarizált övezettel* (Gongdong gyeongbi guyeok JSA, 2000) és az *Oldboy*-jal vált hazai, illetve nemzetközi szinten is ismert rendezővé, melyek két másik bosszúfilmjének, *A bosszú urának* és *A bosszú asszonyának* is hírnevet szereztek (mindkettő utólag, az *Oldboy* után vált ismertté Nyugaton, moziban és DVD-n).<sup>31</sup>

<sup>30</sup> Seung Hyun PARK, *Korean Cinema after Liberation. Production, Industry and Regulatory Trends = Seoul Searching. Cultura and Identity in Contemporary Korean Cinema*, szerk. Frances GATEWARD, New York: State University of New York Press, 2007, 13-36.

<sup>31</sup> Niki J. Y. LEE, *Üdvözet a bosszú urának! Hogyan lett Park Chan-wookból transznacionális szerző*, Metropolis 2011/2, 54-65.

Jóllehet, bár az *Oldboy* megérdemelten vált Park legismertebb művévé (melyben az is közrejátszik, hogy Quentin Tarantino személyesen „promótálta”), azonban tematikailag *A bosszú ura* sokkal erősebb, sokkal kíméletlenebb rendszerkritikát gyakorol, mint a Bosszú-trilógia másik két darabja.

*A bosszú ura* ugyanis nyíltan és közvetlenül megidézi a dél-koreai társadalmi-gazdasági viszonyokat, melynek minden osztály áldozatává válik: a vállalatvezetők és a kizsákmányolt munkásréteg egyaránt. Az igazságtalan kapitalista *establishment* (privát kórházak, illegális szervkereskedelem, vagyonegyenlőtlenségek stb.) egyaránt torzítja a főszereplők személyiségét, maszkulinitását és a zsánertestet.

A főhős Ryu, egy süketnéma fiatal férfi, aki vesebeteg húgával él, és kénytelen volt kilépni az egyetemről, hogy eltartsa magukat. Karakterében az egész 2000-es évek eleji, gazdasági válságtól sújtott Dél-Korea kulminálódik: kontrollvesztett, feminin, sodródó figura, semmilyen illúziója nincs, csak a megfelelő donor megtalálásában reménykedik. Teljes antitézise a domináns férfieszménynek. Kiszolgáltatott mind munkájában, mind privátszférájában. Ugyanis Yeong-mi, barátnője, a radikális baloldali aktivista az úr kapcsolatukban. A lány irányít, ő adja a tanácsokat, sőt, parancsokat barátjának, ő dönt amellett, hogy el kell rabolni a fiút megkárosító ex-főnök lányát. Mikor Ryu ballépést tesz, Yeong-mi megrugdossa a tehetetlen, ügyetlen férfit, aki veséjét adja egy illegális szervkereskedő társaságnak, remélve, hogy cserébe kap egy másikat húgának. Ráadásul szexuális aktusaik során Yeong-mi van felül, s folyton kritizálja Ryut teljesítménye és testi adottságai miatt. Vagyis a férfi itt passzív elszenvetője mind a vállalati kapitalizmusnak, mind a progresszív ideológiáknak, melyeket domináns barátnője testesít meg. E két, ellentétes ideológiai pólus miatt rohan Ryu a veszébe, indul el a véget nem érő bosszúhadjárat, melynek nincsenek haszonélvezői, s melynek mindenki áldozatává válik. Azaz a társadalmi-nemi szerepek Ryu és Yeong-mi kapcsolatában megfordulnak: a férfi feminizálódik, a nő pedig hipermaszkulinizálódik. Mindehhez pedig még hozzátesz fogyatékosága, mely miatt nemcsak ő, hanem sok más ember (mint az elrabolt kislány) is szenved.

De a történet többi férfi szereplője sem nevezhető klasszikus értelemben vett férfinek. Az illegális szervkereskedők társaságát egy drogos matróna, és perverz fia vezetik. Az egyik jelenetben a fiú a túllőtt anya szeme láttára közösen elkábított donorjukkal. Dong-jin, az elrabolt kislány apja, Ryu egyik főnöke is deviáns: a lányával történt tragédia után önmarcangolásba, majd véres bosszúhadjáratba kezd. Hipermaszkulin maszkot öltve kínozza Yeong-mit, és mazochisztikus, rituális gyilkosságot követ el Ryun. Miként Ryu ámokfutása, úgy Dong-jin keserű „igazságosztása” sem dicső tettként, hanem az elkövető számára is fájdalmas aktusként jelenik meg. (Dong-jin sírva közli Ryuval, hogy tudja, jó ember, de gyermekéért bosszút kell állnia.)

