

PARK CHAN-WOOK: A TITOKZATOS NŐ

VARRÓ ATTILA

KÖDDÉ VÁLNI

A HAJDAN ULTRAERŐSZAKOS FÉRFIVENDETTÁKAT FORGATÓ PARK CHAN-WOOK LEGÚJABB SZERELMES FILMJE EGYBEN EGY SZERZŐI PÁRKAPCSOLAT HIMNUSZA.

A koreai filmhullám egyik vezéralakja, Park Chan-wook elsősorban ultraerőszakos bűnfilmjeivel szerzett hírnevet magának az ezredfordulón, legyen szó a demilitarizált zónában játszódó *JSA*-ról vagy a *Bosszú ura* és az *Oldboy* férfivendettáiról, így aztán elsőre épp olyan provokatív állításnak tűnhet a „legromantikusabb koreai sztárrendezőnek” nevezni, mint a „női filmek mesterének” – márpedig bő tizenöt éve jóformán mást sem készít, mint szenvedélyes szerelmes filmeket, középpontjukban egy (vagy két) határozott és meghatározó nőalakkal. A *Bosszú asszonya* óta fokozatosan letisztuló és árnyaltabbá váló filmnyelve mellett legalább olyan fontos átalakulást jelent az életműben a mind hangsúlyosabbá váló női nézőpont a történetek elbeszélésében: míg az „Aranyszívű Geum-ja” fúria-története női főhőse és narrátora ellenére (utóbbi személyére csak a film végén derül fény) többnyire különféle – mindkét nemből kikerülő – külső szemlélőn keresztül jelenik meg, sokszínű mozaikdarabkákból összeállítva a hazugságokkal és színleléssel másokat kihasználó bosszúálló képét, addig a tíz évvel későbbi *Szobalány* már a két központi nőalak – egyben szerelmespár – eltérő személyes nézőpontjából meséli el a triplacsavaros átverés sztoriját (ahol a két verzió szándékos diszkrpanciái épp úgy jelzik az erőteljes szubjektivitást, miként az álomszerű szexfinálé a hirtelen visszanyert hajkoronával), csupán az utolsó percekre átadva a stafétát a férfiaknak.

Ezzel a hatalomátvétellel párhuzamosan a Park-filmek szerelmi szála is egyre izmosabbá és nőcentrikusabbá válik (így

jutunk el a monomán bosszú asszonyától a *Szomjúság* lucskos vámpírrománcaán át a cselédlány-úrnő héjanászig), miközben a különféle fedőműfajú történetek férfi-nő kapcsolataiban világosan tetten érhető egyfajta átfogó – és átformalódó – Pygmalion-motívum. 2005 óta a rendezői életműben visszatérő kérdést jelent, hogy ez az enigmatikus és erős (sőt erőszakos) Park-bestia mennyiben egy férfiterepítő műve – vagy a férfi csupán katalizátor, egyfajta eszköze a belülről fakadó transzformációnak. A naiv, fülig szerelmes Geum-jából egyértelműen a sorozatgyilkos tanár (!) teremt bosszú asszonyát, aki csak elpusztítása árán térhet vissza saját kislányához; a *Szomjúság* zola *vamp*-jánál még kell a vámpír-mentor vére, hogy a gyűlölettel és mohósággal eleve színültig telt Tae-ju fékezhetetlen, vérengző fenevaddá váljon; a *Vonzások* pszichotikus kamaszhősnője esetében a gyilkos Charlie bácsi már épp csak a kezdőlökést adja meg, és a tanítvány hamarosan túllép mesterén, sőt végez is vele; a *Szobalányban* pedig a két elnyomó férfi csupán abban a balga illúzióban él, hogy bábként mozgatja a hősnőket (akár szó szerint) – valójában kezdettől ők jelentik a figurákat a két Úrnő (lásd az eredeti címet) tábláján.

