



KOREA
POD
NAPIĘCIEM

Autorzy kina koreańskiego

Magda Malinowska



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Zrealizowano w ramach stypendium
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

© *Magda Malinowska*
Gdynia, 2021

Spis treści

W kalmary teraz już tylko gramy.....	4
PRZEMYSŁ FILMOWY KOREI POŁUDNIOWEJ.....	10
BONG JOON-HO Humor niższej klasy.....	75
HONG SANG-SOO Życie na fali.....	112
PARK CHAN-WOOK Wstrząs, który nas wyzwoli.....	157
LEE CHANG-DONG Wielki głód społecznej zmiany.....	202
KIM KI-DUK Festiwalowe dziecko.....	234
Strony internetowe.....	286
Wykaz filmów.....	287
Indeks osób.....	290
Bibliografia.....	292

W kalmary teraz już tylko gramy

Kiedy na platformie Netflix pojawił się serial *Squid Game* (2021), świat oszalał. Historia kilkuset graczy, którzy biorą udział w krwawych igrzyskach, okupowała ranking najchętniej oglądanych tytułów przez wiele tygodni. Charakterystyczny strój zawodników – zielone dresy i białe tenisówki, królował wśród najpopularniejszych kostiumów na Halloween. Wycinane przez bohaterów w ramach zadania *dalgony* – słodczyce zrobione z roztopionego cukru, stały się hitem. Niektórzy usiłowali je kupić, inni – przygotować sami. Wszystko po to, aby spróbować własnych sił w przedstawionej w jednym z odcinków rozgrywce. Podobno w aplikacji Duolingo znacząco wzrosła liczba użytkowników rozpoczynających kurs koreańskiego, a w Google coraz częściej szukano informacji o grze w *ddakji*, służącej w serialu do werbowania uczestników turnieju. Pojawił się zalew internetowych memów, wykorzystujących kadry, cytaty i istotny dla fabuły symbol koła, trójkąta i kwadratu.

Produkcja *Squid Game* – w całości napisana i wyreżyserowana przez jednego człowieka – Hwang Dong-hyuka, została zrealizowana w Korei Południowej, z krajową obsadą i przy budżecie w wysokości 21,4 mln dolarów. Zaledwie miesiąc po premierze spekulowano, że wpływy Netflix'a wyniosą 900 milionów dolarów, czyli ponad czterdzieści razy tyle. Fenomen kulturowy *Squid Game* nie zrodził się w próżni ani nie wynikał wyłącznie ze strategii marketingowych platformy streamingowej. Tak naprawdę jest efektem zjawisk zachodzących w kinematografii Korei Południowej od ponad dwudziestu lat. Formuła serialu doskonale pokazuje, jak koreańscy twórcy nauczyli się z powodzeniem przyciągać przed ekran lokalną widownię, a zarazem odnosić sukcesy na arenie międzynarodowej.

Korea Południowa ma powierzchnię trzykrotnie mniejszą od Polski, ale dużo większą gęstość zaludnienia. Mieszkają w niej około 52 miliony ludzi. Położenie geograficzne kraju – między Chinami i Japonią oraz w bliskim sąsiedztwie Rosji, z którą graniczy obecnie jedynie Korea Północna, odegrało ogromną rolę w historii narodu. Na przestrzeni minionego stulecia Koreańczycy doświadczyli wieloletniej okupacji japońskiej, wojny domowej i długotrwałych rządów reżimu wojskowego. Na początku lat 90. XX wieku – za sprawą mozolnej walki i masowych protestów społecznych, Korea Południowa zaczęła się demokratyzować. Przeżywała też dynamiczny wzrost gospodarczy, choć ten – jeśli przyjrzeć się dokładniej, zaczął się już nieco wcześniej.

W tym stosunkowo niewielkim państwie w ciągu zaledwie stu lat przemysł filmowy rozkwitł tak gwałtownie, że obecnie jest w stanie konkurować nawet z machiną Hollywood. Niezwykła droga jego rozwoju nie była pozbawiona przeszkód. Pierwsi koreańscy reżyserzy debiutowali w czasie okupacji japońskiej. Następni mierzyli się z ostrą cenzurą czasów trzech

dyktatur – Syngmana Rhee, Park Chung-hee i Chun Doo-hwana. Sytuacja polityczna i warunki socjoekonomiczne kolejnych dekad ściśle wpływały na kształt kinematografii. Kino koreańskie przeszło od trudnych początków pod jarzmem kolonialnych rządów Japonii, przez stagnację w trakcie wojny domowej do przypadającej na lata 60. „złotej ery”. Tuż po niej przeżyło z kolei kryzys, głównie spowodowany upowszechnieniem się telewizji. Właśnie wtedy masowo powstawały tak zwane *quickie movies* – produkcje o niezbyt wysokiej jakości, realizowane szybko i wyłącznie dlatego, żeby móc importować zachodnie tytuły.

Zmiana ustroju politycznego u schyłku XX wieku pociągnęła za sobą istotne przeobrażenia. Film wytypowano jako jedną z kluczowych dziedzin kultury, które staną się ważną *soft power* Korei Południowej. Znaczące inwestycje rządu i konglomeratów, a także pojawienie się nowego pokolenia młodych producentów i twórców doprowadziły do boomu kina koreańskiego. Wieloletnie związki Korei Południowej ze Stanami Zjednoczonymi – podyktowane podziałem kraju, w kontekście przemysłu filmowego – tak jak w innych obszarach życia, nie były łatwe. Kino koreańskie musiało mierzyć się z naciskami Amerykanów dotyczącymi zniesienia limitów ekranowych. Bliskość Hollywood w szerszej perspektywie dała mu jednak możliwości, z których skorzystało w odpowiednim momencie.

Krajowa branża podpatrywała system produkcyjny wielkich studiów z Fabryki Snów i na jego wzór tworzyła własny. Wielu reżyserów wychowało się na zachodnich produkcjach. Dobrze rozumiało popularne gatunki – konwencje i zabiegi, a jednocześnie filtrowało je przez pryzmat swojej wrażliwości artystycznej. Pojawiły się wysokobudżetowe widowiska, które z jednej strony odwoływały się do tego, co znane widzom na całym świecie, a z drugiej – nie zapominały o lokalności. Koreański blockbaster nie był kalką Hollywood. Jego twórcy szybko dali się poznać za sprawą świeżego podejścia do sztandarowych gatunków – kina sensacyjnego, dramatu, horroru czy thrillera i swobodnego łączenia ich ze sobą.

Można więc zrozumieć, dlaczego *Squid Game* podbił serca widzów na całym świecie. To opowieść o grupie ludzi z różnych środowisk, których łączy jedno – wielomilionowe długi na koncie, przekreślające szansę na normalne życie. Zdesperowani bohaterowie nie mają nic do stracenia. Biorą udział w brutalnych konkurencjach wzorowanych na dziecięcych grach. Eliminują się jeden po drugim w walce o wysoką nagrodę pieniężną.

Serial Hwanga porusza problem zadłużenia – istotny w Korei Południowej. Jednocześnie mówi o silnym rozwarstwieniu ekonomicznym i ciemnych stronach kapitalizmu – o zjawiskach dostrzegalnych i dotkliwych w wielu społeczeństwach. Przywołuje koreańską kulturę – kuchnię, zwyczaje i popularne zabawy, zaś całość zamyka w formie krwawego spektaklu, rozgrywanego się wśród pastelowych, cukierkowych scenografii. W sekwencjach śmiertelnych gier stawia

na suspens i sporą dawkę przemocy, a pomiędzy nimi na melodramat – ukazuje rozterki i osobiste historie bohaterów.

Dynamiczny rozwój kina koreańskiego przełożył się na wzrostu jego udziału w krajowym rynku i miażdżące sukcesy frekwencyjne w box officie, czyli na duże profity finansowe. Działalność takich instytucji jak Korean Film Council (KOFIC) przyczyniła się do zwiększenia widzialności koreańskich twórców za granicą. Realizowane przez nich filmy zaczęły częściej pojawiać się w programach prestiżowych festiwali filmowych. Nagrody przyznawane w Cannes, Wenecji czy w Berlinie wpływały na wzrost rozpoznawalności kolejnych reżyserów. Zapewniały również opcję dystrybucji filmowej w różnych państwach i ułatwiały międzynarodową karierę. W 2020 roku *Parasite* Bong Joon-ho wyróżniono czterema Oscarami. Zaledwie rok później tę samą statuetkę otrzymała Youn Yuh-Jung za rolę w *Minari* Lee Isaaca Chunga. Została pierwszą koreańską aktorką uhonorowaną przez Amerykańską Akademię. Oscarowe werdykty potwierdzają, że Korea Południowa w ostatnim czasie coraz skuteczniej rozsadza hegemonię Hollywood.

Oczywiście wzmocnienie pozycji przemysłu filmowego odbyło się pewnym kosztem. Wkrótce zaczęto dostrzegać różne problemy trawiące kino koreańskie. Duży nacisk na komercjalizację zapewniał milionową publiczność, ale powodował też brak różnorodności. Filmy niskobudżetowe miały duże trudności z przedostaniem się do repertuaru i z przyciągnięciem uwagi widzów. Monopolizacja krajowego rynku dystrybucyjnego przez kilka podmiotów pogłębiała homogeniczność. Niezbędne okazało się wypracowanie strategii na rzecz wspierania arthouse'u. Wiele z nich w starciu z rzeczywistością nie przynosiło zadowalających wyników.

Producenci kosztownych widowisk też w końcu stanęli przed poważnym wyzwaniem – koniecznością nadszania za potrzebami widowni. Ta ostatnia – coraz bardziej przyzwyczajona do lokalnych blockbustów, miała swoje wymagania. Oczekiwała czegoś nowego i aktualnego. Tymczasem wysokie budżety musiały przecież się zwrócić. Jednym z niedawnych wydarzeń, które dotkliwie odbiło się na branży, była pandemia SARS-CoV-2. Obostrzenia związane z zapobieganiem rozprzestrzeniania się koronawirusa miały ogromny wpływ na proces realizacji i upowszechniania filmów. Z tego też powodu ostatnie lata nie są wymierne, jeśli chodzi o stan i dalsze kierunki rozwoju kina koreańskiego. Na wnioski przyjdzie jeszcze trochę poczekać.

Na naszym rynku wydawniczym pojawia się coraz więcej publikacji poświęconych kulturze Korei Południowej. Nieco inaczej wygląda kwestia związana z opracowaniami dotyczącymi tamtejszego przemysłu filmowego. Pojedyncze teksty na jego temat można znaleźć w *Kinie Dalekiego Wschodu* (2009) Piotra Kletowskiego i w *Cichej eksplozji. Nowym kinie Azji Wschodniej i Południowo-Wschodniej* (2016) pod redakcją Jagody Murczyńskiej. Eseje o konkretnych reżyserach – Kim Ki-duk i Park Chan-wooku, weszły w skład drugiego tomu *Autorów kina*

azjatyckiego (2015) pod redakcją Agnieszki Kamrowskiej. O wielu twórcach powstają artykuły w prasie i periodykach filmowych – między innymi w „Kinie”, „Ekranach” i w „Images”. Dotąd nie pojawiła się jednak książka w całości poświęcona kinematografii Korei Południowej.

Pomysł na *Koreę pod napięciem* zrodził się z pasji do kina koreańskiego, a także z fascynacji jego licznymi sukcesami i coraz większą popularnością. Spojrzenie na specyfikę przemysłu filmowego i zachodzące w nim przemiany wynika nie tylko z chęci zrozumienia zachodzącego na naszych oczach fenomenu. Przede wszystkim dostarcza istotnej perspektywy w mówieniu o twórczości poszczególnych reżyserów i – w co wierzę, pozwala się do ich filmów bardziej zbliżyć, być może odkryć je na nowo. Rozwój koreańskiej branży filmowej to historia wielokrotnie naznaczona trudami czasów zamętu i politycznych przewrotów. Zależności, transformacje, zwycięstwa i porażki, które widać w tej drodze na szczyt, pokazują, że kino to równocześnie sztuka, rozrywka, biznes i soczewka, skupiająca aktualne nastroje i problemy społeczne.

Choć *Korea pod napięciem* nie jest książką o historii, polityce, kulturze i społeczeństwie koreańskim, mimowolnie ociera się o każdy z wymienionych aspektów. Wszystkie mają bowiem ścisły związek z kształtowaniem się przemysłu filmowego i z tym, w jakim miejscu teraz się znajduje. Pierwszy rozdział stanowi syntetyczne spojrzenie na kino Korei Południowej – od momentu pierwszych pokazów filmowych aż po współczesność. Skupia się na kilku wymiarach – instytucjonalnym, ekonomicznym i artystycznym. Zawiera informacje o istotnych przepisach o kinematografii wprowadzanych na przestrzeni dekad, polityce kulturalnej kolejnych rządów, rozwoju infrastruktury filmowej, ale też o frekwencji kinowej, budżetach, popularnych w danym okresie gatunkach filmowych i oczywiście – o wybranych twórcach i filmach.

Nieocenioną pomocą były dane statystyczne i publikacje przygotowane przez Korean Film Council i Korean Film Archive, anglojęzyczne opracowania zbiorowe pokroju *New Korean Cinema* i *Seoul Searching. Culture and Identity in Contemporary Korean Cinema* oraz artykuły takich badaczy jak Darcy Paquet i Brian Yecies, którzy od lat wkładają duży wysiłek w upowszechnianie wiedzy o kinie koreańskim. Na osobną uwagę zasługują publikacje poświęcone polityce, religii, kulturze i obyczajowości – książki Marcina Jacoby, Wioletty Małoty, Romana Husarskiego i Euny Hong. Obserwacje autorów – odwiedzających Koreę lub mieszkających w niej, niejednokrotnie nadal z tym krajem związanych, stały się cennym kulturoznawczym kontekstem. Często rzucają dodatkowe światło na poruszane kwestie – dotyczące zwyczajów i przemian społecznych oraz na wiele wątków pojawiających się w filmach.

Bohaterami pięciu kolejnych rozdziałów są koreańscy reżyserzy – Bong Joon-ho, Hong Sang-soo, Park Chan-wook, Lee Chang-dong i Kim Ki-duk. To wybór subiektywny,

ale podyktowany dużym wpływem tych twórców na krajowy przemysł filmowy. Wszyscy debiutowali w zbliżonym czasie – kiedy kino Korei Południowej sukcesywnie umacniało swoją pozycję. Każdy sytuuje się w nieco innym miejscu na jego mapie. Ich kariery nie zawsze zaczynały się od spektakularnych sukcesów. Co więcej, Hong Sang-soo i Kim Ki-duk to twórcy, którzy głównie przyciągnęli zainteresowanie publiczności skupionej wokół międzynarodowych festiwali filmowych. Większość z reżyserów wraz z upływem lat podjęła pracę w wymiarze transnarodowym, przez co jeszcze bardziej przyczyniła się do wzrostu popularności rodzimej kinematografii za granicą.

Warto wyjaśnić, dlaczego w *Korei pod napięciem* pojawiają się wyłącznie mężczyźni. Współcześnie w kinie koreańskim debiutuje i zyskuje rozpoznawalność coraz więcej reżyserek. Filmy takich twórczyń jak Jeon Go-woon, Kim Do-young, Kim Bora i Kim Cho-hee wprowadzają powiew świeżości do zmaskulinizowanej branży. Spotykają się z pozytywnym odbiorem widzów i krytyki, a także zdobywają nagrody. W 2019 roku trzy z dziesięciu najlepiej sprzedających się koreańskich produkcji zostały realizowane przez kobiety (*Kim Ji-young: Born 1982*, *Money*, *Crazy Romance*) i sytuowały się w innych gatunkach – od dramatu, przez kryminał po komedię romantyczną. Choć widać dysproporcję, taki wynik trzeba wziąć za dobrą monetę.

Obecnie przemysł filmowy usiłuje odzyskać równowagę po spustoszeniu spowodowanym przez pandemię. Wiele wskazuje, że obawy producentów i dystrybutorów związane z gotowością widzów do powrotu do kin odbijają się niestety ze szkodą na projektach realizowanych właśnie przez kobiety, na co zwraca uwagę nawet KOFIC. Twórczość i pozycja koreańskich reżyserek to niewątpliwie temat na osobną książkę. Od czegoś trzeba jednak zacząć, a faktem jest, że w czasach, kiedy kinematografia Korei Południowej zaczęła rosnać w siłę, debiutowali głównie mężczyźni.

W esejach poświęconych Bongowi, Hongowi, Parkowi, Lee i Kimowi skupiam się nie tylko na filmach, ale też na samych autorach – początkach ich przygody z kinem, inspiracjach, procesie twórczym i metodach pracy. Wspominam o kulisach powstawania i wynikach frekwencyjnych poszczególnych produkcji oraz o odbiorze, z jakim spotkały się w kraju i za granicą. W dwóch przypadkach – Hong Sang-soo i Kim Ki-duka, którzy zrealizowali kilkadziesiąt pełnych metraży, wybrałam bardziej przekrojową formę przyjrzenia się ich twórczości. We wszystkich można za to spodziewać się sporej liczby spoilerów.

Korea pod napięciem to książka o fenomenie kina koreańskiego napisana przez outsidera – kogoś, kto funkcjonuje poza tamtejszym przemysłem filmowym i usiłuje wejrzeć do środka, uchwycić go i zrozumieć. Twórcy z Korei Południowej pozwalają nam odnajdywać w swoich filmach elementy w jakiś sposób bliskie i znajome, a jednocześnie odkrywać to, co nowe i świeże.

Wydaje się, że w tym tkwi ich siła. Pragniemy dowiedzieć się czegoś więcej – chcemy po prostu dyskutować i wymieniać się spostrzeżeniami. *Korea pod napięciem* jest zaproszeniem do takiej rozmowy.

Uwagi

Porządek zapisu imion i nazwisk koreańskich jest odwrotny od tego, jaki stosuje się w języku polskim – najpierw pojawia się nazwisko, a później imię. To ostatnie w transkrypcji zwykle występuje jako dwusylabowe i oddzielone myślnikiem. Mówimy zatem o filmach Park Chan-wooka albo o filmach Parka, ale nie o filmach „Chan-wooka”. W zapisie pełnego imienia i nazwiska (Park Chan-wook) odmianie podlega jedynie imię, o ile istnieje taka możliwość. W *Korei pod napięciem* wyjątek od tej reguły zapisu imion i nazwisk można zauważyć w dwóch przypadkach – twórców, którzy oficjalnie posługują się ich inną formą i autorów publikacji, których personalia przytaczam zgodnie z zapisem zawartym w danej pracy.

Transkrypcja imion i nazwisk z języka koreańskiego nastręcza wielu problemów. Niektóre z nich funkcjonują w powszechnym obiegu w kilku wersjach. Staram się ujednolicić zapis do transkrypcji McCune'a-Reischauera – zmodyfikowanej w 2000 roku przez koreańskie Ministerstwo Kultury, Sportu i Turystyki (z późniejszymi poprawkami). Oczywiście od tej reguły istnieją wyjątki, zwłaszcza w przypadku reżyserów tworzących we wcześniejszych dekadach, których nazwiska stały się znane jeszcze w wersji niezmodyfikowanej. Poza tym takie postacie jak Kim Ir Sen czy Syngman Rhee pozostawiam w zapisie zgodnym z uzusem językowym. We wszystkich sytuacjach dyskusyjnych stosuję kryterium popularności, a niekiedy w nawiasie podaję alternatywę (Ha Kil-chong / Ha Gil-jong).

Tytuły filmów koreańskich przytaczam w języku angielskim, mając na uwadze, że w takiej formie są zrozumiałe dla międzynarodowej publiczności, a także łatwiejsze do zidentyfikowania i odnalezienia. W przypadku produkcji, które miały premierę w Polsce stosuję tytuł nadany w oficjalnej krajowej dystrybucji.

PRZEMYSŁ FILMOWY KOREI POŁUDNIOWEJ

W przypadku większości krajów Azji pierwsze projekcje filmowe często były inicjatywami działających na ich terenach przedstawicieli Zachodu. Seanse organizowano w amerykańskich, brytyjskich lub francuskich faktoriach handlowych, do których kinematograf trafiał jeszcze przed końcem XIX wieku. Wynalazek najszybciej dotarł do Japonii, Chin, Hongkongu i Wietnamu (1895-96), ale o rozprzestrzenieniu go na kolejne obszary decydowały przeważnie misje. W Seulu pokazy filmowe urządzano najprawdopodobniej od 1897 roku¹. Były to jednak wydarzenia zarezerwowane tylko dla wąskich, wpływowych grup odbiorców. Do dziś pozostaje kwestią sporną, kto po raz pierwszy wyświetlił film w Korei – amerykański podróżnik Elias Burton Holmes, Brytyjczycy, którzy zaprezentowali dokonania francuskiej wytwórni Pathé, a może dwaj Amerykanie – Henry Collbran i H.R. Bostwick, pracujący nad elektryfikacją sieci transportu w Seulu. Wiadomo za to, że pierwsza publiczna projekcja odbyła się dopiero w 1903 roku, co potwierdzają zapisy w prasie².

Kino pod specjalnym nadzorem – okupacja japońska i wojna koreańska

Koreańczycy nie mieli wystarczającej okazji, aby rozwinąć rodzimą kinematografię. Od drugiej połowy XIX wieku na Półwyspie Koreańskim trwała walka o wpływy. Toczyły ją tracące dotąd mocną pozycję Chiny i Japonia, która w okresie Meiji (1868-1912) rosła w siłę i przechodziła modernizację na wzór zachodni. W 1910 roku Japonia zaanektowała Koreę, pozbawiając kraj niezależności na długie trzydzieści pięć lat. Pionierscy twórcy koreańscy realizowali swoje produkcje już pod okupacją japońską (1910-45).