A központi antihős irányítottsága, konspirációs hálóba, illetve különféle

szervezetek keresztüzébe kerülése miatt *A bosszú ura* tulajdonképpen film noirként, pontosabban neo-noirként is értelmezhető. Mint a *Kerülőút* (Detour, 1945), a *D.O.A.* (1950) vagy a *Futóhomok* (Quicksand, 1950), Park Chan-wook műve sem krimiként, hanem az átlagember kálváriájaként, lecsúszásaként jelenik meg. Yeong-mi felfogható femme fatale-nak, mivel ő irányítja Ryut, s miatta indul el az amúgy becsületes fiú a lejtőn. Persze Ryu sokkal passzívabb bármelyik noirthősnél. Igaz, már a film noirok karaktereit is a második világháború utáni válsághelyzet szülte, melyben az erős, férfias központi hősök maskulinitása megsérül, s a történet végére kicsúszik közülük az irányítás. Azonban ezek a hősök kifejezetten hiperaktív figurák, akik kemények, verekednek, s a gengszterekhez hasonlóan hipermaskulin performansszal védik egójukat. Ezzel szemben Ryu még a detektívtörténetek elfajzásaként felfogható film noir karaktereinél, sőt, még a hatvanas-hetvenes évek deheroizált antihőseinél (Harry Moseby – *Éjszakai lépések* [Night Moves, 1975]) is kevesebb figura. Épp, hogy képes a fizikailag megterhelő gyári munkára, mely elég hihetetlen annak fényében, hogy megjelenése kifejezetten nőies (vékony karok, szembe lógó, hosszúkás, világoszöldre festett haj). Így róla még nehezebb elképzelni, hogy kemény bosszúálló. S nem is lesz az, senki sem. Morálisan felsőbbrendű, maskulin karakterek (mint amilyen Humphrey Bogart figurái voltak *A máltai sólyomban* [The Maltese Falcon, 1941] vagy *A hosszú álomban* [The Big Sleep, 1946]) hiányában lehetetlen az etikailag igazolható bosszú, s így az erős, katartikus bosszú-noir.

„A Mr Vengeance főszereplője – a tehetetlenség szimbóluma, hogy a bosszú hőse süketnéma –, egy terrorista nővel társul, hogy gyermekrablással oldják meg a privatizált egészségügy által halálra ítélt testvér veseátültetésének finanszírozását. Végül azonban nem egy életet mentenek meg, hanem számtalan további életet oltanak ki: a terrorizmus nem a költői, népi vagy tudattalan jog kiépítése és realizációja, mert ha ártatlanokra csap le, úgy nem ő a bosszú, ellenkezőleg, ő a rémtett, mely bosszúért kiált.” – írja Király Jenő is.<sup>32</sup> Illetve ugyanúgy igazolható és elítélhető Ryu és Dong-jin bosszúja is, a morális pólusok összemosódnak. Ezért elmarad a katarzis a film végén, mert erkölcsi értelemben (is) elbukik mindkét főhős: a feminin Ryu és az önmarcangoló hipermaskulin Dong-jin.

## **A lúzer gengszter – Cruel Winter Blues (2006)**

Bosszúfilm a *Cruel Winter Blues* is, azonban ezúttal egy kispályás gengszter, Jae-mun kerül súlyos döntés elé: ölni vagy megbocsátani valakiért? Lee Jeong-beom e filmjében még morális dilemmát vázol fel, melynek részévé teszi a nézőt is, s nem engedi, hogy a bosszú felszabadító elégtétel legyen,

<sup>32</sup> KIRÁLY, *A film szimbolikája III/1. i. m.*, 460.

mint későbbi, jóval konvencionálisabb műfajfilmjében, a *Bácsiban* (Ajeossi, 2010).