Ehhez a női tényéréshez az életműben minden bizonnyal lehet némi köze annak a forgatókönyvírónőnek, aki 2005 óta jóformán állandó alkotótársa Parknak (az angol nyelvű *Vonzások* és a *Little Drummer Girl* kivételével) és akiről a rendező kijelentette: „sosem hittem volna, hogy filmes pályafutásomat egy „előtte” és „utána” korszakra osztja majd Jeong

– nőiességet, gyermeki ártatlanságot, tündérmesei szépséget, optimizmust, izgalmat és ábrándokat hozva a filmjeimbe, amelyek mind belőle fakadnak”. Tekintetbe véve, hogy Jeong Seo-kyeong ugyanakkor úgy nyilatkozik a rendezőről: „ha létezik Park Chan-wook Filmegyletem, én technikai téren mai napig a diákja vagyok”, máris feldereng a párhuzam az alkotópáros és a műveikben megjelenő tanár-tanítvány duók között – sőt egyfajta szerzői függetlenségi harc története bontakozik ki az életműben, amelynek végén Jeong tavaly elkészítette első teljesen önálló forgatókönyvét, az Alcott-féle *Kisasszonyok* alaphelyzetéből kortárs koreai bűndrámát kanyarító *A három testvér* sorozatot (benne egy Park-ra keresztelt, manipulatív antagonistával). Ennek fényében a legfrissebb – talán utolsó? – együttműködést jelentő *A titokzatos nő* fordulópontnak tekinthető Park pályáján, amelyet már a korábbi markáns kézjegyek feltűnő hiánya is jelez: ezúttal nyoma sincs a rendezőre jellemző groteszk erőszaknak és bizarr halálnemeknek, sehol egy árva polip vagy ollós csonkítás (míg a *Szobalány*-nál még bezsúfolta mindezeket a kurta férfi-fináléba, a női álom-szexjelenet ellenpontjaként), ezzel szemben a lassú sodrású drámai történetben az expozíciótól tombol a – rejtélyes és ellentmondásos – szerelem.

Noha a műfaji keret ezúttal is egy markáns férfiszáner, a *Titokzatos nő* jóval kevésbé működik film noirként, mint a *Szomjúság* vámpírfilmként vagy a *Little Drummer Girl* kémtörténetként. Nem csak a jellegzetes – és a posztmodernben szénné kopotatott – vizuális motívumok hiányoznak belőle: a férje megölésével gyanúsított *femme fatale*-ba (Song) első látásra belebolonduló nagyvárosi nyomozó (Jang) egyetlen bűne a bizalom hiánya, egyetlen törvénysértése pedig egy bizonyíték-elhallgatás; a nyomozás tétje nem a férfi sorsa (mint a *Kettős kárigény*-sémát követő zsánerklasszikusokban) és a bukástörténet is rendhagyó olvasatot kap. A Jeong-érában felbukkanó narratív nyitottság és a szubjektív



elbeszéléssel folytatott játékok, amelyek elbizonytalanítják a nézőt, nem illeszkednek be a noir által kedvelt intenzív szubjektívitású elbeszélésformába – a két

szabályos félre osztható cselekmény inkább a *Szédülés* szokatlan truváját ismétli meg (amelyet Hitchcock utólag komoly hibaként könyvelt el). A *Titokzatos nő*ben nem két párhuzamos fantáziavilág egyesül a happy endre egy tébolyda mesevilágában (*Cyborg vagyok...*), sem két nőhöz megbízhatatlan szubjektív verziója olvad közös álommá (*Szobalány*): az első fél intenzív férfi nézőpontját féltőten felváltja egy bizonytalan, kételyekkel teli kettős nézőpont, amely lehetőséget ad rá, hogy a néző olyan információk birtokába jusson a női féltől, amelyek a férfinél elől rejtve maradnak – élen a film legfontosabb mondatával, amely egyértelmű választ ad a döntő kérdésre: szerelmes volt-e/lett-e Song a nyomozóba. Noha Park nem csalja nézőit *Mulholland Drive*-féle narratív útvesztőbe és a fináléra világosan összeáll a cselekmény, kiderülnek az indítékok a kirakósból, a *Titokzatos nő* mégis az utolsó képsoráig a kételyek filmje: míg a kriminek szentelt első fél Busanja a hegycsúcsokról, háztetőkről nyújtott átfogó, napfényes látképeivel a rejtélyes baleset világos rekonstruálhatóságát szemlélteti (amely tulajdonképpen meg is oldódik a film felénél), addig a borongós Ipo fiktív települése a bizonyítékokat elrejtő tenger helyszínén, ahol a végső haláleset örökre rejtély marad a főhős előtt. Két műfaj átmeneti sávjában játszódik a film, a Hegy (krimi/férfi) és