Podczas wieloletniego zniewolenia sferą szczególnie nadzorowaną i poddawaną ogólnym reformom była kultura. Michael Robinson – amerykański badacz, zajmujący się koreańską historią najnowszą, zaznacza, że nadrzędny cel Japończyków stanowiło całkowite przyłączenie Korei do własnego państwa. Narzędziem ułatwiającym proces japonizacji stała się teoria głosząca, że okupowany teren nie różni się kulturowo – tak naprawdę jest „wewnętrzłą własnością”. Uczono o tym w szkołach i usiłowano udowodnić rzekomymi wynikami badań zawłaszczonego dorobku materialnego. Cenne dzieła sztuki były masowo wywożone z okupowanego kraju. Potem dokonywano fałszywej reinterpretacji ich pochodzenia³.

1 Por. Piotr Kletowski, *Kino Dalekiego Wschodu*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009, s. 19, 75, 93, 119

2 David Carter, *East Asian Cinema*, Kamera Books, Harpenden 2010, s. 173 [e-book].

3 Michael Robinson, *Contemporary Cultural Production in South Korea: Vanishing Meta-Narratives of Nation* [w:] *New Korean Cinema*, ed. Chi-Yun Shin, Julian Stringer, New York 2003, s. 19-21.

Dwa aspekty wynaradawiania należy uznać za wyjątkowo dotkliwe dla poczucia przynależności mieszkańców Korei. Zmuszano ich do zmiany nazwisk i imion na odpowiedniki japońskie oraz do edukacji wyłącznie w języku japońskim. Mimo to właśnie w czasie okupacji tożsamość narodowa Koreańczyków zaczęła budzić się w wyjątkowy sposób. Najlepszy tego przykład to kwestia języka. *Hangeul* – alfabet, którego obecnie używa się w Korei, jest jedynym na świecie stworzonym sztucznie. Został wprowadzony w XV wieku przez władcę Sejonga Wielkiego. Wcześniej w kraju posługiwano się wyłącznie zmodyfikowaną wersją pisma chińskiego. Mniej skomplikowanemu, sylabicznemu *hangeul* przyświecał egalitarny cel. Miał ułatwić komunikację większej liczbie społeczeństwa. Przez kolejne wieki był uznawany za język niegodny ludzi wykształconych i przedstawicieli elit. Ci nadal korzystali z systemu opartego na znakach chińskich. Choć już w XVI wieku używanie *hangeul* w oficjalnych dokumentach dworskich zostało zakazane, nowy alfabet przetrwał jako pismo kobiet, niskich warstw społecznych i literatury popularnej. Wrócił do łask, kiedy pojawiła się prasa codzienna, a Korea czuła się coraz bardziej zagrożona przez otaczające ją mocarstwa. W okresie okupacji japońskiej *hangeul* stał się wyrazem sprzeciwu wobec wynaradawiania i świadectwem odrębności kulturowej⁴.

Stopień zakazów i ograniczeń zmieniał się w ciągu trwającego trzydzieści pięć lat zniewolenia. Reżim zelżał po upływie pierwszej dekady. Łagodniej zaczęto spoglądać na te aktywności narodowe, które nie naruszały interesów Japonii. Zabezpieczenie przed przemycaniem treści niewygodnych politycznie stanowiła silna cenzura – również w dziedzinie przemysłu filmowego. Oczywiście uzyskanie lepszego statusu ekonomicznego nadal oznaczało współpracę z agresorem i nieuzewnętrznianie koreańskiej tożsamości, co w oczach dużej części społeczeństwa uchodziło za przejaw kolaboracji.

Niemale znaczenie dla tymczasowego uzyskania większych swobód miał March First Independence Movement (Sam-il Movement⁵) z 1919 roku – ruch niepodległościowy, który zorganizował masowe protesty i ogłosił treść Deklaracji Niepodległości. Koreańczycy byli rozgoryczeni faktem, że po zakończeniu I wojny światowej, na konferencji pokojowej w Paryżu, nie zajęto się sprawą okupacji ich kraju. Nastroje pogłębiła śmierć ostatniego z władców koreańskich – Gojong, cesarza Gwangmu, rządzącego tuż przed agresją okupanta. Protestujący sprzeciwiali się autorytarnym rządowi charakterystycznym dla pierwszej dekady niewoli. Demonstracje, obejmujące coraz większe obszary kraju, zostały krwawo stłumione przez wojsko i policję. Problem kolonialnej polityki Japonii przedostał się do świadomości międzynarodowej.

4 Marcin Jacoby, *Korea Południowa. Republika żywiołów*, MUZA SA, Warszawa 2020, s. 148, 160.

5 Nazwa „Sam-il”, czyli „3-1” pochodzi z języka koreańskiego. W polskim tłumaczeniu możemy mówić o Ruchu Niepodległościowym Pierwszego Marca albo Ruchu Pierwszego Marca, ale użyte w tekście dwie nazwy są o wiele bardziej powszechne i ułatwiają odnalezienie dodatkowych informacji na temat tego zjawiska.

Nie poskutkowało to żadnymi interwencjami, ale pod wpływem protestów gubernator generalny Korei – Saitō Makoto, próbował nieco złagodzić administracyjną kontrolę nad twórczością kulturalną i artystyczną w kolonii⁶.

Naprzemienne luzowanie i zaostrzanie represji znalazło odzwierciedlenie w przemyśle filmowym. U progu lat 20. lokalni twórcy zaczęli otrzymywać szanse na kręcenie filmów za cenę podporządkowania się władzom. Wielu z nich zdobywało doświadczenie od Japończyków, którzy zaangażowani byli w proces powstawania koreańskich produkcji – jako reżyserzy, operatorzy czy producenci, co ułatwiało ich kontrolę. Patrząc z czysto technicznego punktu widzenia, już w okresie okupacji powstawały zatem pierwsze koreańskie koprodukcje. Z tego powodu i ze względu na fakt, że bardzo dużo dorobku filmowego nie przetrwało wojny, trudności nastrocza nie tylko stworzenie pełnego obrazu kina koreańskiego okresu okupacji, ale też sam proces klasyfikowania poszczególnych tytułów jako „koreańskie”.

Wielu badaczy za pierwszy film koreański uznaje *Fight for Justice* (org. *Uilijeog guto*) Kim Do-sana z 1919 roku. W rzeczywistości była to tak zwana kino-drama, w której film uzupełniał jedynie sztukę sceniczną. Mimo to data pokazu – 27 października, jest w Korei obchodzona jako Dzień Kina⁷, Świadczy to o oficjalnym przyjęciu stanowiska, że właśnie wtedy narodziła się krajowa kinematografia. Zresztą Kim Do-san rozwinął swoje nowe zainteresowania i szybko stał się jednym z przedstawicieli rodzimego kina niemego. Wśród pionierskich produkcji fabularnych należy wymienić dwa tytuły z 1923 roku – *The Border* Won San-mana i *The Vow Made below the Moon* Yoon Baek-nama⁸. W przypadku pierwszego wątpliwości nastrocza jednak zaangażowanie japońskiej wytwórni.

W okresie okupacji, oprócz dokumentów i filmów propagandowych, realizowano głównie *shinpa*, w tym melodramaty. Pojawiały się w nich bezpieczne politycznie tematy obyczajowe – romans i megalians, czasem problemy finansowe. Chętnie czerpano pomysły z opowieści ludowych i klasycznej literatury (również japońskiej). Powstawały filmy nacjonalistyczne – na przykład *Arirang* (1926) Na Un-gyu⁹, którego tytuł nawiązywał do słynnej koreańskiej pieśni ludowej. Historia była głosem sprzeciwu wobec japońskiej dominacji. Niestety władze szybko zorientowały się, jakie odczucia wzbudza tego typu kino. Dla kolejnej produkcji Na Un-gyu nożyce cenzorskie

6 Richard Howson, Brian Yecies, *The Korean »Cinema of Assimilation« and the Construction of Cultural Hegemony in the Final Years of Japanese Rule*, „The Asia-Pacific Journal: Japan Focus”, 2013, tom 11, nr 4 (25) <https://apjff.org/2014/11/25/Brian-Yecies/4137/article.html> [dostęp: 10.03.2021].

7 Korean Film Archive, https://eng.koreafilm.or.kr/kmdb/trivia/funfacts/BC_0000005064 [dostęp: 10.03.2021]

8 Kim Jong-won, *The Exhibition of Moving Pictures and the Advent of Korean Cinema, 1897-1925* [w:] *Korean Cinema: from Origins to Renaissance*, ed. Kim Mee-hyun, Korean Film Council, Seoul 2006, s. 19.

9 Na Un-gyu (1902-1937) w ciągu swojego krótkiego życia wyreżyserował kilkanaście filmów. Często pełnił funkcję scenarzysty, producenta i aktora. Jego późna twórczość nie przysporzyła mu zwolenników w kraju. W latach 30. – najprawdopodobniej, aby zachować aktywność artystyczną, coraz silniej współpracował z Japończykami. Przekładało się to na ton realizowanych produkcji.

były już bezwzględne¹⁰.

Pierwsze kina w Korei zaczęły powstawać w latach 1910-20. Niekiedy przyjmuje się, że tym pionierskim było Danseongsa otwarte w 1907 roku, ale tak naprawdę początkowo dominowały w nim sztuki sceniczne. Dopiero po 1918 roku, kiedy zostało przejęte przez reżysera i producenta – Park Seung-pila, przekształciło swój profil na *stricte* filmowy. W tym miejscu można było zobaczyć między innymi kino-dramę Kim Do-sana. Za pierwszy od początku komercyjny obiekt kinowy uważa się natomiast uruchomiony w 1912 roku Wumigwan. Do połowy lat 30. powstało blisko czterdzieści kin w kraju. Szacuje się, że w samym 1935 roku regularnie uczęszczała do nich prawie jedna trzecia społeczeństwa¹¹. W repertuarze znajdowały się głównie filmy japońskie. Widzowie nie zostali jednak pozbawieni szansy na zapoznanie się z kinematografią zachodnią. Pod czujnym okiem okupanta zagraniczni dystrybutorzy, tacy jak Warner Bros, Fox, Paramount, ale też Pathé i Méliès, mogli wyświetlać swoje produkcje. To właśnie one cieszyły się największą popularnością.

Nieodzownym elementem funkcjonowania przemysłu filmowego w latach 1910-1945 była cenzura. We wczesnej fazie okupacji selekcją treści zajmowały się prowincjonalne komisariaty policji. Ich szefowie posiadali uprawnienia do zamykania kin, odwoływania seansów i nakładania kar. Komendanci w poszczególnych regionach stosowali różne kryteria oceny. Ten sam tytuł mógł być zakazany w jednym regionie, a w innym nie. Stopniowo proces coraz bardziej się instytucjonalizował. Cenzura wiązała się z pobieraniem opłat. Jeśli dana produkcja została odrzucona, mogła znowu starać się o przyjęcie – po ponownej zapłacie. Doprowadziło to do sytuacji, w której cenzura ze względu na duży przypływ gotówki sama się finansowała.

Niemalą rolę odegrała tu Ameryka, która w latach 1926-1936 z powodzeniem zalewała Koreę hollywoodzkimi filmami. Przed okresem poprzedzającym II wojnę światową tylko niewielki procent eksportowanych przez nią tytułów nie trafiał do repertuaru. Opłaty za cenzurę w Korei – niższe mniej więcej o połowę w porównaniu z Japonią, skutecznie podsycaly zainteresowanie akurat tym rynkiem azjatyckim. Na początku lat 30. każdy szanujący się członek Motion Picture Producers and Distributors Association of America (MPPDA) miał biuro w Seulu.

Zdaniem Briana Yeciesa Hollywood niezamierzenie stało się wręcz „proimperialnym japońskim kolaborantem” – przez pośrednie uznanie autorytetu kolonialnego Japonii i finansowe wspieranie okupacji. Duża liczba amerykańskich filmów wysyłanych do kolonii równała się rosnącym przychodom z opłat za ich weryfikację, a w efekcie – umożliwiała rozwój aparatu cenzury. Tylko niewielka część zgromadzonych w ten sposób funduszy była inwestowana

¹⁰ David Carter, *op. cit.*, s. 180.

¹¹ *Ibidem*, s. 176.

w koreański przemysł filmowy. W 1933 roku Japończycy wybudowali za to nowoczesny obiekt z projektorami 16mm i 35mm, który stał się... nowym budynkiem cenzury¹².

Koreańscy reżyserzy musieli liczyć się z tym, że ich dzieła będą przemontowywane lub wyświetlane pod innym tytułem. Wszystkie sceny mogące zawierać rewolucyjne idee, komunistyczne treści, elementy oporu i sprzeciwu wobec władzy czy gloryfikujące przemoc, wycinano w pierwszej kolejności. Pojawienie się dźwięku w kinie oznaczało duże zagrożenie dla celu Japończyków – asymilacji podległej ludności i propagowania jedności kulturowej obu narodów. Niebezpieczne na ekranie były już nie tylko konkretne sceny, ale też samo brzmienie języka koreańskiego, które od razu podkreślało odrębną tożsamość kolonii. Poza tym dźwięk – jako nowy środek wyrazu, z czasem mógł stać się pomocny w bardziej wysublimowanej walce z propagandą.

W 1935 roku powstał pierwszy koreański film dźwiękowy – *The Story of Chun-hyang* (org. *Chunhyangjeon*) – z finansowaniem japońskim, ale zrealizowany przez Koreańczyka – Lee Myung-woo. Niewielkie koreańskie wytwórnie i rodzimi producenci przeważnie nie posiadali wystarczających funduszy, aby pokryć koszty produkcji dźwiękowej¹³, wyższe niż w przypadku filmu niemego. Taka zależność z jednej strony skutecznie blokowała rozwój kina narodowego. Z drugiej – oddawała pole Japończykom do jeszcze większej ingerencji w powstający materiał – już na jego wczesnych etapach rozwoju, a nie dopiero w momencie cenzury.

Widmo II wojny światowej doprowadziło do zwiększenia kontroli we wszystkich koloniach okupanta. W Azji za początek jednego z największych konfliktów zbrojnych w historii uznaje się nie rok 1939, a 1937 – datę ataku Japonii na Chiny. Stąd już od połowy lat 30. sytuacja w Korei zaczęła być coraz trudniejsza. Generalny gubernator Minami Jirō sformalizował politykę *naisen ittai* („Japonia i Korea jako jedno ciało”), która zaostrzała restrykcje i miała służyć mobilizacji do wspólnej walki na froncie. Wszystkie siły – lokalne fabryki i gospodarstwa, zaprzęgnięto do produkowania broni i żywności dla wojska.

Odbywało się to kosztem mieszkańców kraju. Pogłębiała się bieda i panował głód. Mężczyzn wykorzystywano podczas ciężkiej pracy na rzecz przemysłu zbrojeniowego Japonii i wcielano w szeregi armii. Wiele kobiet, pochodzących z okupowanych terenów – przede wszystkim z Korei i z Chin, zmuszano do świadczenia usług seksualnych japońskim żołnierzom. Obecnie szacuje się, że wśród tak zwanych *comfort women*, a w języku koreańskim – *wianbu* („kobiet do towarzystwa”), mogło znaleźć się około czterystu tysięcy kobiet. Niektóre z nich

12 Więcej zob. Brian M. Yecies, *Film Censorship as a Good Business in Colonial Korea: Profiteering From Hollywood's First Golden Age, 1926-36*, University of Wollongong, 2006, s. 2, 10, <https://ro.uow.edu.au/artspapers/103> [dostęp: 20.03.2021].

13 David Carter, *op. cit.*, s. 176.

wówczas były tak naprawdę jeszcze dziećmi¹⁴. Zniewolenie społeczeństwa od początku wiązało się z całym szeregiem dotkliwych doświadczeń, ale to na ostatnią dekadę okupacji przypadło ich apogeum.

Kinematografię również zaprzęgnięto do służby walki. Po 1935 roku koreańscy filmowcy zmuszani byli do tworzenia filmów skrajnie propagandowych. Realizowane obrazy miały krzewić ideologię kolonialną i wojenną Japończyków. Wprowadzony kilka lat później Chosun Film Decree (1940) zaostrzał cenzurę. Nowe przepisy pozwalały wstrzymywać wiele produkcji¹⁵. Importowane tytuły od końca 1934 roku były poddawane podwójnej cenzurze. Najpierw dokonywali jej celnicy w porcie przyplłynięcia, a następnie – biuro centralne w Tokio. Kiedy Stany Zjednoczone przystąpiły do II wojny światowej, kontakty między Japonią a Hollywood zostały ostatecznie zerwane. Wszystkie amerykańskie materiały filmowe skonfiskowano. W 1942 roku wprowadzono zakaz wyświetlania filmów w języku koreańskim. W czasie wojny powstawały głównie produkcje oświatowe i propagandowe.

Kapitulacja Japonii w 1945 roku przyniosła wyzwolenie państwa, ale nie jego zjednoczenie. Wojska ZSRR stacjonujące na północy kraju i oddziały amerykańskie, które przejęły władzę na południu, nie potrafiły porozumieć się w związku z ustrojem politycznym oswobodzonej Korei. Utworzenie dwóch niezależnych rządów ostatecznie doprowadziło do zbrojnej agresji komunistycznej północy z Kim Ir Senem na czele i do wybuchu wojny domowej (1950-53). Zanim to jednak nastąpiło, upłynęło kilka lat, które w szczególnie sposób zarysowały się w historii przemysłu filmowego.

Ze względu na sytuację polityczną panującą na Półwyspie Koreańskim, po zakończeniu okupacji japońskiej uzasadnione jest przyjęcie cezury 1945 roku jako czasu, kiedy powoli możemy mówić osobno o kinie Korei Południowej i Korei Północnej. Ustrój nieprzerwanie panujący w tej ostatniej po wojnie koreańskiej sprawia, że od tego momentu w historii – w niemal wszystkich pracach badawczych, artykułach i opracowaniach dotyczących filmu, ale też w dyskursie międzynarodowym, pod hasłem „kino koreańskie” kryje się kinematografia południowokoreańska (chyba, że zaznaczono inaczej). Taki system jest w pełni uzasadniony i poniekąd podyktowany oszczędnością językową, dlatego zostaje zachowany również w niniejszej książce.

¹⁴ W rzeczywistości powojennej kwestię traumatycznych przeżyć *comfort women* długo ignorowano. Skrzywdzone kobiety – w obawie przed stygmatyzacją społeczną, często milczały. Zmieniło się to dopiero w okolicach lat 90., kiedy rozpoczęto publiczną debatę, a żyjące ofiary zdobyły się na odwagę, aby publicznie mówić o doznanych cierpieniach. Uznanie winy za ten nieludzki proceder przez rząd Japonii z czasem przestało być jedynie tematem dyskusji dyplomatycznych. Stało się sprawą honoru Korei i obudziło ruch społeczny, domagający się sprawiedliwości. Więcej na informacji ten temat – z uwzględnieniem tła społeczno-politycznego, znaleźć można w książce *Korea Południowa. Republika żywiołów*. Zob. Marcin Jacoby, *op. cit.*, s. 164-168.

¹⁵ Im Sang-hyeok, *Freedom of Speech and Cinema: History of Korean Film Censorship* [w:] *Korean Cinema: from Origins...*, *op. cit.*, s. 98.

Działania, jakie Amerykanie zaczęli podejmować na południu kraju, skupiły się przede wszystkim na kwestii ideologii. Głównym celem Stanów Zjednoczonych była walka ze światopoglądem forsowanym w okresie kolonialnym przez Japonię – antydemokratycznym, militarystycznym i w ostatniej dekadzie wyraźnie antyamerykańskim¹⁶. Rosnące napięcie, które w końcu przekształciło się w Zimną Wojnę, podsycalo strach Zachodu przed komunizmem. Od Koreańczyków – jeszcze niedawno zmuszanych do utożsamiania się z kulturą japońską, oczekiwano teraz, że zaczną myśleć jak Amerykanie. Faktyczną stawką było coś zupełnie innego niż altruistyczne osvajanie oswobodzonego społeczeństwa z ideami wolności i demokracji. Stany Zjednoczone dążyły do zwiększenia strefy wpływów w przekształcającym się po wojnie krajobrazie politycznym świata. W dziedzinie przemysłu filmowego pragnęły odzyskać silną pozycję, jaką Hollywood cieszyło się w latach 1926-1936 w Korei.

Przy United States Army Military Government in Korea (USAMGIK) – organie, który przez trzy lata (1945-1948) pełnił oficjalną władzę w rejonie południowym, istniała jednostka Motion Picture Section in the Department of Public Information. To właśnie ona, wraz z kilkoma innymi instytucjami, między innymi z Office of War Information (OWI), odpowiadała za decyzje związane z kinem. Do Korei trafiły tysiące amerykańskich filmów, mających promować nie tylko ustrój demokratyczny i kapitalizm, ale też wartości i kulturę Stanów Zjednoczonych. W prasie ukazywały się specjalne reklamy w języku koreańskim, zachęcające widzów do udziału w projekcjach. OWI od początku promowało w swoich szeregach „walkę za pomocą informacji”. Filmy miały być jedną z najsilniejszych broni. Hollywoodzkie kamery wytoczono przeciwko japońskim armatom¹⁷.