Jae-mun akár a hatvanas-hetvenes évek hollywoodi anti-gengszterfilmjeiben is szereplhetett volna, a *Cruel Winter Blues* az *Aljas utcák* (*Mean Streets*, 1973), a *Sivár vidék*, az *Eddie Coyle barátai* (*The Friends of Eddie Coyle*, 1973), az *Egy kínai bukméker meggyilkolása* vagy az *Ujjak* (s természetesen a *Pusher* vagy az *Éjsötét játszma*) párja. Miként Fran Mason írja a korszak bűnfilmjeiről, ezek a bűnözők már nem potens macsók, hanem inkompetens, maszkulin identitásukat veszített vagy elvesztő örökvesztesek („gangster-loser”). Marginalizáltak, nincs igazi hatalmuk, csak csatlósok vagy parancsot teljesítő alattvalók.<sup>33</sup> Olyanok, amilyenek Jae-mun is. A *Cruel Winter Blues* antihőse exgengszter. Nem csinál semmit egész nap, csak henyél, fekszik, eszik, mondhatni vegetál. Emiatt barátnője is folyton piszkálja. Igazi amorális figura, aki nem azért él úgy, ahogy, mert elhatározta, hanem csak egyszerűen nem ismer más alternatívát, fogalma sincs az erkölcsi normákról (melyek ebben a világban, mint a többi bűnfilm univerzumában sem léteznek már, csak formálisan). Másfelől viszont ráérez arra, hogy élete már csak halvány árnyéka egykori bandakorszakának. Illetve furdalja a lelkiismeret mentora és gyerekkori barátja miatt, akinek halálát, meggyilkolását végignézte. Ezért is szeretne bosszút állni. Viszont inkompetens, ami frusztrálja. Ezt a frusztrációját vezeti le társán, a hozzá hasonlóan örökvesztes Chi-gukon, az ex-Taekwondo bajnokon. Ám csak őrajta tud uralkodni, senki másra nem, mivel Chi-guk naiv fiatalember még, aki a gengszteréletre kalandként tekint. Jae-mun lelkivilága leginkább kettejük Taekwondo-gyakorlatában csúcsosodik ki. Csupán játszanának, bemutatót tartanának a gyerekek előtt, azonban Jae-mun képtelen szabályosan Chi-guk fölé kerekedni, mivel nem ért a harcművészethez, így egyszerűen bedühödik, és nyers erővel nekiesve elveri társát. Erre Chi-guk nem mer reagálni, mivel tiszteli „főnökét”. Jae-mun hipermaszkulin álarcot próbál magára erőltetni, s mikor szerepe és a valóság konfliktusba kerül, neurotikus dühkitörést produkál. Chi-guk pedig feminin pozícióba kényszerül naivitása miatt, pedig erősebb és tehetségesebb is a kiöregedő Jae-munnál (ahogy arra a fiú egykori mestere is rávilágít). A konvenciók azonban nem engedik kibontakozni az ember igazi énjét.

De a két főszereplőt nemcsak ezek a szituációk deheroizálják. A *Cruel Winter Blues* Jae-munt kifejezetten Don Quijote-karakterként mutatja be, aki hetvenkedik, próbálja fenntartani egykori presztízsét, azonban a valóság más képet mutat. Jae-mun groteszk figura, saját „senki-pozícióját” fokozza fel, értelmezi félre, gondolja tovább. Álomvilágban él, azt hiszi, egy gengszterfilmben van, közben pedig a néző kisszerűnek és esetlennnek látja. Jellegzetes például, mikor Jae-mun kimozdul otthonról. Mivel nincstelen, így egy öreg

<sup>33</sup> Fran MASON, *American Gangster Cinema From Little Caesar to Pulp Fiction*, New York, Palgrave Macmillan, 2002, 136-140.

biciklistával viteti el magát, aki még reflektál is arra, hogy manapság már nincsenek igazi, régivágású gengszterek. Éles kontrasztban áll ez a klasszikus gengszterfilmek világával, melyben a technológiai fölény rendkívül fontos a bűnöző számára. A géppisztoly, a jármű, azaz a drága autó a nőhöz hasonlóan fontos kellékek a gengszter számára, hiszen ezek jelzik presztízsét, gazdaságát, hatalmát.<sup>34</sup> Jae-mun státuszát így ez a biciklis közlekedés kitűnően szemlélteti.