„Minden a homályos személyes nézőpontokról szól”
(Tang Wei)

Tenger (románc/nő) találkozásából születő Ködben (lásd a központi motívumként használt régi sláger, a *Mist* címét és szövegét), ahol objektív tények helyett minden a homályos személyes nézőpontokról szól – ugyanaz a ruha lehet zöld vagy kék, ugyanaz a kifejezés („machimnae”) jelenthet szomorú „végült” vagy megkönnyebbült „végrét”, ugyanaz a tapéta tűnhet hegyfokok vagy hullámok sorának. A bűnügyi filmet dekonstruáló love story-ban a szerző(k) műfaji kommentárja ugyanarra a drámai tanúságra fut ki, mint a *Szédülés*: szemben egy bűnténytel, a szerelemben sosincs végső bizonyosság – az igazi szerelemnek nem a cáfolhatatlan tanúbizonyosság a lényege, hanem a bizonytalanság elfogadása, avagy az ágy alatt örökre ott rejtőző jégvágó, ahogy egy másik *hommage*, az *Elemi ösztön* tanúsítja.

Park és Jeong közös filmjének szerelmi párharca ugyanakkor egy szerzői párkapcsolat gyönyörű himnuszaként is olvasható. A tisztánlátását és szakmai integritását elsődlegesnek tekintő koreai Jang és az érzelmei őszinte, világos kifejezésével küszködő kínai Song (az érzelemkifejezést befolyásoló nyelvi kommunikációs problémák helyet kaptak már a *Bosszú asszonyában* és a *Szolgálólányban* is) alakja épp arra a kölcsönös elismerésre rimel, amelyet a két alkotó hangoztat: míg Park a női fél ábrándjaiért és tündérmeseiért rajong, Jeong a technikai tudást tiszteli leginkább a férfitársban. A minden ügy nyitányán elővett szemcsepp

és a szerelmi viták tetőpontján előkerülő tolmács-szoftver jelképezik ennek a szerzői Tao-emblémának a két felét: a Szem és Hang ellentétének köszönhető a párkapcsolat dinamikája – amely egyszerre takar precíz szakmai teljesítményt és fékezhetetlen érzelmi áradatot, ahogyan a két hőst összekötő bilincs is egyszerre rendőri és romantikus kötelék. Park bombasztikus csattanókra kihegyezett korai, önálló filmjei és a Jeong-érában előtérbe került többértelműség, titokzatoság közötti szemléleti ellentét megjelenik Jang és Song szerelmében is – ezért kéri a nő kedvesét arra, hogy a „megoldatlan ügye” lehessen: az örök együttlét kulcsa a szüntelen nyitottság, az egyértelmű, kerekre zárt történetek elutasítása (mint amilyen a *Vonzások* vagy a *Le Carré*-sorozat). A nyomozóhős tragédiája abban rejlik, hogy képtelen ezt a lezáratlanságot, szétzettséget elfogadni (erre utal a *bung-goe*, azaz „szétesett” kifejezés, amelyet az elváláskor mond magáról), ezért dönt Song a szakítás mellett (innen a koreai cím, a *Heeojil gyeolsim*, azaz „Döntés a szakítás mellett”) – méghozzá annak legradikálisabb formájával: a Hegy és Tenger között köddé válva kilép ebből a szenvedélyes, de fenntarthatatlan kapcsolatból.

•
A TITOKZATOS NŐ (Heeojil gyeolsim) – koreai, 2022. Rendezte: **Park Chan-wook**. Írta: **Jeong Seo-kyeong** és **Park Chan-wook**. Kép: **Kim Ji-yong**. Zene: **Jo Yeong-wook**. Szereplők: **Park Hae-il** (Jang), **Tang Wei** (Song), Lee Jung-hyun (Jung-an), **Yoo Seung-mok** (Ki), **Park Yong-woo** (Im). Gyártó: **Moho Films**. Forgalmazó: **Mozinet** Kft. *Feliratos*. 138 perc.