Koreańczycy już raz udowodnili, że zachodni repertuar jest w stanie zainteresować ich bardziej niż rodzime produkcje. Choć wzmógł się napływ tytułów z Fabryki Snów nie był nowym zjawiskiem, obrazy prezentowane na ekranie odnosiły się do zupełnie innych, obcych wartości kulturowych. Często kłóciły się z podstawowymi założeniami konfucjanizmu – z kolektywizmem, oznaczającym, że jednostka podporządkowana jest interesom zbiorowości (Stany Zjednoczone to społeczeństwo skrajnie indywidualistyczne), z uwarunkowanym historycznie brakiem równości – istnieniem sztywnej hierarchii społecznej, którą trzeba respektować, z mocnym patriarchatem – dominującą rolą mężczyzny w społeczeństwie, a nawet z poglądami na edukację (wysoki status osób wykształconych w Korei kontra słynny slogan zza Oceanu – „od pucybuta do milionera”). Obok pochwały demokracji i kapitalizmu, jednocześnie pokazywały zbrodnie, przemoc, korupcję czy seks. W połączeniu z barierą językową sprawiało to, że niekiedy stawały się po prostu

¹⁶ Brian M. Yecies, Ae-Gyung Shim, *Disarming Japan's cannons with Hollywood's cameras: cinema in Korea under U.S. occupation, 1945-1948*, „The Asia-Pacific Journal: Japan Focus”, 2010, tom 8, nr (3) 44, <https://apjpf.org/-Brian-Yecies/3437/article.html> [dostęp: 21.03.2021].

¹⁷ O sytuacji przemysłu filmowego w Korei pomiędzy zakończeniem II wojny światowej a wybuchem wojny koreańskiej piszą Yecies i Shim. Tytuł artykułu nawiązuje do wspomnianej polityki kulturalnej. Zob. *Ibidem*.

niezrozumiałe albo były negatywnie odbierane przez część Koreańczyków, zwłaszcza tradycjonalistów.

Yecies i Shim zauważają, że zarażanie społeczeństwa zachodnią ideologią za pośrednictwem kina okazało się trudniejsze niż zakładano. Trzydzieści pięć lat okupacji odcisnęło większe piętno niż mogło się na początku wydawać. Z kolei nieobecność hollywoodzkich filmów – bezpośrednio przed II wojną światową i w jej trakcie, nie trwała aż tak długo, żeby widzowie ją odczuli. Poza tym mimo kolonialnej polityki Japonii, przejawy kultury koreańskiej pozostawały przez ten cały czas w jakiś sposób żywe. Koreańczycy odczuwali zmęczenie ponownym zmuszaniem ich do identyfikowania się z obcymi wartościami. Działania Stanów Zjednoczonych jawiły się jako próba tłamszenia tożsamości narodowej w miejsce oczekiwanej wolności.

Problemy te doskonale widać w stosunku USAMGIK do lokalnego przemysłu filmowego. Rodzimi filmowcy i producenci byli ograniczani przez Amerykanów. Po wyzwoleniu posiadali nie tylko doświadczenie zdobyte przy realizacji obrazów dla kolonialnego rządu, ale też znali sporo dokonań zachodniego kina. Zostali jednak sprowadzeni do podległej pozycji. Nie otrzymali możliwości, aby tworzyć kino, o którym myśleli – zgłębiające realistyczną estetykę, a zarazem traktujące film w kategoriach sztuki. Kina, które miało zerwać z wszystkim tym, co reprezentowały projapońskie laurki – poruszać tematy, o jakich dotąd nie mogli mówić¹⁸.

W początkowej fazie wyzwolenia reżyserzy z Korei kręcili filmy niepodległościowe. Jednym z nich – na co wskazuje sam tytuł, był *Viva Freedom!* (1946) Choi In-kyu. Powojenne zniszczenia sprzętu filmowego i kin sprawiły, że na krótki czas powróciły kino-dramy i film niemy. Pierwsza produkcja w kolorze to nakręcony na taśmie 16mm *A Diary of Woman* (1949) Hong Seong-gi. Znajdowała się w repertuarze zaledwie przez tydzień. Widzów zniechęcały najprawdopodobniej aspekty techniczne – niestabilność kolorów i ich osłabienie z powodu przeniesienia projekcji na duży ekran¹⁹. W latach 1945-1953 powstało łącznie tylko 61 filmów, z czego 4 w 1946 roku, a następnie – 13 – 1947, 22 – 1948, 20 – 1949 i 2 w 1950²⁰ – nie licząc późniejszych dokumentów wojennych.

Stany Zjednoczone zajęły się regulacją przepisów, które dotyczyły funkcjonowania kinematografii. W praktyce oznaczało to zniesienie uznanych za niedemokratyczne ustaw rządu kolonialnego i wprowadzenie w ich miejsce własnych, niemal równie autorytarnych. Wcześniej przez chwilę kwitł „czarny rynek”. Z czasem zaczęto bardziej kontrolować dystrybucję i repertuar kin. Produkcje niezatwierdzone przez Amerykanów uznawano po prostu za nielegalne. Łatwo się

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *What was the first Korean movie in color?*, Korean Film Archive, https://eng.koreafilm.or.kr/kmdb/trivia/funfacts/BC_0000005061 [dostęp: 21.03.2021].

²⁰ Cho Hye-jung, *Liberation and the Korean War, 1945-53* [w:] *Korean Cinema: from Origins...*, *op. cit.*, s. 107.

domyślić, że na szczyt tej listy trafiały obrazy projapońskie lub rozpowszechniające ideologię komunistyczną.

Lewicowe sympatie Chosun Film Union (CFU) – koreańskiej organizacji powstałej w grudniu 1945 roku, oficjalnie stanowiły jedną z przyczyn jej konfliktu z USAMGIK. Według Cho Hye-jung funkcjonowanie związku było niewygodne w dużo szerszej perspektywie. CFU domagał się konkretnych zmian – wiodącej roli kształtującego się rządu koreańskiego w dziedzinie przemysłu filmowego, zniesienia ograniczających regulacji i zlikwidowania wysokich podatków od prowadzenia działalności artystycznej²¹. Część reżyserów, scenarzystów i przedstawicieli innych profesji związanych z kinem reprezentowała poglądy antykomunistyczne. Sympatyzowała z amerykańskim rządem i z pierwszym prezydentem Korei Południowej – Syngmanem Rhee. W 1948 roku powołała do życia Korean Film Association.

Po trzech latach rządów sprawowanych przez Stany Zjednoczone, w końcu wybrano głowę państwa. W książce *Korea Południowa. Republika żywiołów* Marcin Jacoby zarysowuje szerokie tło społeczno-polityczne tego procesu. Syngman Rhee konsekwentnie pracował nad tym, żeby wkupić się w łaski USA. Pomogły mu studia na Zachodzie. Fakt zagranicznej edukacji zręcznie wykorzystywał przez całą swoją karierę, mimo że wątpliwości nastrocza to, w jaki sposób ją zdobył. W skrócie – dzięki protekcji amerykańskich misjonarzy prezbiterian uzyskał tytuł doktora na Uniwersytecie Princeton, choć wówczas jeszcze nie posiadał magisterium.

W trakcie II wojny światowej Rhee pod płaszczykiem działań „patriotycznych” zbierał fundusze na powojenną odbudowę kraju. Niestety tylko niewielką część z nich rzeczywiście wysyłał do Szanghaju, gdzie rezydował Koreański Rząd Tymczasowy z Kim Gu – prezydentem na uchodźstwie. Z kolei to, co lądowało w jego kieszeni, wykorzystywał do wzmocnienia własnej pozycji. Stopniowo tworzył wokół siebie struktury mafijne. Wysiłki wkrótce się opłaciły. Amerykanie nie mieli pojęcia na temat krajobrazu politycznego Korei. Rhee otrzymał poparcie od ważnej postaci – generała Douglasa MacArthura, dowódcy sił zbrojnych na Pacyfiku. Co więcej, jego podstawowa znajomość języka angielskiego sprawiała, że w oczach Stanów Zjednoczonych był nie tylko uznawany za jednego z niewielu wykształconych polityków, ale też za nieliczną osobę zdolną do prowadzenia jakiegokolwiek dialogu. Sama możliwość komunikacji z USAMGIK już na starcie ułatwiała deklasowanie rywali. Wygrał wybory, w których nie stanął naprzeciwko żadnego innego kandydata. W lipcu 1948 roku nowy parlament ogłosił go prezydentem.

21 W skład Chosun Film Union wchodził między innymi dawny członek Korean Artist Proletarian Federation (KAPF) – inicjatywy założonej w połowie lat 20., ale Cho wskazuje, że wśród osób zrzeszonych wokół CFU pojawiały się także stanowiska projapońskie, co dywersyfikowało jego szeregi. Por. *Ibidem*, s. 108. Choć poglądy Chosun Film Union na temat szerzenia ideologii za pośrednictwem kina były podobne do USAMGIK, kością niezgody oczywiście stało się to, jakie treści upowszechniano. Organizacja pokazów radzieckich filmów spotkała się z ostrym sprzeciwem Stanów Zjednoczonych – tuż obok stacjonowały przecież wojska ZSRR.

Początek rządów Syngmana Rhee szybko udowodnił, że Koreańczycy niestety doczekali się pierwszego dyktatora i to – jak się potem okazało, na ponad dekadę (1948-1960). Może wydawać się zagadką, dlaczego po długotrwałej okupacji japońskiej i po trzyletnich rządach oddziałów amerykańskich, społeczeństwo zgotowało sobie taki los. Należy jednak pamiętać o dwóch istotnych sprawach. Duży wpływ na obsadzenie stanowiska wywarła propaganda Stanów Zjednoczonych, otwarcie popierających polityka. Poza tym Rhee z premedytacją prowadził podwójną grę. Koreańczykom prezentował się jako walczący o niepodległość i wrogi Japonii. Wiele z informacji na temat jego faktycznej działalności ujrzało światło dzienne dopiero po latach.

Ustrój polityczny na Południu został stworzony w oparciu o system prezydencki obowiązujący w Stanach Zjednoczonych, w którym głowa państwa dysponuje szerokimi uprawnieniami. Nowy przywódca miał prostą metodę pozbywania się przeciwników. Ważni aktywiści zostali od razu zepchnięci na margines i pozbawieni szansy na uczestnictwo w budowaniu przyszłości kraju. Rhee swoich opozycjonistów przedstawiał Amerykanom jako komunistów, co skutecznie wywoływało w nich strach przed ewentualną zmianą władzy. Powołana do życia Ustawa o bezpieczeństwie narodowym (National Security Law) z 1949 roku gwarantowała mu usankcjonowaną prawnie eliminację przeciwników. Wielu z nich trafiało do więzienia, a najgroźniejszy – Kim Gu, został zamordowany w zamachu. Krwawe tłumienie protestów i atmosfera terroru powoli stawały się codziennością.

Niezwykle ważne dla zrozumienia jednej z przyczyn wybuchu wojny koreańskiej jest dostrzeżenie konsekwencji, które wynikały z ustanowienia władzy na Południu. Nie trudno się domyślić, że w prywatnym interesie Rhee nie leżało dopuszczenie do zorganizowania wspólnych wyborów dla całego półwyspu. Jedynym politykiem, który usiłował prowadzić rozmowy z Północą, mające zapobiec trwałemu podziałowi kraju, był nie kto inny jak wspomniany Kim Gu. Kiedy Rhee został głową państwa, dialog przestał mieć znaczenie. 15 sierpnia 1948 roku oficjalnie ustanowiono Republikę Korei na Południu. Niewiele ponad tydzień później – północną Koreańską Republikę Ludowo-Demokratyczną (KRLD) z Kim Ir Senem na czele²².

Korea ze względu na swoje położenie geograficzne – pomiędzy Chinami a Japonią, bywa nazywana „krewetką pomiędzy dwoma wielorybami”. W niektórych anglojęzycznych publikacjach pojawia się też inne określenie – *sandwich* („kanapka”), bo kraj jest ściśnięty przez dwa azjatyckie mocarstwa. Stosowane analogie rezonują poniekąd ze skomplikowaną siecią sprzecznych interesów, które uwidoczniły się w wojnie koreańskiej. Nie ulega wątpliwości, że głównym powodem jej wybuchu było dążenie Kim Ir Sena do przejęcia władzy nad całym państwem. Duże znaczenie w regionie miały dwa inne kraje – ZSRR i Chiny. W obliczu konfliktu Rosjanie chcieli

22 Marcin Jacoby, *op. cit.*, s. 179-184.

własnej przewagi w krajobrazie politycznym ustanowionym po 1945 roku, a przy okazji uwikłania Chińskiej Republiki Ludowej – popierającej Kima, w wojnę ze Stanami Zjednoczonymi. Komunistycznej ChRL zależało na zachowaniu albo powiększeniu strefy oddzielającej ją od terenów, które znajdowały się pod wpływem amerykańskim. Natomiast Syngman Rhee w siłach USA widział doskonałe narzędzie do pokonania Kim Ir Sena²³.

Na początku 1950 roku Amerykanie ogłosili, że wycofują swoje wojska z Południa, co wyraźnie osłabiło tę część kraju w oczach północnokoreańskich komunistów i stało się idealną szansą na przejęcie władzy. Zalewie kilka miesięcy później – w czerwcu, KRLD, wspierana militarnie przez ZSRR, ruszyła do ataku. W ciągu kilku tygodni zdążyła zająć państwo aż do Busan – miasta, które znajduje się na południowym wybrzeżu. Organizacja Narodów Zjednoczonych zdecydowała się wysłać siły międzynarodowe do walki po stronie Południa. Obok wojska amerykańskiego pojawili się żołnierze z kilkunastu innych państw – między innymi z Kanady, Nowej Zelandii i z Wielkiej Brytanii. Oddziałom udało się wyzwolić Seul i zepchnąć armię Północy w głąb terytorium. Front przesunął się kilkakrotnie, aż mniej więcej jesienią 1951 roku ustabilizował się w okolicy trzydziestego ósmego równoleżnika, czyli właściwie tam, gdzie wcześniej przebiegał „tymczasowy” podział kraju. Mimo że od tego czasu zaczęto prowadzić rozmowy pokojowe, walki trwały jeszcze przez półtora roku.

Mogłoby się wydawać, że w czasie starć zbrojnych kino znajdowało się na końcu listy zainteresowań władz i społeczeństwa. Wraz z wybuchem wojny do Korei Południowej przetransportowano z Japonii setki hollywoodzkich filmów nakręconych na taśmie 16mm i kilkadziesiąt projektorów. Wkrótce sprzęt i kolejne tytuły zaczęli dosyłać Amerykanie. Wszystko trafiało do obozów wojskowych. Niemal co wieczór w zrujnowanych budynkach, na stacjach kolejowych czy w szopach – na ścianach lub prześcieradłach, wyświetlano filmy. Żołnierze oglądali najnowsze produkcje takie jak *Bulwar Zachodzącego Słońca* (1950) Billy'ego Wildera, krótkie metraże i kroniki filmowe, ale też animacje Disneya. Kino odrywało ich od okrutnej rzeczywistości. Miało podnosić morale i wspierać w walce o demokrację²⁴.

Przebieg działań podczas wojny koreańskiej był niezwykle krwawy. Szczególnym okrucieństwem wykazywali się chińscy „ochotnicy”. Komuniści dopuszczali się rzezi ludności i uprowadzali jeńców na Północ. W przypadku żołnierzy z Południa i armii amerykańskiej również dochodziło do wielu zbrodni, takich jak ostrzeliwanie ludności cywilnej czy eliminowanie potencjalnych wrogów bez dociekania, po której stronie. W ten sposób życie straciło wielu Koreańczyków uciekających przed frontem.

²³ *Ibidem*, s. 185-186.

²⁴ Brian M. Yecies, Ae-Gyung Shim, *Disarming Japan's cannons...*, *op. cit.*, s. 1-2 [dostęp: 21.03.2021].

Dopiero 27 lipca 1953 roku zostało podpisane zawieszenie broni pomiędzy Koreą Północną i chińskimi siłami a Organizacją Narodów Zjednoczonych reprezentowaną przez Amerykanów. Kogoś w tym układzie zabrakło. Korea Południowa nie była stroną w rozmowach. Syngman Rhee – tak jak wcześniej oddał Amerykanom dowództwo nad oddziałami południowokoreańskimi, tak teraz przekazał im swoją władzę. Nieobecność Południa w ustalaniu rozejmu pokazuje, że w wojnie koreańskiej decyzje podejmowały trzy mocarstwa – ZSRR, Chiny i Stany Zjednoczone. Utrzymano podział kraju przebiegający wzdłuż trzydziestego ósmego równoleżnika ze strefą zdemilitaryzowaną (DMZ) o szerokości około czterech kilometrów i długości dwustu pięćdziesięciu kilometrów. Jacoby podkreśla, że podpisanie „zawieszenia broni” (układu rozejmowego), a nie zakończenia wojny, jest kluczowe dla zrozumienia współczesnej sytuacji politycznej: „Republika Korei przestała być tym samym stroną w wojnie, która z punktu widzenia prawa trwa nieprzerwanie także po 1953 roku i która z perspektywy Korei Północnej jest konfliktem nie pomiędzy dwiema Koreami, lecz pomiędzy nią a Stanami Zjednoczonymi. To niezwykle ważna kwestia, gdyż w niej tkwi źródło wielu elementów późniejszej północnokoreańskiej polityki zagranicznej, w tym programu nuklearnego”²⁵.

Skutki wojny koreańskiej były zatrważające. Szacuje się, że zginęło około trzech, czterech milionów ludzi (ponad połowa tej liczby to ludność cywilna). Przerażają też statystyki dotyczące sierot i uchodźców oraz dramat dziesięciu milionów przymusowo rozdzielonych rodzin²⁶, odtąd żyjących w dwóch różnych państwach. Podział kraju wpłynął na wszystkie aspekty życia Koreańczyków. Głęboko ukonstytuował współczesną kondycję społeczną rozbitego narodu. Skrajnie nacjonalistyczna Korea Północna oparła się na kulcie wodza i przyjęła trwałe izolacjonizm państwowy. Natomiast w Korei Południowej do późnych lat 80. utrzymywały się rządy militarystyczne. Utworzenie dwóch państw, piętno odcisnięte przez okupację japońską i obawy przed kolejnym konfliktem, podsycane nastrojami zimnej wojny, zdecydowały o nacisku, jaki położono na wykształcenie odrębnej identyfikacji narodowej obu stron. Zdaniem Michaela Robinsona południowokoreański nacjonalizm przybrał bardziej skomplikowaną formę, gdyż rozwijał się w kraju łatwiej odnajdującym się jako część światowego systemu i przyjmującym większe spektrum tego, co może definiować naród²⁷.

Po wojnie Korea Południowa była jednym z najbiedniejszych krajów na świecie. Architektura Seulu została niemal doszczętnie zniszczona. Odbudowy wymagały nie tylko budynki, ale też wszystkie gałęzie gospodarki, w tym przemysł filmowy. Zburzone kina, zdewastowany sprzęt i wiele utraconych taśm z rodzimymi produkcjami nie ułatwiały kinematografii szybkiego

25 Marcin Jacoby, *op. cit.*, s. 191.

26 *Ibidem*, s. 192.

27 Michael Robinson, *op. cit.*, s. 18.

powrotu do życia. Mimo to w społeczeństwie można było wyczuć specyficzną energię, wynikającą z faktu, że choć kraj poniósł ogromną cenę, to po ponad czterdziestu latach może w końcu liczyć na nowy start. Tym razem nie pod naciskiem kolejnego zagranicznego mocarstwa. Korea zaczęła się stopniowo modernizować – zmieniać styl życia i obyczajowość, na które wpływ miały Zachód, kapitalizm i demokracja. Do tej ostatniej – jak się zaraz okaże, było jej jednak przez wiele lat jeszcze daleko.

Pewnego razu w... Chungmuro – „złota era” kina koreańskiego

Do końca lat 50. na czele państwa niezmiennie stał Syngman Rhee. Polityk skutecznie utrzymywał się przy władzy, kontynuując autorytarne rządy. Za sprawą czystek przeprowadzonych w czasie trwania wojny, wygrał wybory w 1952 roku. Gdy według prawa nie mógł już ubiegać się o stanowisko po raz trzeci, doprowadził do zmian w konstytucji. Swoich rywali nadal eliminował w mniej lub bardziej podejrzanych okolicznościach, aż w końcu sami zaczęli rezygnować z rywalizacji o stołek. Zanim Rhee pod wpływem protestów ustąpił z urzędu, zdążył wprowadzić kilka istotnych reform z punktu widzenia przemysłu filmowego. Kino koreańskie zaczęło powoli odżywać.

Tuż po okresie władzy sprawowanej przez USAMGIK, nowo wybrany prezydent przygotowywał się do ukrócenia hegemonii hollywoodzkich produkcji. Miało to ułatwić rozwój kina narodowego, a jednocześnie zmniejszyć zalew treści, które – zwłaszcza przez władzę i środowiska prawicowe, uznawane były za niebezpieczne (m.in. erotyzm, zbrodnia, idealizowanie Zachodu). W 1954 roku uchwalono ustawę zwalniającą krajowe filmy z podatków. Cztery lata później przyjęto regulację *The Preferential Treatment of Korean Films and Awards for Producing Quality Films* (1958) i ustanowiono pierwsze limity importu (*import quotas*) zagranicznych produkcji. Obowiązywał tak zwany system nagród. Firmy, które odnosiły sukcesy na polu realizacji lub eksportu kina koreańskiego, mogły sprowadzać zagraniczne tytuły. Ten ostatni ruch był zaczątkiem wieloletniej polityki kulturalnej kraju, aż w końcu stał się głównym tematem negocjacji w ramach *Free Trade Agreement* (FTA) – Umowy o wolnym handlu, zawartej w 2012 roku pomiędzy USA i Koreą, ale do tego wrócimy trochę później.