A két főszereplő tehát az említett két antihőstípust testesíti meg. Jae-mun maszkot visel, hogy elfedje örökvesztes mivoltát, hiperagresszív tettekkel, gúnnyal próbálja leplezni, hogy képtelen megfelelni a domináns maszkulinitás eszményképének, a macsó gengszter létmódnak. Chi-guk pedig ahelyett, hogy sarkára állna, a hamis illúziók miatt passzív, feminin pozícióba helyezi magát, megalázkodik. Még alacsonyabba kerülnek, mikor elutaznak a vidéki kisvárosba bosszút állni Jae-mun barátjáért, ahol találkoznak Dae-sik, az elkövető édesanyjával, Jeon-simmel. Jeon-sim éttermet vezet, azaz már ebben kikerül a tradicionális konfuciánus nőszerepből, hiszen önálló karriert alakított ki magának. Azonban az asszony rendkívül karakteres, arrogáns, csipkelődő személy, aki azonnal észreveszi a hozzá betérő Jae-munon, hogy egy vesztes gengszter. Megjegyzéseket tesz rá, melyek közül az egyik különösen degradáló: „Te biztos gengszter vagy. Pedig az ujjaid olyan sápadtak, mint egy kislányé”. Azaz megsérti a férfit maszkulin identitásában, megalázza őt, mellyel természetesen Jae-mun macsó szövegekkel próbál reagálni. Tehát *A bosszú urához* hasonlóan itt is egy tradicionálistól merőben eltérő férfi-nő kapcsolat jelenik meg, csak éppen a *Cruel Winter Blues*-ban szimbolikus anya-fiú viszonyon keresztül.

Jeon-sim igazi fia sem nevezhető klasszikus értelemben vett férfinak. Nála a simulékony, kedves, nyugodt maszkulin póz jelenti az álarcot, mely mögött ott rejtőzik az agresszív, hideg, vérszomjas és számító Dae-sik, aki mintegy kiprovokálja a közte és Jae-mun között zajló dicstelen késpárbajt. Vagyis a *Cruel Winter Blues*-ban sincs egy potens férfikarakter, aki képviselne valamilyen stabil erkölcsi normát, és meg tudna felelni a klasszikus (fikciós) maszkulinitás követelményeinek.

Ennek következtében pedig egy drámaiatlan, lírai történet bontakozik ki, lassan csordogál az elkerülhetetlen, végzetes bosszúaktusig, összecsapásig, melynek mindenki vesztesévé válik. A gengszter hatalom nélküli ügyködése nem viszi előrébb, bosszúja értelmetlen és önkártékony, bukása dicstelen és pátozmentes. Dél-Koreában ezért is bukott meg a film. Pontosabban azért, mert egy izgalmas, akció-gengszterfilmként promotálták, azonban a nézők a moziban deheroizáló, szubverzív zsánerfilmet kaptak látványos akciókat végrehajtó, erős, aktív férfiak híján. Lee Jeong-beom ezt a közönségelvárást majd

<sup>34</sup> Colin McARTHUR, *Ikonográfia = Kommunikációelméleti szöveggyűjtemény III. i. m.*, 181-187.

csak a hősie *Bácsiban* teljesíti be, e művében teljes mértékben szembe fordult a műfaji szabályokkal, s átadta a helyet a maszkulinitás drámájának. Ahogy azt Jinhee Choi szerint a maszkulinitás krízisével gyakran foglalkozó gengszterfilmek deheroizáló paródiái rendszeresen teszik.<sup>35</sup>

### **A mocskos zsaru – Láttam az Ördögöt (*Akmareul boattda*, 2010)**

Mint ahogy korábban már láttuk, Dél-Koreában a bosszú motívuma gyakran visszatér a (bűnügyi) filmekben, melynek bizonyítéka, hogy a három kiválasztott bűnfilm mindegyikében, így a *Láttam az ördögöt* című pszichothrillerben is a revansé a főszerep.