Kinematografia przechodziła głębokie przeobrażenia. Zaczął zmieniać się sposób myślenia o filmie. Większość produkcji powstawała, aby dostarczać widzom rozrywki, co wcześniej – w dobie okupacji japońskiej i w czasach poprzedzających konflikty zbrojne, nie było priorytetem twórców. Wtedy początkujący filmowcy uczyli się nowego języka opowiadania, a odgórne kontrole ze strony Japonii czy potem – Stanów Zjednoczonych, ograniczały ich artystycznie. W latach 50.

w Korei wzrastało znaczenie i popularność mass mediów. Westernizacja społeczeństwa zauważalna była również w branży filmowej, o czym świadczą trzy istotne zjawiska – telewizja, rozwój Chungmuro – „koreańskiego Hollywood” i pojawienie się *star systemu*.

W 1956 roku w Seulu powstała HLKZ-TV – pierwsza komercyjna stacja telewizyjna, która nadawała tylko dzięki pomocy i kontraktowi sprzętowemu ze Stanami Zjednoczonymi. Rok później USA założyło American Forces Korea Network (AFKN), kanał skierowany przede wszystkim do około 60 tysięcy amerykańskich żołnierzy i pracowników cywilnych stacjonujących w Korei. Przez krótki czas były to jedyne ośrodki telewizyjne w kraju. Kilka lat później, po powstaniu KBS i TBC – koreańskich telewizji, AFKN odgrywało istotną rolę w dostarczaniu treści lokalnym nadawcom. Nowa gałąź rynku audiowizualnego początkowo cierpiała na niedobór materiałów. Chętnie nabywała anglojęzyczne filmy, seriale i programy. Na początku lat 60. w KBS zagraniczny kontent, głównie zapewniany przez American Forces Korea Network, stanowił około 30%²⁸. Zachodnie produkcje nadal znacząco kształtowały gusta i świadomość społeczeństwa, tyle że w innym medium – wówczas jeszcze elitarnym ze względu na dostępność i koszt odbiorników.

Od drugiej połowy lat 50. liczba realizowanych filmów zaczęła rosnąć. Coraz częściej kręcono na taśmie 35mm zamiast 16mm. Oprócz doświadczonych reżyserów do głosu doszło młode pokolenie twórców – debiutujących już po okresie kolonialnym. Ośrodkiem skupiającym branżę stała się Chungmuro – ulica jednej z seulskich dzielnic, przy której zaczęły wyrastać kolejne studia, biura i siedziby firm związanych z filmem. Podobno ich liczba w okolicy tak szybko rosła, że sięgnęła ponad siedemdziesięciu²⁹. Ciekawostka – właśnie tu na początku XX wieku powstało kino Danseongsa – to samo, w którym wyświetlono pierwszą koreańską produkcję. Czas świetności Chungmuro przypadł na lata 1950-80, a obecnie duża część przedsiębiorstw i instytucji filmowych przeniosła się w inne miejsca – w tym do bogatej dzielnicy Gangnam (znanej już chyba każdemu za sprawą słynnej piosenki *Gangnam Style* PSY). Mimo to nazwa ta – podobnie do Hollywood w Stanach Zjednoczonych, stała się synonimem koreańskiego przemysłu filmowego.

W okresie powojennym w Korei Południowej panowały nastroje antykomunistyczne, co znajdowało odzwierciedlenie w realizowanych filmach. Nadal królował melodramat, ale reżyserzy zaczęli eksperymentować z dotąd pomijanymi lub mniej popularnymi gatunkami – thrillerem, komedią czy kinem gangsterskim. Oprócz amerykańskich produkcji duży wpływ wywierały na nich dzieła francuskie i włoskie. Popularność wśród widzów zyskały zwłaszcza dwa rodzime filmy – *Chun-hyang Story* (1955) Lee Kyu-hwana i *Madame Freedom* (1956) w reżyserii

28 Dal Yong Jin powołuje się między innymi na dane zawarte w publikacji »National Systems: Republic of Korea«. In *Broadcasting in Asia and the Pacific* (1978) Nam Sunwoo. [za:] Dal Yong Jin, *Transnational Korean Cinema. Cultural Politics, Film Genres and Digital Technologies*, Rutgers University Press, New Brunswick 2020, s. 39 [e-book].

29 Oh Young-sook, *The Revival of the Film Industry, 1954-1962* [w:] *Korean Cinema: from Origins...*, op. cit., s. 134.

Han Hyung-mo. Pierwszy odwoływał się do słynnej w koreańskiej kulturze historii miłosnej, kiedyś przekazywanej w formie *pansori* – tradycyjnej muzycznej opowieści, wywodzącej się ze śpiewów ludowych. Choć na jej podstawie napisano wiele książek, a od lat 20. nakręcono kilka produkcji, film Lee przyciągnął do seuleskich kin 180 tysięcy widzów – przy populacji miasta na poziomie 720 tysięcy mieszkańców. Ustanowił nowy rekord w box office³⁰.

Drugi z tytułów powstał w oparciu o poczytną powieść odcinkową publikowaną w gazecie. Główna bohaterka *Madame Freedom* – Oh Sun-young, wiezie życie u boku męża – Jang Tae-yoona, z zawodu profesora. Kiedy zatrudnia się w sklepie Paris, sprzedającym zachodnie ubrania i akcesoria, zaczyna otwierać się na to, co nowe. Powoli wychodzi z narzucanej jej roli społecznej. Podobnie jak Tae-yoon – zauroczony studentką, flirtuje z innymi i odkrywa dotąd nieznane życie. W filmie Hana doskonale zostaje uchwycona atmosfera powojennej Korei – borykającej się z głębokimi problemami ekonomicznymi, a jednocześnie coraz bardziej zafascynowanej zachodnią kulturą. Napięcia pomiędzy tradycją a nowoczesnością znajdują odzwierciedlenie w postaci Sun-young.

Madame Freedom na wielu płaszczyznach ukazuje ówczesne realia i transformacje zachodzące w kraju. Profesor, chociaż cieszy się wysokim statusem społecznym, wcale nie zarabia dużo. Sam podejmuje się dodatkowych zajęć, a żonie „pozwala” na pracę poza domem. Taka sytuacja poniekąd jest pokłosiem procesów zapoczątkowanych w czasie wojny, kiedy kobiety przestały jedynie zajmować się rodziną. Musiały też zacząć zarabiać na jej utrzymanie. Sun-young trafia jednak w towarzystwo innych mężatek, które spędzają wolny czas we własnym gronie. Poznają uroki jazzu, tańca i strojów zupełnie innych od niezbyt wygodnego *hanboka* – klasycznego ubioru, nieco podobnego do japońskiego kimona.

Jedną z najbardziej znanych, niemal ikonicznych już scen z *Madame Freedom* to estradowy występ uśmiechniętej kobiety. Bohaterka przy akompaniamencie pełnej orkiestry tańczy w rytm mambo w efektownej sukience z frędzlami i cekinami. Sekwencja przeplatana jest ujęciami, ukazującymi twarze zahipnotyzowanej publiczności – trochę skonsternowanej, zdziwionej, a zarazem zauroczonej. Równie mieszane były reakcje widzów. Film cieszył się dużym zainteresowaniem, ale wzbudzał też pewne kontrowersje. Choć w swoim wydźwięku nie był aż tak rewolucyjny jak mogłoby się wydawać, zawierał nutę kosmopolityzmu.

Duncan Mitchel trafnie zauważa, że erotyzm, który w dużo odważniejszej formie pojawiał się w tego typu hollywoodzkich produkcjach, tu sprowadzał się wyłącznie do niedopowiedzeń i gestów. Współczesne spojrzenie na dzieło Han Hyung-mo od razu pozwala zauważyć w nim

³⁰ Lee Ji-youn, *Korea's Classical »Chunhyangjeon« (The Story of Chunhyang) Made into Film*, Korean Film Archive, Google Arts & Culture, <https://g.co/arts/e1e8RGX7ga495sWW6> [dostęp: 21.03.2021].

podwójne standardy, wynikające z silnie zakorzenionego patriarchatu. Mężczyzny nie spotykają żadne konsekwencje związane z niewiernością, w przeciwieństwie do kobiety³¹. Mimo to *Madame Freedom* poruszał niezwykle aktualny temat. Opowiadał o kształtującym się zjawisku „liberalnych mężatek”. W latach 50. i 60. widowia kinowa w Korei składała się przede wszystkim z kobiet. Nic więc dziwnego, że stał się hitem. W samym Seulu zobaczyło go – podobnie jak *Chun-hyang Story*, około 180 tysięcy widzów³².

Chungmuro – „koreańska Fabryka Snów” i przeboje kinowe nie mogłyby istnieć bez jasno świecących gwiazd. Już w czasie okupacji japońskiej pojawiały się koreańskie aktorki, które podbijały serca widzów. Dopiero pod koniec lat 50. zaczął rozwijać się *star system* z prawdziwego zdarzenia. Gwiazdom i ich życiu prywatnemu poświęcano coraz większą uwagę w mediach, zwłaszcza w magazynach skierowanych do kobiet. Coraz częściej skupiano się na wyglądzie – urodzie, uroku i zmysłowości aktorów. „W miarę jak rosło zainteresowanie fizycznością, zmieniały się poglądy dotyczące miłości i seksu, a także społeczno-kulturowe postrzeganie ciała. Doprowadziło to do aktywnych dyskusji na temat seksu, napędzanych głębokim wpływem gwiazd filmowych na opinię publiczną”³³.

Szczególnie popularni byli aktorzy Choi Moo-ryong i Kim Jin-kyu, a także trzy aktorki – Choi Eun-hee, Jo Mi-ryeong i Kim Ji-mee. Pierwsza z nich – Choi Eun-hee, to niezwykle ciekawa postać. Zadebiutowała w 1947 roku w filmie *A New Oath* i przez kolejne kilkadziesiąt lat należała do największych gwiazd kina koreańskiego. W 1954 roku wyszła za reżysera Shin Sang-oka, którego poznała w trakcie pracy na planie. Szybko stała się jego żoną. Występowała w większości dzieł twórcy. Takie małżeństwa reżysersko-aktorskie były dość powszechne w tamtych czasach. Choi wykroczyła jednak poza bycie gwiazdą filmową. Wraz z Shinem zbudowała produkcyjne imperium Shin Films. W latach 60. – jako jedna z pierwszych Koreanek, nakręciła dwa filmy – *The Girl Raised as a Future Daughter-In-Law* (1965) i *One-sided Love of Princess* (1967).

Za pionierkę w tej dziedzinie uznaje się Park Nam-ok, która w 1955 roku wyreżyserowała *The Widow*. Zdjęcia realizowała tuż po urodzeniu dziecka. Podczas pracy nosiła ze sobą malutką córkę. Nie miała pieniędzy, żeby zatrudnić opiekunkę. Kiedy fundusze przeznaczone na produkcję zaczęły topnieć, sama gotowała posiłki dla całej ekipy. Choć ostatnia scena filmu przepadła, można powiedzieć, że jego fabuła stanowiła próbę spojrzenia na rzeczywistość powojenną z perspektywy

31 Duncan Mitchel, *Madame Freedom* (1956), Koreanfilm.org, <http://www.koreanfilm.org/kfilm45-59.html#madamefreedom> [dostęp: 30.03.2021].

32 Jinyoung Yoon, Eunhyuk Yim, *Symbolic meanings of women's dress on Korean film »Madame Freedom« from the fifties*, „Fashion and Textiles 2”, 2015, nr 2, <https://doi.org/10.1186/s40691-014-0024-3> [dostęp: 30.03.2021].

33 Tłumaczenie własne – podobnie jak w przypadku wszystkich późniejszych cytatów, jeśli nie zaznaczono inaczej. [za:] Oh Young-sook, *op. cit.*, s. 135.

kobiety – jej problemów i pragnień³⁴. Park niestety musiała porzucić karierę filmową. Dla reżyserok możliwości debiutu, przebicia się i utrzymania w branży były bardzo ograniczone i utrudnione. Realia zaczęły zmieniać się dopiero w latach 90., czyli po długich dekadach.

Za jedną z największych rywalek Choi Eun-hee uznaje się Kim Ji-mee. Krajowe media nazywały ją „koreańską Elizabeth Taylor” – ze względu na rzekome podobieństwo do amerykańskiej gwiazdy, ale też na burzliwe i powszechnie relacjonowane życie miłosne. Obie aktorki w pewnym momencie wcieliły się nawet w jedną rolę – Chunhyang. W 1961 roku zagrały w dwóch różnych adaptacjach słynnej koreańskiej historii miłosnej. Kim w ciągu swojej kariery wystąpiła w około czterystu produkcjach. Współpracowała między innymi z Kim Ki-youngiem. W połowie lat 80. założyła własną wytwórnię. Wyprodukowała filmy *Glisotteum* (1985) i *Ticket* (1996) Im Kwon-taeka, w których również pojawiła się na ekranie. Ostatni raz na ekranie pojawiła się w 1992 roku³⁵.

Koniec dekady upłynął pod znakiem korzystnych przemian w krajowej kinematografii. Przemysł filmowy zaczął podnosić się po dotkliwych wojennych zniszczeniach. Zachęceni nieco większą swobodą twórcy poszukiwali własnej wizji kina. Nowe możliwości i nowa energia widoczne były już w samych liczbach, a te podobno nie kłamią. Produkcja filmów koreańskich z zaledwie 15 w 1955 roku poszybowała aż do 111 w 1959. Dziesięć lat później osiągnęła zawrotny wynik 229 tytułów (1969) i tym samym zapewniła krajowi miano drugiego największego przemysłu azjatyckiego, tuż po Japonii³⁶. Kiedy „złota era” Hollywood zdążyła przeminąć, a tamtejszy *star system* przygasał, Korea wkroczyła w okres świetności.

Na przełomie dwóch dekad zmieniła się sytuacja polityczna w kraju. W 1960 roku Syngman Rhee po raz czwarty wygrał wybory. Autorytarne rządy sprawiły, że prezydent stopniowo tracił poparcie. Najpierw zaczęły protestować środowiska studenckie, domagające się wolności. Jeden z uczestników demonstracji zginął z rąk policji. Sprawę usiłowano zatuszować. Kiedy wyszła na jaw, doszło do kolejnych zrywów. W końcu – 19 kwietnia, tłum ruszył w kierunku siedziby prezydenta. W zamieszkach życie straciło ponad stu manifestantów. Rhee natychmiast wprowadził stan wyjątkowy. Nie powstrzymało to niezadowolonych obywateli. Do studentów dołączyli przedstawiciele innych grup społecznych. Nie wiadomo, jak dalej potoczyłyby się ich losy, gdyby nie fakt, że służby mundurowe odmówiły udziału w ponownym krwawym stłumieniu protestów.

Następnego dnia Syngman Rhee ustąpił ze stanowiska. Tak zwany Ruch 19 Kwietnia odniósł ogromny sukces. Obalił wieloletniego dyktatora. Wybrano nowego prezydenta – Yun Bo-

34 *Who is the first female director of Korea and what movie did she make?*, Korean Film Archive, https://eng.koreafilm.or.kr/kmdb/trivia/funfacts/BC_0000005065?page=2 [dostęp: 30.03.2021].

35 Zob. Sylwetka Kim Ji-mee [w:] Korean Film Council, <https://www.koreanfilm.or.kr/eng/films/index/peopleView.jsp?peopleCd=10005814> [dostęp: 30.03.2021].

36 Por. Dal Yong Jin, *op. cit.*, s. 40.

seona i ogłoszono nową konstytucję. Koreańczycy domagali się jednak szybkich zmian. Kraj nadal borykał się z problemami ekonomicznymi, zwłaszcza z bardzo niskim poziomem życia. Piętno odcisnęły na nim także lata dyktatury – niegospodarne rządy i wszechobecna korupcja. Coraz większe niezadowolenie społeczeństwa wykorzystał generał Park Chung-hee. Rok po obaleniu Rhee – w 1961 roku, dokonał przewrotu wojskowego i stanął na czele państwa. Historia zatoczyła koło.

Nowy wódz od razu przystąpił do zwiększenia władzy i zacieśniania kontroli. Rozwiązał parlament i utworzył Najwyższą Radę Odbudowy Kraju (Supreme Council for National Reconstruction, 1961-63). W jej skład weszli głównie oficerowie zaangażowani w przewrót lub popierający go. Jednostką, która od tej pory wywierała największy wpływ na sytuację w państwie, stała się Centralna Koreańska Agencja Wywiadowcza (Korean Central Intelligence Agency, KCIA) – założona w tym samym roku. Organizacja podlegała bezpośrednio Parkowi. Oficjalnie została skierowana do walki z komunizmem i z zagrożeniami z Północy. W rzeczywistości od początku przekraczała własne uprawnienia. Służyła do represji wewnątrz kraju, zwłaszcza do eliminacji przeciwników politycznych. Nie przebierała w metodach. Dokonywała nielegalnych zatrzymań, zastraszala i torturowała pojmanych. KCIA napawała strachem. Styczność z nią skazywała wielu ludzi na „tajemnicze” zapadnięcie się pod ziemię.

Agresywne działania Parka zapewniły mu fotel prezydenta w wyborach z 1963 roku. Podobnie do swojego poprzednika – Syngmana Rhee, kolejny dyktator nie miał zamiaru rozstawać się ze stanowiskiem. Prowadził politykę w dużej mierze podporządkowaną Stanom Zjednoczonym. Amerykanie oczekiwali od antykomunistycznych krajów w Azji Wschodniej – Japonii, Korei Południowej i Republiki Chińskiej na Tajwanie, współpracy i braku konfliktów. Po krzywdach wyrządzonych w okresie kolonialnym i podczas wojen, stosunki koreańsko-japońskie były bardzo dalekie od dobrych. Park Chung-hee podjął starania w kierunku „znormalizowania” sytuacji. Wszystko miało odbyć się po cichu, bez zbędnych kontrowersji – tak, żeby zadowolić zachodnie mocarstwo. Dla Koreańczyków, którzy pragnęli sprawiedliwości i przyznania się Japonii do popełnionych zbrodni, jego stanowisko było nie do przyjęcia. Głęboka niechęć wobec mieszkańców sąsiedniej wyspy stanowiła pokłosie minionych dekad.

Mimo to w połowie lat 60. doszło do podpisania traktatu między dwoma zwaśnionymi krajami. Zgodnie z zaleceniami prezydenta Korei, odszkodowania dla ofiar trafiły z Japonii prosto do skarbu państwa. Rodziny poszkodowanych otrzymały symboliczne sumy. Większość ze środków przeznaczona została na fundusz służący reformom gospodarczym. Parka nie interesowały społeczna trauma i jednostkowe dramaty. To za jego kadencji na wojnę w Wietnamie do walki u boku Amerykanów wysłano tysiące koreańskich żołnierzy. Podobno pomoc Stanom

Zjednoczonym kierowana była chęcią wejścia w skład Organizacji Narodów Zjednoczonych, a nawet stanowiła przewrotny i bezwzględny sposób na uposażenie krajowej armii. Zgodnie z umową ci, którzy ocaleli, mogli powrócić do ojczyzny z bronią zapewnioną im do walki przez stronę amerykańską³⁷.

Mimo okrutnego reżimu wojskowego w okresie rządów Park Chung-hee doszło do ważnych zmian gospodarczych. Rozpoczął się proces znany jako „cud nad rzeką Han”, czyli stopniowy rozkwit i transformacja państwa w jeden z wiodących rynków w skali globalnej. Na początku lat 60. Korea wciąż należała do najbiedniejszych krajów świata – z przychodem na mieszkańca niższym niż w Etiopii, Jemenie czy w Indiach. Za czasów Syngmana Rhee rząd stosował politykę uprzemysłowienia polegającą na substytucji importu (*import substitution industrialization*, ISI). W uproszczeniu chodziło o zastępowanie importowanych dóbr towarami wyprodukowanymi lokalnie.

Park, który rozwój ekonomiczny uczynił priorytetem swojej prezydentury, wprowadzał kolejne plany pięcioletnie. Pierwszy z nich (1962-66) kładł duży nacisk na zwiększenie dostaw energii, rozbudowę infrastruktury przemysłowej, wzrost produkcji rolnej i zatrudnienia. Drugi (1967-1971) miał na celu rozbudowę przemysłu ciężkiego, rozwój technologii i wykwalifikowanie kadry. Znaczącą zmianą było odejście od industrializacji opartej na strategii substytucji importu do tej zorientowanej na eksport (od ISI do EOI – *export-oriented industrialization*). Firmy i przedsiębiorców nakłaniano do zaangażowania w eksportowanie towarów oraz do konkutowania między sobą. Służył temu specjalny system zachęt finansowych. Zmiana polityki gospodarczej przyniosła szybkie skutki. Korea Południowa zaczęła coraz bardziej zostawiać w tyle Północ. Notowała stały wzrost PKB, co na przestrzeni dekad doprowadziło do kolosalnej zmiany. „I tak w latach 1953-1999 produkt narodowy brutto zwiększył się prawie 10 tys. razy, a dochód na głowę mieszkańca 4250 razy”³⁸.

Do końca lat 80. państwo uznawało kulturę za narzędzie służące reżimowi – legitymizujące władzę i wzmacniające tożsamość narodową. Sztuka z jednej strony musiała funkcjonować w ramach ściśle określonych nakazów i zakazów, a z drugiej – mogła liczyć na wsparcie rządowe. Paradoks autorytarnej polityki polegał zatem na przyczynianiu się do jej rozkwitu, a jednocześnie hamowaniu dalszego rozwoju – wykraczania poza to, co było uznawane za zgodne z interesami państwa. Park Chung-hee zajął się przywracaniem i renowacją dziedzictwa materialnego – zabytków i artefaktów. Interesowała go przede wszystkim sztuka tradycyjna – malarstwo, taniec,

37 Więcej na temat przewrotu, zmiany władzy i jej konsekwencji zob. Marcin Jacoby, *op. cit.*, s. 194-200.

38 Kang Seoghoon, *Globalization and Income Inequality in Korea: An Overview*, FDI, Human Capital and Education in Developing Countries. OECD Development Center, 2001, s. 4. [za:] Wioletta Małota, *Korea Południowa. Gospodarka, społeczeństwo, k-kultura*, Difin, Warszawa 2020, s. 18-19.

pieśni czy rękodzieło ludowe. W zbiorowej pamięci mieli zapisać się bohaterowie narodowi, często związani z wojskowością. Wszystkie te wysiłki dążyły do umacniania nacjonalistycznych tendencji wśród społeczeństwa.