A történet klasszikus sorozatgyilkos-thrillerként indul: egy lányt elrabol a pszichopata és antiszociális Kyung-chul, kinek nyomába ered a rendőrség, élén a csoportvezető Janggal, a nő apjával, illetve a Nemzeti Hírszerzési Szolgálat ügynöke, Jang veje, a megszállott és elkeseredett Soo-hyun. Vagyis macsó militarista szervezetek és férfiak veszik üldözőbe az elkövetőt, aki további áldozatokat is szed, akiket nem pusztán megerőszakol és megöl, de szerencsétleneket még fel is darabolja. Soo-hyun egy nap azonban nyomára akad, viszont nem elégszik meg azzal, hogy kézre kerítse, hanem nyomkövetőt helyez el a férfi gyomrában, így minden egyes gyilkossági kísérletét megszakítva egyre kegyetlenebb módon áll bosszút Kyung-chulon.

Mint Király Jenő is megállapítja, a thrillerbe eleve bele van kódolva a nemi szerepek problematikussága. Király szerint a zsáner hősei sokszor anyakomplexusban szenvednek, melyet mind a főhős, mind a gyilkos egy másik nőre vetít ki. „*A férfi pedig azért nem férfi, mert a nő »viseli a nadrágot« (pl. a Psychóban), aminek az igazi nő az áldozata*”.<sup>36</sup> Azonban, mint Hitchcock filmjeinek többsége (például *Idegenek a vonaton* [Strangers on a Train, 1951]), a hagyományos thrillerek általában a trauma feldolgozásaként készülnek, a történet tétje, hogy a főhős ki tud-e kerülni az ödipális komplexusból, illetve az őt nyomasztó traumák terhe alól. Erre szolgál a katartikus akció, mikor a főszereplő nyomozó elkapja a tettest. Az *embervadászban* (Manhunter, 1986) vagy *A vörös sárkányban* (Red Dragon, 2002) Will Graham nyomozó szabályosan belerokkant a Hannibal Lecter utáni hajszába, így kilépett az FBI-ból, pszichés komplexusai feloldatlanok maradtak. Az új gyilkossági ügy azonban mintegy második lehetőséget ad számára, hogy „kikezelje” magát, vagyis a „Fogtündérre” kivetítve démonait leszámolhasson azokkal, visszanyerve így maszkulin, rendőrmacsó identitását. Vagyis a passzív állapotból megfontolt, aktív stációba kerül, s kamatoztatnia kell rendkívüli intelligenciáját és kriminológiai tehetségét.

Soo-hyun is profi, de őt mégis másként látja a befogadó. A fiatal ügynököt

<sup>35</sup> Jinhee CHOI, *i. m.* 60-84.

<sup>36</sup> KIRÁLY, *A film szimbolikája III/1., i. m.*, 378.

elvakítja a menyasszonya halála miatti szenvedés. Melodramai pozícióba kerül, szenvedő, önmarcangoló, bár érzéseit kegyetlen gyilkológép álcája mögé rejtő karakterként jelenik meg. Morális felsőbbrendűsége a különféle kegyetlenségek láttán fokozatosan kérdőjelezi meg. Első közbelépését a néző még várja, heroikus tettként értelmezi, s talán a másodikat is elfogadja. Azonban a harmadik és sokadik, eltúlzott módon brutális akció már inkább viszolygató kínzás, sem mint katartikus embermentés. Ráadásul Soo-hyun egy idő után már nemcsak akkor lép be Kyung-chul bizarr életébe, mikor valakit megölni készül, hanem baráti társaságába is betör, és levadásza nem kevésbé deviáns társait is. Vagyis Soo-hyun presztízse a cselekmény előrehaladtával radikálisan csökken. Nem tud leállni, tudatosan nem adja a törvény kezére a gyilkost, mivel tisztában van vele, hogy az „igazságszolgáltatás” nem bünteti őt meg kellőképpen. (Ezért a történet egyik utolsó jelenetében elrabolja a rendőrség elől az utcán álló, magát feladni készülő bűnözőt.) Azonban végső, kegyetlen tette (Kyung-chult saját családjával végezteti ki egy csapda segítségével) után megtörik, s utolsó menetelése nem a westernek vagy film noirok hőseinek dicső távozását idézi, hanem pont ellenkezőleg: a hipermaszkulin álarc mögül előtűnik a szenvedő férfi képe.