Za czasów Parka powołano do życia instytucje, które zajęły się mediami i kinematografią. Ministry of Public Information (MPI, 1961) odpowiadało za wszelkie materiały promujące działalność artystyczną. Używało swoich kompetencji do szerzenia propagandy. Z kolei National Film Production Centre (NFPC, 1961) produkowało kroniki filmowe i *munhwa yeonghwa*, czyli filmy kulturalne/oświatowe – dokumenty lub fabuły z konkretnym politycznym przesłaniem. Dbało też o to, aby trafiały one do kin. Obrazy realizowane przez NFPC bardzo często „wybielały” niewygodne dla władzy wydarzenia – na przykład przewrót wojskowy³⁹.

Kształt przemysłu filmowego „złotej ery” kina koreańskiego regulowało jedno naczelne prawo. W 1962 roku ustanowiono Motion Picture Law, które do końca dekady doczekało się trzech rewizji. W pierwotnym brzmieniu dotyczyło kilku kluczowych kwestii – kontroli produkcji i dystrybucji (limity ekranowe), cenzury i systemu rejestracji producentów (Producer Registration System, PRS). Już w 1961 roku około siedemdziesiąt firm producenckich zostało zredukowanych przez rząd do zaledwie szesnastu. Skupienie produkcji w obrębie dużych wytwórni podtrzymywano za sprawą wysokich wymagań, sprzyjających oligopolowi. Producenci, żeby pomyślnie zarejestrować działalność, musieli dysponować określonym sprzętem i przedstawić zabezpieczenia umów od ekipy – pionu technicznego, znanych aktorów. Po kilku latach wymagania stały się jeszcze bardziej wyśrubowane.

Początkowo zezwalano na import tytułów zagranicznych w ramach nagrody, która przysługiwała za realizację filmów docenionych na festiwalach w kraju i na świecie albo tych odnoszących sukcesy frekwencyjne. Od 1966 roku obowiązywały konkretne przepisy – żeby sprowadzić jeden film, wcześniej należało wyprodukować trzy koreańskie. Biorąc pod uwagę, że w 1966 roku w Korei Południowej powstały 172 produkcje, łączna liczba importowanych tytułów mogła wynieść tylko 57. Łatwo się domyślić, że taka sytuacja w szczególności nie podobała się Amerykanom, od dawna ostrzącym sobie zęby na ten azjatycki rynek. Rewizja MPL dodatkowo zadziałała na niekorzyść Hollywood. Zobowiązywała kina do wyświetlania krajowych produkcji przez minimum 90 dni w roku.

Istotny element Motion Picture Law stanowiła cenzura, która odbywała się dwuetapowo – najpierw na poziomie scenariusza, później – gotowego filmu. Twórcy nie mogli wysuwać jakiegokolwiek krytyki wobec głowy państwa – zaliczano do niej również przedstawianie obrazów

³⁹ Ae-Gyung Shim, Brian Yecies, *Power of the Korean film producer: Dictator Park Chung Hee's forgotten film cartel of the 1960s golden decade and its legacy*, „The Asia-Pacific Journal: Japan Focus”, 2012, nr 10 (52), s. 4, <https://ro.uow.edu.au/artspapers/1940> [dostęp: 1.04.2021].

nędzy i biedy, epatować nagością na ekranie i – oczywiście, przemycać treści prokomunistycznych⁴⁰. Zdarzały się aresztowania, ale stanowiły skrajne przypadki. Zazwyczaj po prostu cięto i ponownie montowano filmy lub całkowicie wstrzymywano nad nimi prace. Mimo to w latach 60. kina pękały w szwach. Szacuje się, że w 1969 roku liczba publiczności wyniosła 173 miliony⁴¹. Przy ówczesnej populacji kraju oznaczało to, że statystycznie każdy Koreańczyk w ciągu dwunastu miesięcy był aż około pięciu razy w kinie. Film stał się masową rozrywką. Reżim uważał kulturę popularną za duże zagrożenie. Sposobem na zapanowanie nad rosnącym w siłę zjawiskiem był wspomniany system kontroli.

W czasach, kiedy Chungmuro przeżywało rozkwit, zmieniło się myślenie o produkcji filmowej. Przemysł zaczął się komercjalizować. Kolejne tytuły realizowano po to, żeby zapewnić widzom możliwość przyjemnego spędzenia wolnego czasu. Melodramat niezmiennie plasował się na szczycie najpopularniejszych gatunków i tak miało pozostać przez następne dekady. Zaczęło powstawać więcej kina akcji i komedii. Pojawiały się horrory, filmy szpiegowskie, a nawet nieliczne *monster movies*. Reżyserzy, którzy tworzyli w realiach wyznaczanych przez Motion Picture Law, musieli nauczyć się funkcjonować wśród określonych zasad. Działo się to z różnym skutkiem. Niektórzy wciąż borykali się z cenzurą. Inni po okresie stania w opozycji do autorytarnych rządów w końcu „przechodzili na drugą stronę” albo za cenę wolności artystycznej tworzyli dzieła względnie neutralne politycznie. Czy w dyktaturze mogło w ogóle istnieć kino autorskie? Tacy filmowcy jak Kim Ki-young, Yu Hyun-mok i Lee Man-hee wykraczali poza czysto komercyjne ambicje. Ich spuścizna wywarła ogromny wpływ na późniejsze pokolenia reżyserów.

Krótki okres swobody, jaki nastąpił pomiędzy dwoma dyktaturami – obaleniem Syngmana Rhee a przewrotem wojskowym Park Chung-hee, pozwolił na powstanie dwóch filmów, które do dziś uważane są za najważniejsze dokonania „złotej ery” kina koreańskiego. W 1960 roku na dużym ekranie pojawił się *The Housemaid* Kim Ki-younga – thriller z elementami romansu, w centrum stawiający silną postać kobiecą. Nakręcona w ekspresjonistycznym stylu opowieść o zbrodni i o mrocznej, rozbuchanej seksualności skutecznie przyciągała publiczność do kin. Tytułowa pokojówka to typowa *femme fatale*. Gdy przekracza próg domu nauczyciela gry na pianinie – Dong-shika, w jego rodzinie zaczynają się dziać dziwne i coraz bardziej przerażające rzeczy.

W *The Housemaid* pojawiają się wątki związane z cielesnością i popędem, w tym z seksualnością kobiety. W Korei o konfucjańskich tradycjach było to niezwykle odważne

40 Darcy Paquet, *The Korean Film Industry: 1992 to the Present* [w:] *New Korean Cinema...*, *op. cit.*, s. 34.

41 Dane Korean Motion Picture Promotion Corporation (KMPPC) [za:] Dal Yong Jin, *op. cit.*, s. 46.

posunięcie. Film Kima dotyka też innych kwestii – klasowości i rozpadu rodziny. Za sprawą kompozycyjnej klamry cała fabuła zostaje wzięta w nawias. Historia o mężczyźnie zakochanym w pokojówce okazuje się informacją zawartą w gazecie. Niezależnie czy był to wyłącznie artystyczny wybór twórcy czy nie, taki zabieg bronił film przed zablokowaniem przez cenzurę.

Lee Eun-shim po roli u Kim Ki-younga zagrała tylko w kilku filmach. Następnie razem z mężem na stałe wyemigrowała do Brazylii. Podobno w latach 60. postać demonicznej pokojówki budziła tak negatywne emocje wśród widzów, że w trakcie seansów wykrzykiwano w jej kierunku różne inwektywy. Z tego powodu producenci obawiali się obsadzać Lee w innych tytułach⁴². Aktorka w 2015 roku pojawiła się na Busan International Film Festival. Została niezwykle ciepło przyjęta przez publiczność wyraźnie zachwyconą *The Housemaid*. Na BIFF zabrakło niestety samego reżysera i aktora Kim Jin-kyu (filmowy Dong-shik). Obaj artyści zmarli w 1998 roku.

W 1961 roku powstał *Aimless Bullet (Oblatan)* – również uznawany za perłę kina koreańskiego. Jego reżyser – Yu Hyun-mok, zdobywał doświadczenie jako asystent. Zadebiutował w połowie lat 50. melodramatem *Crossroad* (1956). W czasie swojej kariery tworzył popularne produkcje gatunkowe i filmy bardziej autorskie. *Obaltana*, należącego do tej drugiej kategorii, wymienia się wśród najważniejszych dzieł twórcy. Yu stawia w nim surową diagnozę życia w powojennej rzeczywistości. Ukazuje trudną sytuację Koreańczyków, którzy borykają się z biedą i z bolesnymi konsekwencjami minionego konfliktu zbrojnego.

Opowieść o losach jednej rodziny – uchodźców z Korei Północnej, skupia problemy tożsame dla całej zbiorowości. Przytłoczony trudami codzienności księgowy i jego ciężarna żona, weteran wojenny – okaleczony i niezdolny do pracy, młoda dziewczyna, która sprzedaje własne ciało amerykańskim żołnierzom, żeby pomóc finansowo bliskim i stara matka, zmagająca się z wojenną traumą nie są w stanie wyjść z zakłętego kręgu ubóstwa. Duszną atmosferę zrównanej z ziemią Korei podsycają rozwiązania formalne. *Aimless Bullet* z jednej strony przywodzi na myśl europejski ekspresjonizm, z drugiej – przez sposób konstruowania postaci i ich skazaną na porażkę walkę z rzeczywistością – włoski neorealizm.

Z filmu wyłania się obraz podzielonego, zmagającego się z rozpaczą i beznadzieją kraju. Jego aktualność nie spodobała się władzy. Został zakazany przez cenzurę nowego reżimu wojskowego w chwili, kiedy ubiegano się o pozwolenie na drugi obieg kinowy. Losy sztandarowego dzieła Yu potoczyły się jednak dość niespodziewanie. W 1963 roku doktor Richard McCann – wykładowca uniwersytetu w Kalifornii, odwiedzał Koreę w ramach konsultacji dla National Film Production Centre. Po obejrzeniu *Obaltana* postanowił przekonać lokalnych

⁴² Darcy Paquet, *The Housemaid* (1960), Koreanfilm.org, <https://www.koreanfilm.org/kfilm60s.html#housemaid> [dostęp: 1.04.2021].

decydentów, że film ze względu na niekwestionowane walory artystyczne, trzeba pokazać szerszej publiczności. Dzięki niemu trafił na San Francisco Film Festival. Uznanie krytyków i międzynarodowy rozgłos ostatecznie doprowadziły do uwolnienia tytułu dla widzów w kraju.

Co jest ciekawe, kopia *Aimless Bullet* pokazywana w Stanach Zjednoczonych – z wtłoczonymi angielskimi napisami, stała się jedyną istniejącą wersją filmu⁴³. W 2003 roku została wydana na DVD. Ponad dekadę później The Korean Film Archive ogłosiło, że podjęło się cyfrowej renowacji dzieła. „Usunięcie angielskich napisów nie jest łatwym zadaniem. Wymaga dużo czasu, użycia sporej ilości sprzętu i znacznych zasobów ludzkich, nawet przy obecnej technologii VFX. Koszt 500 milionów wonów (471 tys. dolarów) obejmuje tylko cyfrową renowację i usunięcie napisów”⁴⁴ – wyjaśniano w oficjalnym komunikacie. Na szczęście „Zbłąkana kula” tym razem się nie zagubiła. Od 2019 roku udostępniona jest nieodpłatnie i w znakomitej jakości na Korean Classic Film – oficjalnym kanale Youtube Korean Film Archive. Stanowi część przepastnego archiwum klasyki koreańskiego kina.

Jednym z najbardziej znanych i płodnych twórczo reżyserów „złotej ery” był Lee Man-hee. W ciągu trwającej czternaście lat kariery nakręcił około pięćdziesiąt produkcji (średnio trzy-cztery tytuły rocznie). Zadebiutował w wieku trzydziestu lat filmem *Kaleidoscope* (1961). W jego filmografii znaleźć można filmy akcji i wojenne (sam służył podczas wojny koreańskiej). Lee nie stronił od eksperymentowania z dopiero raczkującymi gatunkami, czego przykładem są chociażby horror *The Devil's Stairway* (1964) i film gangsterski *Black Hair* (1964). W 1965 roku zrealizował *The Seven Female POW's*, który dotyczył bardzo drażliwego wówczas tematu – podziału kraju i wojny domowej. Historię południowokoreańskich pielęgniarek pojmanych przez żołnierzy z Północy przypłacił pobylem w więzieniu.

Lee Man-hee to pierwszy reżyser, który został oskarżony o złamanie National Security Act – prawa mającego służyć bezpieczeństwu państwa, a w praktyce wymierzonego głównie w jakiegokolwiek potencjalne przejawy komunizmu. Jego film w żaden sposób nie gloryfikował zniechędzonej przez autorytarny rząd ideologii. W ogólnym wydzwieku był też raczej antywojenny. Mimo to zdaniem władzy w zbyt „ludzki” sposób przedstawiał stronę północną, co wystarczyło, żeby Lee spędził w areszcie dwa miesiące. Został z niego warunkowo zwolniony tylko dlatego, że obiecał przemontować produkcję zgodnie z wymogami cenzury. Oznaczało to usunięcie około czterdziestu minut materiału, z dużą stratą dla całości. Według Seo Jeong-mina – operatora *The Seven Female POW's*, końcowych scen „ulepszonej” wersji nie zrealizował nawet

43 Więcej informacji na temat postaci Yu dostarcza podrozdział *At the Crossroads of Directing and Politics* [w:] Brian Yecies, Aegyung Shim, *The Changing Face of Korean Cinema. 1960-2015*, Routledge, New York 2016, s. 42-61.

44 Song Soon-jin, *THE AIMLESS BULLET to Be Digitally Restored*, Korean Film Council, 24.01.2014, <http://www.koreanfilm.or.kr/eng/news/news.jsp?blbdComCd=601006&seq=2882&mode=VIEW> [dostęp: 3.04.2021].

sam reżyser. Ocenzurowany film poniósł klęskę. Według tych, którzy widzieli oryginał – w pierwotnym kształcie stanowił prawdziwe arcydzieło⁴⁵.

Nie był to ostatni raz, kiedy niepokorny artysta rozbił się o mur przepisów i ograniczeń reżimu. Jeszcze gorszy los spotkał późniejszą o trzy lata produkcję – *A Day Off* (1968), tragiczną historię o związku dwojga ludzi. Para bohaterów – Ji-youn i Heo-wook, włóczy się ulicami Seulu. Nie stać jej nawet na wizytę w kawiarni. Może jedynie żyć nierealistycznymi marzeniami. Kiedy kobieta zachodzi w ciążę, podejmują desperackie próby, żeby zdobyć pieniądze na aborcję. *A Day Off* – ze względu na pesymizm i rozpacz wyłaniające się z opowieści, od razu nie przeszedł sita cenzury. Oczywiście znowu wymagano znaczących zmian. Tym razem Lee Man-hee nie zdecydował się na ich wprowadzenie. Darcy Paquet wspomina, że reżyserowi polecono dodać scenę, w której bohater goli głowę i wstępuje do wojska⁴⁶. W ostatnich minutach oryginalnej wersji pojawiał się bowiem wątek dotyczący jego fryzury. Film przeleżał w archiwum blisko czterdzieści lat – podobnie do polskich tytułów odrzuconych za czasów PRL, tak zwanych „półkowników” – taśm zalegających na półkach⁴⁷. W 2005 roku został cudem odnaleziony w magazynach Korean Film Archive.

W latach 60. w Korei Południowej zaczęła kształtować się kultura młodzieżowa. Młodzi ludzie szukali sposobów na spędzanie wolnego czasu i swoim wyglądem manifestowali odrębność od starszych pokoleń. Ostatnie nie było wcale takie łatwe. Zaniepokojony nową energią reżim ingerował zarówno w długość kobiecych spódniczek, jak i męskich fryzur. Kino reagowało na zachodzące przemiany społeczne. W repertuarze zaczęły pojawiać się propozycje skierowane do młodszych widzów. Wśród nich najczęściej wymienia się *Barefooted Youth* (1964) Kim Ki-deoka (nie mylić ze współczesnym twórcą Kim Ki-dukiem) – historię o miłości gangstera i córki dyplomaty.

Pewnego dnia Doo-soo ratuje Joannę z opresji. Choć oboje pochodzą z zupełnie innych światów, zakochują się w sobie. Cieniem na ich szczęściu kładą się różny status społeczny, wpojone przekonania i sprzeciw ze strony krewnych dziewczyny. W filmie Kima – tak jak w twórczości wcześniej wymienionych reżyserów, pojawia się motyw podziałów klasowych. W *Barefooted Youth* coraz bardziej widać jednak przepaść pomiędzy światopoglądem dwóch generacji – dzieci

45 Cho Jun-Hyoung, *Director Lee Man-hee: His Life and Movies*, Korean Film Archive, Google Arts & Culture, <https://artsandculture.google.com/exhibit/director-lee-man-hee-his-life-and-movies/wQwcE2lo> [dostęp: 3.04.2021].

46 Darcy Paquet, »*A Day Off*«, Far East Film Festival, 2019, <https://www.fareastfilm.com/eng/archive/2019/a-day-off/?IDLYT=15535> [dostęp: 3.04.2021].

47 W materiałach o reżyserze przygotowanych przez Korean Film Archive dla Google Arts & Culture znaleźć można ciekawy wątek koreańsko-polski. Film *Whistle* (1967) Lee Man-hee spotkał się z zarzutami o plagiat *Pociągu* (1959) Jerzego Kawalerowicza. Reżyser i scenarzysta – Baek Gyeol, dopiero po roku zostali oczyszczeni z podejrzeń, co podobno miało negatywny wpływ na odbiór dzieła. W tym miejscu warto wspomnieć, że po wojnie koreańskiej Polska była postrzegana przez Koreę Południową jako wrogie państwo ze względu na jej przynależność do bloku wschodniego. Zob. Cho Jun-Hyoung, *op. cit.* [dostęp: 3.04.2021].

i rodziców. Eom Aeng-ran i Shin Sung-il (później zagrał też w *A Day Off*) – odtwórcy głównych ról, stali się jednymi z najpopularniejszych aktorów. Sławę filmowego duetu przypieczętowało małżeństwo, które było sensacją w mediach. Pojawienie się młodzieżowych idoli wyniosło koreański *star system* o kilka poziomów wyżej.

Rozkwit przemysłu filmowego w specyficznych warunkach – dyktatury Park Chung-hee, miał oczywiście swoje ciemne strony. Ustanawiane sztywne przepisy i surowe obostrzenia w połączeniu z kolejnymi transformacjami kraju w końcu doprowadziły do zapaści kinematografii. System rejestracji producentów sprawił, że powstał bardzo silny oligopol. Za realizację filmów odpowiadało tylko kilka dużych podmiotów. Niezarejestrowani producenci znajdowali co prawda sposoby, aby obejść obowiązujące prawo – zostawali podwykonawcami. Pod szyldem oficjalnie działających studiów, za porozumieniem z nimi i niejednokrotnie przy użyciu ich sprzętu, realizowali własne filmy.

Kina musiały wyświetlać określoną ilość koreańskich tytułów, a to oznaczało konkurowanie o treści. Wytwórnice dzięki wysokiej przedsprzedaży powstających produkcji już na wczesnym etapie zapewniały sobie zwrot kosztów. Z jednej strony było to pozytywne zjawisko – ponosiły stosunkowo niskie ryzyko. Z drugiej – producenci nie szukali innych źródeł finansowania. Później okazało się, że nie mają wystarczających umiejętności w pozyskiwaniu budżetu. Za jedną z najbardziej niekorzystnych tendencji należy uznać tak zwane *quota quickies* (z ang. od *quick* – „szybki”), czyli tanie, drugorzędne filmy krajowe. Kręcono je niedbale – przy dużej presji czasu i z kiepskim scenariuszem. Powstawały w konkretnym celu – żeby wyrobić normę i móc sprowadzać zagraniczne produkcje, które cieszyły się ogromnym zainteresowaniem. Jak na ironię – ich popularność podsycali limity importu nałożone przez Motion Picture Law.

Seks, kłamstwa i telewizja – kryzys kina i zaostrzenie dyktatury

Na początku lat 70. Park Chung-hee stopniowo zaczął tracić poparcie. W wyborach z 1971 roku do rywalizacji z dyktatorem stanął kandydat wyłoniony przez Nową Partię Demokratyczną (New Democratic Party) – Kim Dae-jung, wieloletni działacz demokratyczny. Choć reżimowy prezydent utrzymał się przy władzy do końca dekady, wysokie poparcie dla jego rywala sprawiło, że Kim przez kolejne lata co rusz trafiał do więzienia. Park postanowił uciszyć opozycję. Najpierw ogłosił stan wyjątkowy, później – doprowadził do ustanowienia konstytucji Yusin (1972), nazywanej „Odnowicielską”. Nowy akt prawny między innymi zapewniał głowie państwa nieograniczoną liczbę reelekcji. W 1973 roku KCIA – agencja wywiadowcza, porwała Kim Dae-junga podczas jego pobytu w Japonii. W wielu środowiskach wzmogły się nastroje antyrządowe.

Zaledwie rok później zamachowiec usiłował zabić Park Chung-hee. Życie straciła żona dyktatora, on sam ocalał.