Tehát Soo-hyun egyáltalán nem nevezhető klasszikus férfihérosznak, mivel a maszkulinitás eszményét több ponton is megsérti. Hiába aktív és céltudatos, célja erkölcsileg negatív, s nem képes az önmérsékletre, elvakítja a bosszú vérgőze. Persze az amorális és féktelen Kyung-chulhoz képest ő is egy John Wayne. Kyung-chul Soo-hyun mindenféle korlát nélküli mása. Míg az ügynökhős kínzássorozatokat hajt végre egy emberen, addig Kyung-chul gyilkosságok és nemi erőszakok sorozatával „bünteti” a nőket, nem tudni, milyen korábbi trauma miatt. Olyan, mintha Kyung-chul karakterében összegződne az álmacsó militarista dél-koreai közelmúlt és az ortodox konfuciánus patriarchátus frusztrációja az ország modernizációja, s a koreai nők függetlenedése miatt. Kyung-chul szupermacsó figura, megjelenésében és viselkedésében *A rettegés foka* (Cape Fear, 1991) Max Cady-jét idézi. Azonban tettei homlok-egyenest szembe mennek a férfiasság eszményével: bár aktív, de a gyengéket bántalmazza, a megvédendő női nemet erőszakolja és darabolaj fel, mintegy felszólításként arra, hogy ne próbáljanak meg lázadni a patriarchális hatalom ellen. (Hiszen Kyung-chul hangsúlyozottan olyan középosztálybeli nőket vagy diáklányokat gyilkol, akik nem a tradicionális társadalmi normák szerint élnek, hanem karriert csinálnak és tanulnak.) Ám mikor a főhős ügynök már sokadszor támadja meg, és kínozza, lehull róla a maszk, nyilvánvalóvá válik, hogy macsósága csak szerepjáték: rimánkodni, könnyörögni kezd életéért, illetve a végső csapdában haláláért. Azaz elveszti maszkulin identitásának maradékát is.

Persze még egyszer hangsúlyozni kell, hogy a *Láttam az Ördögöt* nem értelmezhető a hagyományos thrillerek „killer – metakiller” szereposztása szerint. Üldöző és üldözött szinte lefordíthatók egymásra. Soo-hyun csak annyiban

jobb Kyung-chultól, hogy bűnözőt üldöz. Módszereiben azonban hasonlít a sorozatgyilkosra: csonkít, kínoz, nem elégszik meg az egyszeri veréssel, vagy le-tartóztatással. Szembefordul a rendőrséggel, hogy saját, önös érdekeit, bosszúját kiteljesíthesse, melynek talán vége sem lenne, ha felettesei és apósa tudomást nem szereznének perverz játszmájáról. Vagyis Soo-hyun egyáltalán nem klasszikus thrillerhős, nem Will Graham, aki viszonylag higgadtan képes nyomozni a tettes után, akit a törvény kezére juttatva a hős traumái feloldódnak. Soo-hyun számára nincs feloldozás, mivel bosszúsorozata által a sorozatgyilkoshoz hasonló bűnössé vált. Makacssága miatt pedig nem működik a *Láttam az Ördögöt* konvencionális thrillerként: a hős elkapja a gyilkost már a film elején, de nem adja őt rendőrkezre, hanem önző macska-egér játékban kínozza tovább, veszélyeztetve így további ártatlan nők életét (ugyanis Soo-hyun közbelépései előtt nem sokon múlik, hogy Kyung-chul végre ne hajtsa az erőszakot). Soo-hyun elbukik mint rendőr, nem tud megfelelni a maszkulin ideológia követelményeinek, miként a *Láttam az Ördögöt* is dekonstruktív bosszúthrillerré válik a cselekmény előrehaladtával.

### Remaszkulinizáció?

A dél-koreai bűnfilmek, bűnügyi drámák többsége tehát a kortárs thrillereket, gengszter- és rendőrfilmeket uraló egyik nagy tendenciába kapcsolódnak be, s válnak a maszkulinitás globális problémáját taglaló mozgóképkultúra részévé. *A halál jele*, *A bosszú asszonya*, *A Sárga-tenger*, a *Szívdobbanás* (Shimjangi Dwoenda, 2010) vagy *A lebegő penge* (Banghwanghaneun, 2014) méltó párjai az olyan filmeknek, mint az *Erőszakos múlt* (*A History of Violence*, 2005), az *Eden Lake – Gyilkos kilátások* (*Eden Lake*, 2008), a *Vadállat* (*Savage*, 2009), a *Snowtown* (2011), az *Ill manors – Rázós környék* (*Ill manors*, 2012) vagy a *Salvo – Magányos szerelmesek* (*Salvo*, 2014).