W ciągu tej dekady chaos i dramatyczne zawirowania widać było nie tylko na arenie politycznej, ale i w gospodarce. Rewizji wymagały wcześniejsze strategie. Wprowadzano następne plany pięcioletnie – trzeci (1972-76) i czwarty (1977-81), które odpowiednio stawiały na rozwój przemysłu ciężkiego i chemicznego oraz budownictwa okrętowego i elektroniki z myślą o eksporcie na skalę międzynarodową. W drugiej połowie lat 60. dochodziło do wielu napięć i konfliktów na linii Północ – Południe w strefie zdemilitaryzowanej. Nacisk na te kierunki – oprócz wizji korzyści ekonomicznych, w pewnym stopniu wiązał się z dążeniem do zwiększenia bezpieczeństwa w razie agresji ze strony Korei Północnej.

Na kryzys w dziedzinie przemysłu filmowego złożyło się kilka czynników – istniejące przepisy (negatywne skutki MPL), zaostrzenie autorytarnych rządów, w tym surowsza cenzura (konstytucja Yusin) i rozwój telewizji. Choć rząd ustanowił takie podmioty jak Motion Picture Promotion Corporation (KMPPC, 1973) i Korean Film Archive (1974), w obszarze kinematografii działał tylko doraźnie i bez długofalowej koncepcji. Nieustanne rewizje Motion Picture Law prowadziły do ciągłych zmian warunków produkcji. Branża musiała zmierzyć się z niestabilnością. Instytucje państwowe jeszcze czujniej przyglądały się zgłaszanym scenariuszom. Obowiązywał zakaz wysuwania jakiegokolwiek krytyki wobec rządu. Filmy miały mu służyć, a nie go podważać. Oczekiwano historii o wydźwięku antykomunistycznym i nacjonalistycznym. Wyłącznie one mogły liczyć na subsydia. Mocniejsza cenzura doprowadziła do sytuacji, w której dominowało względnie bezpieczne politycznie kino gatunkowe – melodramat, filmy akcji i sztuk walki.

W latach 60. posiadanie odbiornika telewizyjnego w domu było przywilejem najbogatszych. Teraz mogły się nim cieszyć zarówno klasa średnia, jak i niższa. W 1966 roku telewizory posiadało niecałe 44 tysiące gospodarstw. W 1976 roku ich liczba wzrosła do 2,8 milionów. Upowszechnienie się nowego medium, a zarazem konkurencyjnej formy rozrywki, poskutkowało drastycznym spadkiem frekwencji w kinach, która w 1976 roku wyniosła 66 milionów widzów, czyli prawie 91 milionów mniej niż dziesięć lat wcześniej⁴⁸. Druga poprawka Motion Picture Law dodatkowo szkodziła kinematografii. Zmniejszała obowiązkową liczbę koreańskich produkcji w rocznym repertuarze kin z dotychczasowych 90 dni do zaledwie 30. Z tej decyzji wycofano się dość szybko. W 1973 roku znów zwiększono minimalny okres wyświetlania – tym razem aż do 126 dni. Niestety nic to nie dało – widzowie nadal coraz rzadziej oglądali filmy na dużym ekranie.

Darcy Paquet w przekrojowym wykładzie na temat przemysłu filmowego Korei,

⁴⁸ Dane Korean Motion Picture Promotion Corporation [za:] Dal Yong Jin, *op. cit.*, s. 46.

zrealizowanym w ramach Asian Cinema Education, opowiada o ogromnej frustracji, z jaką musieli mierzyć się twórcy pozbawieni możliwości mówienia prawdy o otaczającym ich świecie. Dla tych, którzy postanowili pozostać aktywni, oznaczało to obieranie różnych strategii przetrwania w coraz bardziej wrogim środowisku. Część z nich zawierała układy z producentami. Na przykład Kim Soo-yong realizował dziewięć filmów zgodnie z wymogami wytwórni. W zamian za to dziesiąty mógł nakręcić przy zachowaniu większej swobody. Jednym z takich tytułów był *Night Voyage* (1979), który opowiada o sekretnym związku pracowników banku i ukazuje bolesny marazm ludzi żyjących w autorytarnym reżimie. Z kolei Kim Ki-young – reżyser *The Housemaid*, zaczął tworzyć groteskowe i przejawiskrawione stylistycznie produkcje (*Iodo* z 1977, *Killer Butterfly* z 1978). Co jest ciekawe, w abstrakcyjności i odrealnieniu jego fabuł część widzów doszukiwała się zawoalowanej krytyki władzy⁴⁹.

Jedną z najciekawszych postaci kina koreańskiego lat 70. był Ha Kil-chong (Ha Gil-jong), który zadebiutował na początku dekady i zmarł u jej schyłku, w wieku zaledwie trzydziestu ośmiu lat. Kariera Ha – choć krótka, jest niezwykła. Urodził się w Busanie w 1941 roku. Osierocony w wyniku wojny koreańskiej, trafił pod opiekę krewnych. W końcu wyjechał do Seulu, gdzie w trakcie studiów humanistycznych poznał wielu przyszłych artystów – pisarzy, poetów i krytyków. W połowie lat 60. wyjechał do Stanów Zjednoczonych. Utrzymywał się z dorywczych prac i uczył się w szkole filmowej przy Uniwersytecie Kalifornijskim w Los Angeles (UCLA). Studiował razem z Francisem Fordem Coppolą. Krótkometrażowy film dyplomowy – *The Ritual for a Soldier* (1969), przyniósł mu nagrodę i ofertę pracy w Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) – słynnej amerykańskiej wytwórni⁵⁰.

Mimo obiecujących perspektyw za Oceanem, Ha Kil-chong postanowił wrócić do Korei. W 1972 roku zadebiutował filmem *The Pollen of Flowers*. To historia bogacza – Hyun-ma, który mieszka w wielkim domu ze swoją kochanką i z jej młodszą siostrą. Gdy w posiadłości pojawia się młody mężczyzna – asystent biznesmena i zarazem kolejny kochanek, atmosfera gęstnieje. Bohaterowie wplątują się w skomplikowaną sieć relacji, naznaczonych pragnieniem i zazdrością. „Niebieski Dom” z filmu Ha od razu nasuwał skojarzenia z Pałacem Prezydenckim, którego potoczna nazwa również nawiązywała do tego koloru. *The Pollen of Flowers* przed wejściem

⁴⁹ Asian Cinema Education to cykl kilkunastu wykładów przygotowanych przez ekspertów kina azjatyckiego i kursy online poświęcone krytyce filmowej. Projekt powstał dzięki współpracy czterech festiwali promujących kulturę azjatycką w Unii Europejskiej – Azjatyckiego Festiwalu Filmowego Pięć Smaków (Polska), CAMERA JAPAN Festival (Holandia), Udine Far East Film Festival (Włochy) i Helsinki Cine Asia (Finlandia). Wykłady można oglądać bezpłatnie za pośrednictwem strony internetowej festiwalu Pięć Smaków. Pod każdym z wystąpień umieszczono propozycje lektur związanych z danym tematem. Zob. Darcy Paquet, *Kluczowe momenty w historii kina Korei*, Asian Cinema Education, Pięć Smaków, <https://www.piecsmakow.pl/lista.do?idc=147&mid=1330> [dostęp: 10.04.2021].

⁵⁰ *Ha Gil-jong and the Revitalization of Korean Cinema*, Harvard Film Archive, <https://harvardfilmarchive.org/programs/ha-gil> [dostęp: 10.04.2021].

na ekrany kin w znacznym stopniu ocenzurowano. Wycinano sceny ukazujące tyranie Hyun-ma i sekwencje z podtekstem biseksualnym (pierwszy koreański film z takim wątkiem). Rok później Ha Kil-chong nakręcił *Fidelity* (1973) – znowu z postacią mężczyzny tyrana zaślepionego władzą. Tym razem osadził akcję w odległym okresie historycznym i zwrócił się w kierunku horroru, co mogło być próbą przechytrzenia cenzorów. Drugi film również został przemontowany.

Dopiero trzecia produkcja – komedia *March of Fools* (1975), zapewniła reżyserowi rozpoznawalność i odniosła sukces w box office. W ciągu trwającego niecałe pięćdziesiąt dni obiegu kinowego sprzedano około 174 tysiące biletów⁵¹, co w dobie kryzysu przemysłu filmowego było całkiem niezłym wynikiem. Publiczność przyciągały nie tylko zabawne dialogi. Równie duże znaczenie miała ścieżka dźwiękowa pełna popularnych piosenek. *March of Fools* rozgrywa się w środowisku studenckim. Byung-tae i Young-chul to trochę niezdarni, zachłyśnięci młodością humaniści. W wolnym czasie głównie przesiadują w barach albo uciekają przed policją. Funkcjonariusze urządzają na ulicach regularne łapanki. Polują na młodych mężczyzn z długimi włosami i siłą je ścinają.

Choć *March of Fools* zdecydowanie różni się od wcześniejszych dokonań Ha Kil-chonga, między wierszami można wyczytać z niego smutną diagnozę funkcjonowania w reżimie. Kiedy studenci poznają dwie dziewczyny, szybko okazuje się, że miłosne relacje naznaczone są piętnem czasów, w jakich przyszło im dojrzewać. Przed bolesnymi realiami nie da się tak łatwo uciec jak przed policją. W filmie Ha pojawiają się wątki służby wojskowej, braku perspektyw i tradycyjnie rozumianego małżeństwa. Cenzura nie oszczędziła także tej produkcji. Część materiału została usunięta, a negatywy zniszczono, aby uniemożliwić odtworzenie pierwotnej wersji. Na uwagę zasługują zdjęcia autorstwa Jung Il-sunga – operatora później znanego przede wszystkim za sprawą współpracy z Im Kwon-taekiem (m.in. *The General's Son*, *Mandala*, *Ponad czasem*). Jung niejednokrotnie zaskakuje odważnymi i nowatorskimi rozwiązaniami. W momentami slapstickowej scenie pościgu policjantów za studentami nagle obraca kamerę o 180 stopni. Świat dosłownie „staje na głowie”, co tylko podkreśla absurdy autorytarnej rzeczywistości. Podobne drobiazgi odświeżają formułę komedii.

Po *March of Fools* Ha Kil-chong wyreżyserował kilka produkcji, w tym sequel *Hometown of Stars* (1978), który z wynikiem ponad 298 tysięcy widzów trafił na listę pięciu najpopularniejszych koreańskich filmów dekady⁵². Do pracy nad komercyjnym hitem zmusiło go niezbyt dobre przyjęcie dwóch wcześniejszych tytułów – *I Am Looking For A Wife* (1976)

51 Molly H. Kim, *1970s Korean Cinema and Ha Kilchong*, „International Journal of Korean History”, 2019, nr 2 (24), s. 261.

52 Dane Korean Film Council [za:] Darcy Paquet, 1970-79, Koreanfilm.org, <https://www.koreanfilm.org/kfilm70s.html> [dostęp: 10.04.2021].

i *The Ascension of Han-ne* (1977). Dla filmowca stanowiło to jednak bardzo duży kompromis. Frustracja artystyczna Ha rosła, ale pod wpływem producentów zrealizował jeszcze *Byung-tae and Young-ja* (1979), który – jak sam tytuł wskazuje, kontynuował historię bohaterów znanych z *March of Fools*.

Ha Kil-chong znany był z hulaszczego stylu życia. Podobno już w czasach premiery ostatniego z wymienionych filmów regularnie topił smutki w alkoholu, a nawet wszczynał pijackie awantury. Nie wiadomo, jak potoczyłaby się jego kariera, gdyby nie przedwczesna śmierć. Zmarł nagle z powodu tętniaka mózgu. Na kartach historii kina koreańskiego zapisał się jako postać tragiczna, zbyt szybko utracony talent. Mimo tej romantycznej mitologizacji, retrospektywy jego twórczości i coraz więcej monograficznych tekstów krytycznych pozwalają pamiętać również o czymś innym. W swoich czasach Ha był jednym z nielicznych, którym udawało się powiedzieć coś więcej na temat „tu i teraz” – społeczeństwa i problemów Korei jako państwa.

Kiedy Południe borykało się z kryzysem przemysłu filmowego, na Północy Kim Jong Il (Kim Dzong Il) – syn panującego wówczas Kim Ir Sena i jego osobisty sekretarz, coraz śmielej rozwijał kinofilskie pasje. Zafascynowany filmem od dzieciństwa, dorastał oglądając chińskie i radzieckie produkcje. Bardzo lubił też amerykańskie kreskówki⁵³. Pełnił takie funkcje jak kierownictwo Wydziału Propagandy, przez co miał ogromny wpływ na dziedzinę sztuki. Podobno zatrudniał liczący kilkadziesiąt osób zespół – powołany tylko w celu tworzenia koreańskich napisów do zagranicznych filmów. Posiadał prywatną kolekcję filmową obejmującą kilkadziesiąt tysięcy pozycji. Choć miał żonę, w latach 60. związał się z Song Hye Rim – popularną północnokoreańską aktorką, która później występowała w produkowanych przez niego obrazach propagandowych.

⁵³ Słabość Kima do Kaczora Donalda i Królika Bugsa sprawiła, że z czasem w kraju zaczęli prężnie działać rodzimi animatorzy. Kiedy w 1985 roku polskie Studio Filmów Rysunkowych z Bielska-Białej nawiązało współpracę z Hanna Barbera i część animatorów odeszła do nowo utworzonego oddziału zagranicznej wytwórni, dyrektor studia został bez pracowników. Kolejne zlecenia nie mogły zrobić się same. Wówczas pojawił się pomysł, żeby poszukać pomocy u animatorów z Korei Północnej. Do Polski przyjechało siedmiu twórców i tłumacz. Do dziś zachowały się karty z ich nazwiskami. Szybko okazali się niezastąpieni: „Dam przykład: wydajność polskich animatorów była rzędu 2,5 sekundy klatki filmowej dziennie, Koreańczycy robili 4,5 sekundy albo nawet więcej!” – wspomina dyrektor Szczepanik. Ze znaczkami przedstawiającymi Kim Ir Sena – wpiętymi w klapy marynarek, codziennie pojawiali się w SFR i zaskakiwali pozostałą część zespołu swoimi niespożytymi siłami. Byli świadkami ogromnych transformacji ustrojowych w Polsce (pracowali przez cały 1989 rok), co mogło wywołać pewien szok kulturowy. Szczepanik w artykule opublikowanym w „Gazecie Wyborczej” opowiada o tym, jak wraz z koreańskimi animatorami wybrał się na festiwal filmowy w Krakowie. W ramach wydarzenia wyświetlano akurat *Defiladę* (1989) Andrzeja Fidyka – głośny dokument ukazujący obchody 40. rocznicy założenia Koreańskiej Republiki Ludowo-Demokratycznej. Udało się uniknąć nieprzyjemności tylko ze względu na ich nieznajomość języka polskiego. Dzięki współpracy z animatorami z Korei Północnej powstała zamówiona wcześniej w SFR seria *Cywilizacja* (1989-1991) i niektóre odcinki cyklu *Reksio i ptaki* (1987-1990). Nazwiska koreańskich twórców zaangażowanych w realizację obu projektów znaleźć można między innymi na portalu filmpolski.pl. Historię współpracy polsko-koreańskiej w Studiu Filmów Rysunkowych przedstawia test Piotra Płatka. Zob. Piotr Płatek, *Przybysze z Korei Północnej zajęli się Reksiem. Dlaczego?*, „Gazeta Wyborcza”, 26.09.2016, <https://bielskobiala.wyborcza.pl/bielskobiala/7,88025,20731874,przybysze-z-korei-polnocnej-zajeli-sie-reksiem-dlaczego.html> [dostęp: 10.04.2021].

Kim Jong Il stał za modernizacją studiów filmowych w Pjongyangu, do którego sprowadzono sprzęt ze Związku Radzieckiego. Rozwój branży wiązał się oczywiście z obowiązkową indoktrynacją. Wszystkim aktorom i reżyserom wpajano wizję filmu jako sztuki w służbie interesu państwa i idei *juche*. W 1973 roku Kim opublikował *On The Art of the Cinema* (org. *Yonghwa yesul ron*) – kilkusetstronicowy traktat, w którym wyłożył własną teorię kina. O ile wcześniej dominowały filmy dotyczące tematu wojny koreańskiej, o tyle w tym czasie ciężar przeniesiony został na wychwalanie Kim Ir Sena jako przywódcy narodu⁵⁴. Przed mieszkańcami Korei Północnej roztaczano wizję rodzimej kinematografii deklasującej dokonania innych przemysłów filmowych na świecie. Chodzenie do kina było obywatelskim obowiązkiem.

Kim Jong Il zajmował się nie tylko produkcją, ale też pisanem scenariuszy, zdjęciami, a nawet tworzeniem kostiumów. Obsesja potomka wodza Północy daleko wykroczyła poza ramy pretendowania do miana „człowieka orkiestry”. W 1978 roku na jego polecenie porwano południowokoreańską aktorkę – gwiazdę okresu „złotej ery”. Choi Eun-hee – filmowa muza Shin Sang-oka, a prywatnie jego była już żona, wyjechała do Hongkongu negocjować nowy kontrakt. Na miejscu została porwana przez agentów z Korei Północnej. Niewiele później ten sam los spotkał Shina, który pojechał szukać Choi.

Coraz silniejsze autorytarne rządy Park Chung-hee na Południu dla wielu ludzi filmu oznaczały załamanie się kariery. Shin Sang-ok – jeden z czołowych producentów, popadł w poważne kłopoty finansowe. Problemy pogłębiły się, gdy ze względu na ukazywanie treści odrzucanych przez reżim utracił wymaganą licencję na pracę. Do dziś część południowokoreańskich badaczy i mediów spekuluje, czy twórca – zniechęcony brakiem perspektyw w kraju, z własnej woli nie wyniósł się na Północ. Pozostaje jednak faktem, że Shin usiłował uciec z komunistycznego kraju, co przypłacił pobytem w obozie pracy. Z Choi Eun-hee spotkał się dopiero w 1983 roku podczas bankietu zorganizowanego przez Kim Jong Ila. Oboje początkowo nie mieli styczności z synem wodza. Zostali mu przedstawieni po dłuższym czasie. Była to powszechna praktyka w Korei Północnej. Wiązała się z koniecznością przeprowadzenia wcześniejszej indoktrynacji, która miała zapewnić bezpieczeństwo prominentnym postaciom.

Wkrótce artyści zaczęli doradzać w kwestiach związanych z przemysłem filmowym. Realizowali też filmy zwykle produkowane przez – jakżeby inaczej, samego Kima. W tak zwanym „okresie północnokoreańskim” Shin Sang-ok nakręcił siedem tytułów, w tym *monster movie Pulgasari* (1985) – wzorowany na japońskiej *Godzilli*. W 1986 roku twórcom udało się uciec. Okazja nadarzyła się w Wiedniu, gdzie przebywali przy okazji podróży na Festiwal Filmowy

⁵⁴ Więcej na temat związków Kim Jong Ila z kinem Zob. Nicolas Levi, *Kim Jong Il: A Film Director Who Ran a Country*, „Journal of Modern Science”, 2015, nr 2 (25), s. 155-166.

w Berlinie. Choi i Shin zwiedli obstawę północnokoreańskich agentów i taksówką dojechali do amerykańskiej ambasady, która zapewniła im azyl w Stanach Zjednoczonych. Pozostali w Ameryce do 1999 roku. Ostatnie lata życia spędzili w ojczyźnie.

Schyłek lat 70. w Korei Południowej upłynął pod znakiem walki o władzę i eskalacji konfliktów na arenie politycznej. Doprowadziło to nie tylko do następnego przewrotu, ale też do okrucieństwa, które wstrząsnęło całym społeczeństwem. W 1979 roku wieloletni dyktator Park Chung-hee został zabity przez swojego bliskiego współpracownika – Kim Jae-gyu, szefa KCIA. Zamachowiec w trakcie procesu tłumaczył, że postanowił powstrzymać prezydenta, który planował kolejne krwawe stłumienie protestów niezadowolonej ludności. Po śmierci Parka zadziałał dobrze znany już mechanizm. Mimo początkowych nadziei opozycji nie było mowy o żadnej demokratycznej zmianie. Do kolejnego zamachu stanu doszło błyskawicznie. Tym razem na czele państwa stanął Chun Doo-hwan, związany z KCIA i podobnie do poprzedników – mający za sobą karierę wojskową.

Równie szybko społeczeństwo zaczęło masowe demonstracje. Konsekwentnie opowiadający się za demokratyzacją Kim Dae-jung⁵⁵ znowu trafił do więzienia. W 1980 roku w Gwangju, leżącym w prowincji, z której pochodził aresztowany działacz, wybuchły protesty studentów. Interwencja wojska poskutkowała przyłączeniem się do akcji jeszcze większej liczby uczestników. Rozpoczęły się regularne walki. W końcu żołnierze wycofali się z miasta, a następnie otoczyli je i odcięli od reszty kraju. Negocjacje pomiędzy rządem a manifestującymi zakończyły się porażką. Do regionu zamieszek zdążyły dotrzeć rządowe posiłki, w tym specjalny oddział, wcześniej walczący w wojnie w Wietnamie.

Rozpoczęła się rzeź ludności. Zabijano nie tylko protestujących, ale też całe rodziny. Wojsko wdzierało się do domów i dokonywało egzekucji. Do dziś nie wiadomo, ile osób zamordowano podczas powstania. Przez lata informacje fałszowano albo zatajano. Obecnie szacuje się, że zginęły tysiące obywateli. Marcin Jacoby podkreśla, że to wydarzenie stanowi „największą powojenną traumę narodową Korei Południowej”⁵⁶. Wstrząsający obraz masakry w Gwangju i jej druzgocący wpływ na ludzką psychikę ukazany został przez Lee Chang-donga w *Peppermint Candy* (1999) – filmie uhonorowanym wieloma nagrodami zarówno w kraju, jak i za granicą.

Chun Doo-hwan zdołał utrzymać się przy władzy jeszcze przez kilka lat. Społeczeństwo

⁵⁵ Po masakrze w Gwangju Kim Dae-jung został skazany na karę śmierci, którą później stopniowo łagodzano. Za sprawą próśb koreańskich katolików w sprawie interweniował nawet Jan Paweł II. Papież napisał list do Chun Doo-hwana. W zamian za uwolnienie Kima obiecywał swoją pierwszą wizytę w Korei Południowej. Jan Paweł II faktycznie przyjechał z pielgrzymką (w 1984 roku). Z kolei Kim Dae-jung w 1998 roku został prezydentem. Historia bywa przewrotna – to właśnie on, obok ówczesnie urzędującej jeszcze głowy państwa – Kim Young-sama, w 1997 roku podpisał akt ułaskawienia Chun Doo-hwana (kara śmierci) i Roh Tae-woo (dożywocie). Dyktatorom złagodzone wyroki. Zob. Marcin Jacoby, *op. cit.*, s. 206-207.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 206.

nadal organizowało demonstracje. Brak poparcia dla trzeciego dyktatora eskalował w stronę ogromnej niechęci. Wyraźnie wyczuwalne stały się też nastroje antyamerykańskie. Szczególne kontrowersje wzbudza fakt, że Stany Zjednoczone pozostały bierne wobec masakry z 1980 roku. Rozziew pomiędzy głoszonymi ideami demokracji a zachowaniem mocarstwa nie pozostał niezauważony przez Koreańczyków. Współcześnie mówi się nawet, że Amerykanie mieli brać pod uwagę możliwość interwencji i wsparcia rządu w „zaprowadzeniu porządku”.

Następca Park Chung-hee w zasadzie kontynuował dotychczasową politykę, w tym strategię wdrożone w dziedzinie kultury. Jego głównym celem było przeprowadzenie Igrzysk Olimpijskich zaplanowanych na 1988 rok (Seul został wybrany gospodarzem w 1981 roku). Organizacja tak ważnej imprezy sportowej stanowiła szansę na zyskanie światowego rozgłosu i zjednanie sobie społeczeństwa. Chun Doo-hwan wprowadził tak zwaną politykę 3S (*Sport, Sex and Screen*), która miała przekierować uwagę obywateli ze spraw społeczno-politycznych na rozrywkę, co nie pozostało bez wpływu na kino. Ogłosił szereg rozporządzeń związanych ze sztuką i mediami, między innymi New Plan for Cultural Development (1981) i The Basic Press Act (1980).

Strategia Chuna zakładała wspieranie rozwoju kultury narodowej przy jednoczesnym zachowaniu autorytarnej kontroli. Dobry przykład stanowi telewizja. Z jednej strony znalazła się wśród najbardziej pożądanых form spędzania czasu. Dla krytycznie ocenianej władzy bezpieczniej było, żeby Koreańczycy godzinami siedzieli przed telewizorami zamiast maszerować w demonstracjach. Z drugiej – wszystkie sieci telewizyjne stały się własnością rządu. Prywatne stacje zmuszono do odsprzedawania swoich udziałów lub fuzji z tymi państwowymi – takimi jak KBS (Korean Broadcasting System). Rozpowszechnienie powyższej praktyki przyczyniło się do znacznego zmniejszenia liczby firm działających na rynku medialnym. Stworzyło podwaliny pod system monopolistyczny⁵⁷.

W latach 80. reguły funkcjonowania przemysłu filmowego nadal określało Motion Picture Law. W ciągu dekady dokonano dwóch rewizji tego prawa. Pierwsza poprawka dotyczyła zmiany limitów ekranowych. W 1981 roku zwiększono obligatoryjną obecność filmów koreańskich w kinach do 165 dni w roku (do tej pory najwyższy poziom) przy jednoczesnym minimalnym imporcie zagranicznych tytułów. Szybko do głosu doszedł dobrze już znany, duży gracz – Stany Zjednoczone. Naciski ze strony Hollywood dotyczące importu przybierały na sile. W 1985 roku zostało zawarte pierwsze porozumienie pomiędzy Koreą Południową a USA. Ustanowiono *screen quota* na poziomie 146 dni (niecałe 20 dni mniej niż w poprzedniej poprawce) z możliwością dodatkowej redukcji o niecały miesiąc w wyjątkowych przypadkach.

⁵⁷ Więcej na temat polityki kulturalnej czasów Chun Doo-hwana zob. Mi Sook Park, *South Korea Cultural History Between 1960s and 2012*, „International Journal of Korean Humanities and Social Sciences”, 2014, nr 1, s. 86-90.

Motion Picture Export Association of America (MPEA) zaczęło ostrą kampanię przeciwko ograniczeniom importu. Zgłaszało obowiązujące limity amerykańskiemu rządowi, przedstawiając je jako naruszające zasady handlowe. Walczyło z koreańskim *screen quota system* (SQS). Posunięcia MPEA zagrażały Korei Południowej utratą statusu NTR (Normal Trade Relations) ze Stanami Zjednoczonymi. Azjatyckie państwo stanęło u progu trudnej decyzji. Zagwarantowanie niższych taryf dla koreańskich samochodów czy części elektronicznych wysyłanych na rynek amerykański ściśle wiązało się z koniecznością poświęcenia dotąd skrupulatnie chronionej gałęzi przemysłu filmowego. Mimo to do schyłku dekady rządowi Chun Doo-hwana udawało się składać konkretne obietnice, a potem zrzeczenie się z nich wycofywać. Stało się jednak jasne, że taka sytuacja nie może trwać wiecznie⁵⁸.

Do roku 1987 krajowa produkcja filmowa utrzymywała się na poziomie 80-90 tytułów rocznie, a frekwencja oscylowała między 43 a 54 milionami widzów. Średnio utrzymywała się bliżej niższego wyniku – na poziomie 44 milionów⁵⁹. Wśród gatunków filmowych nadal niepodzielnie rządził melodramat. Mogłoby się wydawać, że w branży zapanowała stagnacja. Z jednym drobnym wyjątkiem. Polityka 3S w połączeniu ze stopniowym luzowaniem obyczajów – widocznym w zniesieniu godziny policyjnej (po 37 latach!) i w poniekąd wynikającym z tego wzroście powszechności prostytutki, przyczyniły się do powstania nowego rodzaju kinowej rozrywki. W latach 80. na ekranie pojawiło się zatrzęsienie filmów erotycznych. Tak jak nieco wcześniej Japończycy, realizujący produkcje z gatunku *pinku eiga*, tak teraz Koreańczycy zauważyli, że tym, co może przyciągnąć topniejącą widownię do kin, jest seks. Biorąc pod uwagę, że jeszcze niedawno reżyserzy musieli liczyć się z faktem, że scena zwykłego pocałunku trafi niechybnie pod nożyce cenzorskie, podejście organów kontroli znacząco się zliberalizowało. Wątki erotyczne przestały być jednym ze sztandarowych tematów usuwanych przez cenzurę.

O popularności filmów erotycznych i ich gwiazd świadczy box office. Wśród dziesięciu najpopularniejszych koreańskich tytułów dekady znalazły się *Prostitute* (1988) Yu Jin-seona, *Madame Aema* (1982) Jung In-yeopa i *Between the Knees* (1984) Lee Jang-ho. Zajęły kolejno drugie, szóste i dziewiąte miejsce w rankingu z wynikami kilkuset tysięcy sprzedanych biletów (w przypadku *Prostitute* dokładnie 432 609 widzów)⁶⁰. Najstarsza z produkcji – *Madame Aema*, to historia kobiety, która pod nieobecność męża, odsiadującego wyrok w więzieniu, wdaje się w liczne romanse. W roli głównej wystąpiła Ahn So-young. Aktorka w tym samym roku zagrała

58 Wyczerpującą analizę konfliktu Stanów Zjednoczonych i Korei Południowej w kwestii limitów ekranowych przedstawia Brian Yecies. Por. Brian M. Yecies, *Parleying Culture Against Trade: Hollywood's Affairs With Korea's Screen Quotas*, „Korea Observer”, 2007, nr 1 (38), s. 1-32, <http://ro.uow.edu.au/artspapers/116> [dostęp: 11.04.2021].

59 Dane Korean Film Council [za:] Darcy Paquet, 1980-89, Koreanfilm.org, <https://www.koreanfilm.org/kfilm80s.html> [dostęp: 11.04.2021].

60 *Ibidem*.

też w pierwszej części *Mountain Strawberries* (1982). Szybko została okrzyknięta ikoną filmów erotycznych. Ahn udało się częściowo zerwać z tą łatką za sprawą *Ticket* (1986) Im Kwon-taeka, gdzie – mimo tematu filmu, miała okazję pokazać swój talent bez konieczności epatowania nagością.

Inne największe gwiazdy hitów dla dorosłych to Seonu Il-ran (*Mountain Strawberries 2*) i Lee Bo-hee (*Between the Knees*), a wśród mężczyzn – Lee Dae-geun. Aktorowi znanemu z *Mulberry* (1986) wcale nie przypadło w udziale *emploi* klasycznego macho. Zazwyczaj wcielał się w postać jowialnego mieszkańca prowincji – silnego i o nieokiełznanym libido. Korespondowało to z osadzaniem części erotyków lat 80. w dawnych epokach i z częstym nawiązaniami do folkloru.

Warto zaznaczyć, że filmy powstałe w tym czasie różniły się od współczesnego rozumienia kina erotycznego czy pornografii. Wiele z motywów ogrywano przez ukazywanie zmysłowości ludzkiego ciała i jego erogennego potencjału, a nie za pomocą scen przedstawiających stosunek seksualny. Widzowie tłumnie pojawiali się na seansach. Wytwórnice realizowały następne części najbardziej wziętych tytułów. Erotyka zapewniała sporą publiczność i gwarantowała zwrot kosztów. Zaczęły powstawać wieloczęściowe serie. „Może to nieodpowiednie, aby filmy erotyczne z lat 80. określać jako miękką pornografię, ale jeśli wziąć pod uwagę nie ich poziom ekspresji, ale sposób, w jaki zostały przyjęte i funkcję, jaką pełniły, nie różniły się zbyt od pornografii”⁶¹ – cytat pochodzący z materiałów Korean Film Archive dobrze obrazuje ten paradoks.

Na przełom lat 70. i 80. przypadł rozwój twórczości Im Kwon-taeka – nazywanego „ojcem kina koreańskiego”. Autor *Seopyeonje* wymieniany jest wśród najbardziej znanych krajowych reżyserów zarówno ze względu na wieloletnią karierę (nakręcił ponad sto filmów), jak i liczne sukcesy, również międzynarodowe. Im należy do pokolenia przedwojennego. Urodził się w 1936 roku. Zadebiutował filmem *Farewell to the Duman River* (1962). Zaczynał od dramatów historycznych (*The Night of Full Moon*, *Her Majesty Yeongwha*) i filmów akcji (*Swordsman*). Jego zdumiewający dorobek artystyczny w dużej mierze wynika z tego, że początkowo należał do twórców, którzy wyrabiali normy, aby ułatwić wytwórniom import zagranicznych produkcji. Ponad połowa filmografii Ima obejmuje okres do połowy lat 70., a później częstotliwość, z jaką realizował filmy, nieco spada.

Kiedy w latach 70. reżim wojskowy Parka zaczął przybierać na sile, reżyser przeniósł się na wieś. W sceneriach odległych od wielkiego miasta zaczął snuć bardziej kameralne historie. Unikał tematów politycznych, które jak wiadomo i tak spotkałyby się z ostrą reakcją cenzury, ale

⁶¹ Yoo Sungkwan, *Erotic Movies and Stars of the 1980s*, Korean Film Archive, Google Arts & Culture, <https://artsandculture.google.com/exhibit/erotic-movies-and-stars-of-the-1980s/wQx1tM0k> [dostęp: 11.04.2021].

zadawał ważne pytania dotyczące koreańskiej kultury – jej korzeni, tradycji i duchowości. W *Mandali* (1981), wyświetlanej na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Berlinie, przyglądał się buddyzmowi. Do tematu powrócił w późniejszym *Come, Come, Come Upward* (1989). Z kolei w *Divine Bow* (1979) i *Daughter of Fire* (1983) zwracał się w stronę ludowych wierzeń i myślenia magicznego. Ukazywał szamanizm – nadal istniejący w Korei, a także związane z nim rytuały.

W wielu filmach Im Kwon-teaka w centrum opowieści pojawiały się postaci kobiece. Do najbardziej znanych należą *Surrogate Mother* (1987) i *Adada* (1987). Pierwszy, osadzony w czasach panowania dynastii Chosun, przedstawia tragiczne losy Ok-nyeo. Młoda kobieta zostaje surogatką dla zamożnego małżeństwa należącego do *yangban*, czyli arystokracji. Kang Soo-yeon – odtwórczyni głównej roli, otrzymała nagrodę dla najlepszej aktorki na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Wenecji, co ówczesnie było jednym z większych sukcesów kinematografii koreańskiej poza granicami kraju. Chung Sung-ill w monografii poświęconej reżyserowi wspomina, że w pewnym momencie dla krajowych producentów liczyło się tylko, żeby dzieła Ima otrzymywały status *movie of excellence* przyznawany przez Ministerstwo Kultury, co umożliwiało import zagranicznych produkcji. Czasami po pozytywnej selekcji rezygnowano nawet z wypuszczenia danego tytułu⁶². Na naszym gruncie można porównać tę kategorię do „filmów trudnych”⁶³ Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej.

Im Kwon-taek – powszechnie doceniany za skupianie się na tożsamości narodowej i przybliżanie kultury regionu, przez część krytyków – zwłaszcza zagranicznych, był niekiedy oceniany z mniejszym entuzjazmem. Zarzucano mu tworzenie filmów mających na celu zaspokojenie głodu „egzotyki” u zachodniego widza oraz zbytne seksualizowanie kobiecego ciała przy jednoczesnym poruszaniu trudnych tematów społecznego zniewolenia. Nie wpłynęło to jednak na jego dalszą karierę, którą z powodzeniem rozwijał przez kolejne lata. Konsekwentnie zapewniał sobie miejsce na największych festiwalach filmowych. *Gilsoddeum* (1986) i *Ticket* (1986) pokazywał w Berlinie i w Chicago. *Seopyeonje* (1993) – przywołujące *pansori*, przyniosło mu nagrodę Korean Association of Film Critics i statuetkę na Shanghai International Film Festival. Dwukrotnie otrzymał nominację do Złotego Lwa na MFF w Wenecji, a w 2005 roku – Złotego Niedźwiedzia za całokształt twórczości na festiwalu w Berlinie. Był jednym z pierwszych

62 Chung Sung-ill, *Im Kwon-taek* (trans. Han Na-ra), Korean Film Council, Seoul 2006, s. 33 [e-book].

63 „Film, którego treść i forma mają charakter artystycznie ambitny i który ma ograniczone walory komercyjne lub którego produkcja jest utrudniona z przyczyn zewnętrznych, niezależnych od producenta” – cytując za PISF. Uzyskanie tego statusu umożliwia wzrost finansowania ze środków publicznych ze standardowych 50% do 70%. [za:] *PO Produkcja filmowa: możliwość przekwalifikowania filmu na „trudny”*, Polski Instytut Sztuki Filmowej, 24.04.2020, <https://pisf.pl/aktualnosci/po-produkcja-filmowa-mozliwosc-przekwalifikowania-filmu-na-trudny> [dostęp: 12.04.2021].

krajowych twórców, którzy odnosili sukcesy na zagranicznych festiwalach, przez co niewątpliwie przyczynił się do wzrostu rozpoznawalności kina koreańskiego na świecie.

O fenomenie Im Kwon-taeka świadczy fakt, że jako nieliczny ze swoich rówieśników utrzymał się we współczesnym przemyśle filmowym Korei Południowej. Pozostał też wierny własnej drodze artystycznej. Reżyser nadal żyje, a ostatnią produkcję – *Revivre* (2014), nakręcił w wieku siedemdziesięciu ośmiu lat. Mimo to dla wielu początkujących filmowców – tak zwanych *rookies*, czyli nowicjuszy, wkraczających do branży w latach 90., jego doświadczenia były obce, a filmy staromodne⁶⁴. Im zaskoczył jednak wszystkich. Zdeklasował młodszych kolegów po fachu, którzy nie dowierzali sile jego kina. W latach 1990-1995 zawojował krajowy box office.

Na pierwszym miejscu w rankingu uplasowało się wspomniane *Seopyeonje* z wynikiem ponad miliona widzów. W absolutnej czołówce – na trzeciej pozycji, pojawił się z kolei *The General's Son* (1990). Po wielu latach przerwy Im Kwon-taek powrócił do realizacji filmów akcji. Opowieść o jednym z najbardziej znanych gangsterów, który trząsł ulicami Seulu za czasów okupacji japońskiej, doczekała się dwóch *sequeli*. Oba wyszły spod ręki reżysera, z czego *The General's Son II* powstał zaledwie rok po pierwszej części. Przyciągnął przed ekran ponad 350 tysięcy Koreańczyków. Tym wynikiem zapewnił sobie siódme miejsce wśród dziesięciu najpopularniejszych filmów początku dekady. Autor *Surrogate Mother* nie zamknął się wyłącznie w ramach gatunku, po który niegdyś regularnie sięgnął. Jego spektakularne sukcesy z lat 90. wpisywały się w kontekst ogromnych przemian, jakich kino Korei Południowej doświadczyło pod koniec XX wieku.

Musimy porozmawiać o Stevenie – demokratyzacja kraju i przemysł filmowy w latach 90.

Droga Koreańczyków do uzyskania demokracji była mozolnym procesem trwającym kilkadziesiąt lat. Okupacja japońska, wojna domowa i podział kraju, a następnie okres trzech dyktatur nie zdążyły zabić ducha walki w społeczeństwie. Koniec lat 80. upłynął pod znakiem wzmożonej aktywności politycznej. Mieszkańcy regularnie wylegali na ulice, domagając się fundamentalnej transformacji ustrojowej. Największy ferment panował w środowisku studenckim. Młodzi ludzie walkę o wolność przypłacali usunięciem z uniwersytetu (mężczyzn wysyłano potem przymusowo do wojska), brutalnymi pobiciami, aresztowaniami, a nawet śmiercią. Na początku czerwca 1987 w trakcie demonstracji na Uniwersytecie Yonsei w Seulu Yi Han-yeol – 21-letni student, został raniony w głowę puszką gazu wystrzeloną przez policję, na skutek czego zmarł po niespełna miesiącu. Niestety nie był to pierwszy tak tragiczny przypadek, ale to właśnie dzień

⁶⁴ Chung Sung-ill, *op. cit.*, s. 17-18 [e-book].

później na ulice stolicy wyszły tysiące demonstrantów. Do studentów dołączyli przedstawiciele innych grup społecznych – robotnicy, klasa średnia. Liczba protestujących nagle przekroczyła milion i wciąż rosła.

Skala manifestacji i zbliżające się Igrzyska Olimpijskie (oczy świata skierowane na Koreę) zapobiegły krwawemu stłumieniu demonstracji. Chun Doo-hwan musiał ulec naciskom. W końcu Roh Tae-woo – poplecznik dyktatora, stojący wraz z nim za zamachem stanu z 1979 roku, ogłosił program reform. Wprowadzono zmiany do konstytucji i zaplanowano wolne wybory prezydenckie. Rok 1987 okazał się jednak demokratycznym falstartem. Nową głową państwa został Roh. Marcin Jacoby wskazuje na dwa istotne czynniki, które mogły wpłynąć na ten zdawałoby się zaskakujący wynik. Po pierwsze opozycja wystawiła dwóch kandydatów – Kim Dae-junga i Kim Young-sama. Głosy obywateli podzieliły się pomiędzy obu działaczy. Każdy z nich uzyskał niespełna 30% poparcia. Bardzo prawdopodobne, że gdyby z Roh Tae-woo konkurował tylko jeden polityk, szala zwycięstwa przechyliłaby się na jego stronę. Po drugie, krótko przed zaplanowanymi wyborami doszło do katastrofy lotniczej. Rozbił się lecący z Birmy południowokoreański samolot pasażerski. Media zaczęły nagłaśniać sprawę. Podawały, że doszło do zamachu przeprowadzonego przez Koreę Północną. Strach przed agresją komunistycznego sąsiada mógł przełożyć się na decyzje społeczeństwa. Bezpieczniejsze wydawało się oddanie władzy następnemu „generałowi”, licząc na (jak wiadomo wątpliwą) ochronę wojska, niż lewicującej opozycji. Mimo to siły polityczne uległy pewnej zmianie. W uproszczeniu Korea zyskała w przeważającej mierze opozycyjny parlament i prawicowego prezydenta⁶⁵.

Protesty wpisały się w codzienny krajobraz kraju. Obywały się również po zaprzysiężeniu Roh. Głównymi ośrodkami manifestujących stały się przede wszystkim uniwersytety, które pełniły rolę współczesnych *madang* – wspólnej przestrzeni, gdzie – tak jak kiedyś pracowali i razem ubolewali nad swoim losem chłopcy, teraz spędzali czas, bawili się i kontestowali rzeczywistość studenci⁶⁶. Wspomnienia walki o demokrację pozostają żywe wśród wielu przedstawicieli świata kultury – w tym znanych koreańskich reżyserów. „Chodziłem do szkoły średniej i studiowałem w latach osiemdziesiątych. (...) Słyszałem o torturach ludzi i samospaleniach. Nie jest przesadą powiedzieć, że otaczała mnie przemoc. (...) Sądzę, że moje filmy zawierają sporo agresji, bo wciąż się jej obawiam”⁶⁷ – wyznał w jednym z wywiadów Park Chan-wook, twórca *Oldboya*. Absolwent filozofii jednej z seulskich uczelni – wychowany w profesorskiej rodzinie, aktywnie uczestniczył w antyrządowych wiecach.