Ezekkel a fősodorbeli (hollywoodi) műfajfilmekkel szemben feltárásra kerül a maszkulinitás és a társadalom számos globális (helyi és egyetemes) krízisfolyamata. E művek tanúsága szerint korunkban egyre kevesebb a klasszikus, patriarchális normáknak megfelelő, erős, aktív, önmérsékelt, kenyérkereső és védelmező, domináns férfihős. Helyüket alternatív maszkulin identitások, vagy önmarcangoló, passzív, a férfiképnek megfelelni képtelen, illetve frusztrációjukat hiperagresszív maszkviseléssel elfedni igyekvő, sérült egyének veszik át. Erre a jelenségre, a maszkulinitás krízisét bemutató bűnfilmek globális jelenlétére Dél-Koreában az ország történelmi folyamatai és kulturális tradíciói adnak magyarázatot. A katonai diktatúra, a gazdasági válságok, az elnyomott nők emancipációja, és a megosztottság Észak és Dél között mind nemzeti traumák, melyek árnyalják a domináns ideológiákat, áldozati szerepbe kényszerítik az egyént. Ezért is telítődik a bűnügyi filmek jelentős hányada

melodrá mával mint metazsánerrel, mert a nemzeti karakterhez (*han*) jól passzol az önmarcangolást és passzív szenvedést bemutató műfaj. Ezért sok, Nyugaton is híressé vált dél-koreai bűnfilm (mint az *Oldboy* vagy *A halál jele*) nem konvencionális műfajfilmként, hanem szubverzív, revizionista zsánerfilmként működik. Maszkulin, aktív, cselekvő főhős híján sem a bosszúnarratíva, sem a gengsztertematika, sem pedig a rendőrkép nem lehet (maradéktalanul) pozitív. A vergődő, identitásukban sérült, frusztrált, sokszor neurotikus antihősök túl keveset vagy túl sokat cselekszenek, így hibáznak, meghalnak miattuk vagy maguk (is) elbuknak. Ezért a néző nem felszabadultan, hanem melankolikus hangulatban távozik a moziból, vagy áll fel e filmek előtt, s talán elgondolkodik azon, mi működik rosszul a társadalomban és a világban.

Vagyis a dél-koreai bűnfilmek sokszor a remaszkulinizációért indított harcot problematizálják, vagy annak lehetetlenségét mutatják be. Persze kivételek vannak. Illetve másként fogalmazva: a koreai fősdor sem mentes a hollywoodiánus megváltástörténetektől. A már említett *Bácsi* (vagy más angol szász címén: *A férfi a semmiből*) például kifejezetten heroikus narratívát működtet, melyben a feminin, metroszexuális kinézetű exzsaru újra felveszi identitását sok évi önmarcangolás után, levágja nőiesen hosszú haját (kifejezetten férfias fizimiskát kapva), s megmenti barátját, egy kislányt a gengszterektől, így helyreállítva elvesztett patriarchális hatalmát (minthogy a gyerek szülei meghaltak, a főhős válik pótapjává). A *Bácsi* 2010 legnézettebb, legjövedelmezőbb filmje volt Dél-Koreában, melyet az Egyesült Államokban is forgalmaztak, és amelyből két remake is készül a közeljövőben (egy hollywoodi és egy bollywoodi). Lee Jeong-beom műve persze tökéletesen egybevágnak a fősdorbeli filmkészítés követelményeivel, s a 2008-as gazdasági válságból új erőre kapó Dél-Korea reményeit fogalmazza meg maszkulin identitását és patriarchális hatalmát visszanyerő főhősének történetében. Azonban a konjunktúra csak egyfajta problémát oldott meg, *A bosszú urában* taglalt, sokkal mélyrehatóbb, az identitást megsemmisítő krízist viszont nem. A kapitalizmus egyenlőtlenségeken alapuló, a társadalom osztályait egymás ellen hangoló, kizsákmányoló pénzdiktatúrája továbbra is biztos lábakon áll.