65 Marcin Jacoby, *op.cit.*, s. 214-216.

66 *Ibidem*, s. 212.

67 Park Chan-wook [za:] *Who's who. Directors in Korean Film Industry*, ed. Daniel D. H. Park, Korean Film Council, Seoul 2008, s. 298.

„Silna, ostra dyktatura skończyła się w 1987 roku, ale rządy militarystyczne utrzymywały się w latach 1988-1992. Dlatego wielu studentów, nie tylko ja, brało udział w protestach. To była właściwie duża część naszego codziennego życia. Chodziliśmy na zajęcia na trzy godziny, a potem protestowaliśmy jakieś dwie. Jedliśmy coś, wracaliśmy na manifestacje, później znowu do nauki”⁶⁸ – wtóruje Parkowi nieco młodszy Bong Joon-ho. Reżyser ukończył socjologię na Uniwersytecie Yonsei – tym samym, na który uczęszczał zabity przez policję Yi Han-yeol. Na protestach z 1987 roku bywał jeszcze jako licealista. Podczas studiów demonstrował przeciwko władzy Roh Tae-woo. W 1990 roku został aresztowany za użycie koktajlu Mołotowa podczas jednego z protestów⁶⁹. Na ulicach koreańskich miast, a zwłaszcza stolicy, regularnie roztaczały się opary i zapach gazu rozpylanego przez policję. Mieszkańcy rzucali protestującym z okien rolki papieru toaletowego – produktu niezwykle przydatnego, żeby otrzeć łzawiące oczy. Podobno popularną praktyką było też wcześniejsze rozsmarowywanie w okolicach tych ostatnich pasty do zębów, mającej zmniejszać ból⁷⁰.

W trakcie wspomnianych wydarzeń do głosu doszło pokolenie młodych ludzi, które dotkliwie odczuwało konsekwencje ideologii zimnej wojny i problemy narosłe wokół pojęcia tożsamości narodowej. Wkrótce określono ich generacją 386. W momencie ukucia nazwy – nawiązującej do nowego procesora komputerowego Intel 386, mieli około trzydziestu lat, studiowali w latach 80. i urodzili się w latach 60.. Przedstawiciele tego pokolenia odegrali kluczową rolę w ruchach demokratycznych, których działalność doprowadziła do zakończenia dyktatury. Z jednej strony byli wystawieni na ciągłe zagrożenie więzieniem lub torturami, z drugiej – jako pierwsi nie nieśli za sobą doświadczenia wojny koreańskiej – wspólnego dla ich rodziców i nie pamiętali dotkliwej biedy powojennej Korei. Mieli też większą możliwość zgłębiania myśli lewicowej – idei, które od czasów konfliktu stały się doskonałym wytrychem dla władz usuwających niewygodnych rywali i aktywistów.

Połączenie takiego światopoglądowego zaplecza z surową oceną autorytarnych rządów militarystycznych i zaangażowania Stanów Zjednoczonych w sytuację polityczną w kraju sprawiły, że w centrum zainteresowań tych przedstawicieli generacji 386, którzy związali się z dziedziną sztuki, znalazły się zagadnienia sprawiedliwości społecznej, opresji jednostki, a przede wszystkim – klasowości⁷¹. Reżyserzy debiutujący w latach 90. bardzo często reprezentowali to pokolenie⁷². Echa

68 Bong Joon-ho, *Bong Joon Ho on Family and Class in Parasite, Collecting Films, and Memories of Murder*, rozm. przepr. Dennis Lim, Film at Lincoln Center, 19.11.2019, <https://www.filmlinc.org/daily/bong-joon-ho-on-family-and-class-in-parasite-collecting-films-and-memories-of-murder> [dostęp: 12.04.2021].

69 Nam Lee, *The Films of Bong Joon Ho*, Rutgers University Press, New Brunswick 2020, s. 65 [e-book].

70 Marcin Jacoby, *op. cit.*, s. 211-212.

71 Więcej na temat korzeni pokolenia 3-8-6 zob. Nam Lee, *op. cit.*, s. 64-68.

72 Piotr Kletowski popełnia pewne nadużycie pisząc, że „ruch ten zrzesza 386 koreańskich filmowców przeciwstawiających się dominacji kultury amerykańskiej w Azji, zwłaszcza filmu”. Zob. Piotr Kletowski, *op. cit.*,

przeżyć z czasów studenckich wpłynęły na ich twórczość. Park Chan-wook skupił się na temacie przemocy („trylogia zemsty”), a w przełomowym dla swojej kariery *Joint Security Area* opowiedział o relacjach Południa i Północy. Z kolei Bong Joon-ho konsekwentnie porusza temat walki klas. Napięcia pomiędzy bogatymi a biednymi i rządzącymi a rządzonymi pojawiają się właściwie we wszystkich jego filmach – począwszy od pozornie nieoczywistego w tym kontekście *Barking Dogs Never Bite*, przez *Zagadkę zbrodni* i *Snowpiercera*, aż po *Parasite* (2019).

W okresie wzmożonych manifestacji młodzi Koreańczycy raczej przedkładali zaangażowanie polityczne nad działalność artystyczną. Wielu z przyszłych reżyserów znajdowało się tuż przed debiutem i za kilka lat miało kształtować nową dynamikę kinematografii. Nie oznacza to jednak, że przemysł filmowy stał w miejscu. Obniżenie wymogów, jakie musieli spełniać rodzimi producenci, zaowocowało ponad czterokrotnym wzrostem ilości wytwórni filmowych – z 20 w 1984 roku do 104 w 1988. Bezpośrednio wynikało to z piątej rewizji Motion Picture Law, która w miejsce sprzyjającego oligopolowi systemu licencyjnego wprowadzała prostą rejestrację firm producenckich w Ministerstwie Kultury. Zezwalała też na funkcjonowanie na rynku niezależnych podmiotów – nieposiadających licencji rządowej (mogły wypuścić maksymalnie jeden film rocznie i miały obowiązek przekazania kopii do ministerstwa), a przedsiębiorstwa zajmujące się produkcją i importem odtąd dzieliła na różne osobowości prawne⁷³.

Choć u progu lat 90. furtka dla nowych producentów stała otworem, nie obyło się bez niekorzystnych wpływów zewnętrznych. Po interwencji Motion Pictures Export Association of America (MPEAA) i negocjacjach między dwoma zainteresowanymi krajami doszło do radykalnych posunięć. Zezwolono na działalność zagranicznych spółek filmowych w Korei, zniesiono limity importu i zlikwidowano podatek dotąd obejmujący sprowadzane tytuły. Na rynek agresywnie wkroczyły hollywoodzkie giganty takie jak United International Pictures, Warner Bros. czy Twentieth Century Fox.

Obecność zachodnich produkcji w repertuarze kin zwiększyła się niemal dziesięciokrotnie – z 27 w 1985 do 264 w 1989⁷⁴. Nie pomogły protesty Koreańczyków pod seulskimi kinami wyświetlającymi *Fatalne zauroczenie* (1987) z Glenn Close i Michaeliem Douglasem w rolach głównych, choć trudno odmówić im brawury. Podobno w trakcie seansów manifestujący wpuścili do sali najprawdziwsze węże. Hollywoodzkie praktyki różniły się od tych obowiązujących w Korei, zwłaszcza pod względem systemu dystrybucji. Pierwszy – zachodni, był bezpośredni (sprzedaż

s. 128. Rzeczywiście w domaganiu się zmian ważna rola przypadła osobom związanym z kulturą, ale termin w pierwotnym założeniu referuje znacznie szerszą grupę społeczną. Por. Michael Robinson, *op.cit.*, s. 24; Nam Lee, *op.cit.*, s. 64-65.

⁷³ Darcy Paquet, *The Korean Film Industry: 1992 to the Present* [w:] *New Korean Cinema...*, *op. cit.*, s. 35.

⁷⁴ *Ibidem*.

filmów do kin w całym kraju), a drugi opierał się na regionalizacji. Metody amerykańskich wytwórni najpierw wywołały kryzys właśnie w tej gałęzi lokalnego przemysłu filmowego, a to spowodowało efekt domina.

Kiedy w 1993 roku prezydentem został Kim Young-sam – działacz konsekwentnie popierający demokratyzację, Korea Południowa zyskała pierwszego przywódcę przełamującego rządy „generałów”. Najistotniejszym posunięciem Kima było wprowadzenie polityki *segzehwa*⁷⁵, której program oficjalnie przedstawił rok po objęciu urzędu. *Segzehwa* oznaczało proces globalizacji – głębokie reformy polityczne, ekonomiczne i społeczne, ale też restrukturyzację kulturalną. Szybko bowiem rozpoznano, że ta ostatnia sfera jest w stanie przynieść ogromne profity. Paradoksalnie globalizacja miała zostać osiągnięta przez koreanizację, czyli wkroczenie na arenę światową dzięki sile własnego dziedzictwa i wartości. Takie przedstawienie *segzehwa* zapewniało „idealny grunt dla przeprowadzania komercjalizacji i urynkwienia »tradycyjnej« kultury przez przemysł kulturalny, przy jednoczesnym utrzymywaniu, że chroni się tożsamość kulturową przed zagrożeniami imperializmu i homogenizacji”⁷⁶.

Decyzja o promowaniu kinematografii koreańskiej zapadła w odpowiednim momencie – gdy zalew importowanych tytułów nadal stanowił podstawowy problem. Udział koreańskich filmów w lokalnym rynku sukcesywnie spadał. O ile w 1991 roku wynosił jeszcze ponad 21% (121 produkcji), o tyle dwa lata później – niecałe 16% - zrealizowano tylko 63 filmy przy aż 347 tytułach importowanych⁷⁷. Był to najniższy wynik od kilkunastu lat. Box office zdominowały amerykańskie superprodukcje – *Tańczący z wilkami*, *Szklana pułapka 3*, *Król lew* i wiele innych. Podobno osobiści doradcy przedstawili prezydentowi Kim Young-samowi raport z wynikami finansowymi, jakie w ciągu roku od premiery osiągnął *Park Jurajski* (1993) Stevena Spielberga. Suma odpowiadała dochodom ze sprzedaży półtora miliona Hyundai – samochodów będących dla Koreańczyków jednym z symboli sukcesu gospodarczego⁷⁸. Wsparcie przemysłu filmowego stało się ważnym elementem strategii globalizacyjnych.

Rzeczywiście zmianie uległo nastawienie państwa. Zaczęto dostrzegać, że nakładanie kolejnych przepisów szkodzi filmowi. Poszerzyło się spektrum produkcji, poruszających temat drażliwych, a zarazem aktualnych wydarzeń politycznych (wojna koreańska, powstanie w Gwangju). O wydarzeniach z 1980 roku opowiadał *A Petal* (1996) Jang Sun-woo, nagrodzony na festiwalach w Azji (Asia-Pacific Film Festival, Bangkok Film Festival) i za granicą (Rotterdam

75 Nazwa pochodzi od dwóch słów – *segye* („świat”) i *hwa* („stawać się”, „zmieniać”). Por. Jeeyoung Shin, *Globalisation and New Korean Cinema* [w:] *New Korean Cinema...*, *op. cit.*, s. 53.

76 *Ibidem*, s. 56.

77 Dane Korean Film Council [za:] Darcy Paquet, 1990-1995, Koreanfilm.org, <https://www.koreanfilm.org/kfilm90-95.html> [dostęp: 15.04.2021].

78 Jeeyoung Shin, *op. cit.*, s. 53.

International Film Festival). Powstanie filmu zbiegło się w czasie z procesami wszczętymi przeciwko Chun Doo-hwanowi i Roh Tae-woo – politykami odpowiedzialnymi za rzeź ludności, ale też oskarżanymi o korupcję. Jang Sun-woo, ukazując losy młodej dziewczyny ocalałej z masakry, skupił się na głębokiej traumie, jaką pozostawia w człowieku przemoc. W *A Petal* obok klasycznej fabuły pojawiają się animacja i kontrastujące z nią czarno-białe sekwencje, które w finale konfrontują widza z obrazami okrucieństwa w Gwangju. Potrzeba rozmawiania o tym, co bolesne i dotąd zamiatane pod dywan przez władzę była duża. Mimo trudnej tematyki film znalazł się wśród pięciu najpopularniejszych koreańskich tytułów roku – tuż obok typowych produkcji rozrywkowych. Największą frekwencję notowały dramaty, jednak na drugim miejscu zaczęły powoli plasować się filmy akcji, zwiastujące większą transformację w obrębie gatunków, jaka miała nastąpić w drugiej połowie lat 90.

Borykając się z oznakami kryzysu krajowego przemysłu filmowego, takimi jak zamykanie wytwórni i mały udział w repertuarze kinowym, szukano rozwiązań konkurencyjnych wobec Zachodu. Ogromną rolę w rozwoju kina koreańskiego odegrali młodzi producenci i krajowe *chaebole*⁷⁹. Pierwsi za główny cel obrali opłacalność – żeby uniknąć strat starali się uzyskać przychody co najmniej pokrywające budżet. Racjonalizację procesu tworzenia doprowadzili do perfekcji w „filmach planowych” (*planned films*). Forma tego typu przedsięwzięć, częściowo przypominająca praktyki hollywoodzkie, zakładała wybór konkretnej publiczności, wydłużony okres prac nad scenariuszem, dokładne zaplanowanie strategii marketingowej i wielopoziomą reklamę. Uwzględniała też badania rynku – przeprowadzane w celu ustalenia najbardziej pożądanej tematyki lub nazwisk aktorów najchętniej oglądanych na ekranie.

Przykładem takiej produkcji jest *Marriage Story* (1992) Kim Ui-seoka. Pomysł fabuły, która opowiada o codziennych kłopotach młodego małżeństwa, oparto na wywiadach z nowożeńcami i z pracownikami biurowymi. W powstawanie scenariusza zaangażowano kilkadziesiąt osób. Zdaniem Paqueta koncepcja *planned films* nigdy nie dominowała. Zainteresowanie metodą osłabło po wprowadzeniu systemu bardziej naśladowującego wzorce zachodnie. Warto jednak pamiętać, że producenci, którzy zaczynali karierę w podobny sposób, wkrótce mieli odpowiadać za kultowe tytuły okupujące box office⁸⁰. Zdobyte doświadczenie i umiejętność wieloaspektowego myślenia o filmie jako o produkcie – skierowanym do określonej publiczności i mającym przynieść duży zysk finansowy, okazały się bezcenne przy realizacji koreańskich blockbustów.

⁷⁹ *Chaebol* – konglomerat, potężne przedsiębiorstwo zajmujące się różnymi gałęziami gospodarki, m.in. Samsung, Hyundai, LG, Daewoo. W Korei w wielu przypadkach kierowane przez całe rodziny. *Chaebole* odegrały ogromną rolę w rozwoju ekonomicznym kraju. Produkowane przez nie towary – na przykład samochody czy sprzęt elektroniczny, przyczyniły się nie tylko do technologicznego wzrostu, ale też za sprawą eksportu – zapewniały ogromne korzyści finansowe i coraz większą rozpoznawalność na świecie.

⁸⁰ Por. Darcy Paquet, *The Korean Film Industry: 1992...*, *op.cit.*, s. 41-42.

Sukces frekwencyjny *Marriage Story* (czwarte miejsce w box officie wśród tytułów koreańskich z lat 1990-95) – filmu współfinansowanego przez Samsunga, wpłynął na liczne inwestycje *chaeboli* w przemysł filmowy. Konglomeraty przyciągała nie tylko perspektywa sporych zarobków dzięki pokazom w kinach. Skutecznie kusily je dodatkowe kanały dystrybucji (wypożyczalnie wideo, później – telewizja kablowa), eksport i merchandising (gadżety, wydawnictwa kolekcjonerskie). Znalezienie prężnie działających partnerów spoza branży filmowej znacznie ułatwiło debiuty reżyserskie. Umożliwiło też ponowne zaciekawienie widzów kinem koreańskim, co pomagało rywalizować z Hollywood. Trzeba jednak pamiętać, że *chaebole* preferowały wysokobudżetowe filmy komercyjne, a ich synergiczne działania zapewniały ogromną kontrolę na wszystkich etapach produkcji. W 1995 roku powstała Samsung Entertainment Group, która przejęła dotąd rozproszone działy zajmujące się mediami i filmem. W latach 1992-97 zostały zrealizowane 22 filmy w całości lub częściowo finansowane przez Samsunga. Kolejne konglomeraty – Hyundai, Daewoo, LG czy Lotte, zaczęły inwestować w przemysł filmowy⁸¹.

Mogłoby się wydawać, że zmiana ustroju i przychylność rządu automatycznie doprowadzą do całkowitego zniesienia cenzury kulturalnej. Mimo to zaniechanie dotkliwego kontrolowania treści było chyba najdłuższym z procesów reorganizacyjnych. W połowie lat 90. Motion Picture Law zostało zastąpione przez The Film Promotion Law (FPL). Dopiero w 1996 roku sąd uznał państwową cenzurę prewencyjną za godzącą w prawa zapewnione przez konstytucję, a w FPL wprowadzono odpowiednie poprawki. Wciąż jednak pojawiały się kontrowersje – chociażby nadużywanie systemu oznaczeń wiekowych, aby wymuszać przemontowanie filmów lub wstrzymywać ich premiery. W taki sposób działała Korean Media Rating Board (KMRB), która wykorzystywała swoje kompetencje do nacisków na producentów. Otrzymanie wyższej kategorii wiekowej ograniczało dystrybucję, dlatego dla wielu wytwórni korzystniejsze było pójście na kompromis i usuwanie niektórych scen, czyli przymusowa autocenzura. Choć ponownie na drodze sądowej wykazano nadużycia noszące znamiona bezprawnego kontrolowania treści, KMRB również w późniejszych latach blokowała seanse filmów.

Rok 1996 okazał się szczególnie ważny z jeszcze jednego powodu. To w nim uruchomiono Busan International Film Festival, który obecnie odgrywa wiodącą rolę w regionie i zajmuje jedną z czołowych pozycji w skali światowych imprez filmowych. Podczas pierwszej edycji wydarzenia wyświetlono między innymi *Krokodyla* (1996) Kim Ki-duka i *The Day A Pig Fell Into the Well* (1996) Hong Sang-soo – debiuty reżyserów mających za kilka lat święcić triumfy w Cannes, Wenecji czy w Berlinie. Festiwal w Busanie przyczynił się do promocji kinematografii Azji, a zwłaszcza kina koreańskiego. W najnowszym programie BIFF, obchodzącego w 2021 roku 25-

⁸¹ Dal Yong Jin, *op. cit.*, s. 52.

lecie, rodzime filmy nadal zajmują szczególne miejsce. Prezentowane są w dwóch blokach – Korean Cinema Today_Panorama (najważniejsze produkcje wysokobudżetowe i arthouse'owe minionego roku) i Korean Cinema Today_Vision (filmy niezależne).

Silna reprezentacja tytułów zrealizowanych w pozostałych państwach Azji i na Zachodzie przyciąga do Busanu środowisko filmowe z różnych kontynentów. Potencjał multikulturowości jest w pełni wykorzystywany. Istniejący od trzeciej edycji Asian Project Market (APM, dawniej – Pusan Promotion Plan) pozwala aranżować spotkania azjatyckich reżyserów z potencjalnymi krajowymi i zagranicznymi producentami, koproducentami czy dystrybutorami. APM w połączeniu z rozbudowanym systemem funduszy na dofinansowanie różnych etapów pracy (scenariusz, postprodukcja) zachęca filmowców do czynnego udziału w wydarzeniu i otwarcia się na rynek zagraniczny. Od 2006 roku w obrębie BIFF dodatkowo funkcjonuje Asian Contents & Film Market, pełniący podobną rolę.

W 1997 roku „azjatyckie tygrysy” przeżyły kryzys finansowy, który zapoczątkowany w Tajlandii, szybko przeniósł się na inne kraje. W przypadku Korei Południowej na zapaść rynku w szerszej perspektywie wpływ miało spowolnienie gospodarcze Japonii – ważnego partnera handlowego, a także zmniejszenie eksportu towarów (z racji niższego popytu). Z kolei w węższej – nieodpowiednia polityka banków, w tym masowe udzielanie kredytów, zwłaszcza dużym krajowym konglomeratom, korzystającym z nich w ryzykowny sposób. W tym czasie zbankrutowało aż osiem *chaeboli* – ich liczba spadła z 30 do 22. Koreańczycy nie byli w stanie sami zażegnać kryzysu. Zwrócili się o wsparcie do zagranicznych instytucji. Od Międzynarodowego Funduszu Walutowego (MFW) otrzymali zapomogę w wysokości 60 mld dolarów.

Wsparcie finansowe wiązało się z szeregiem zmian, jakie musiały zostać wprowadzone w kraju. Oprócz ogólnych reform handlowych i zmiany praktyk korporacyjnych na bezpieczniejsze, oznaczało to większe „otwarcie się na świat” – liberalizację gospodarki i dopuszczenie zagranicznych inwestycji. Azjatycki kryzys finansowy pokazał obywatelski charakter społeczeństwa koreańskiego. Rząd pragnął jak najszybciej spłacić dług. Ogłosił kampanię zbierania złota wśród mieszkańców. Po trwającej ponad dwa miesiące kampanii do rezerw banku państwowego wpłynęło 227 ton złota. Pożyczone pieniądze wróciły do MFW trzy lata przed terminem spłaty⁸².

Tuż przed wejściem kraju w nowe tysiąclecie wybory prezydenckie wygrał Kim Dae-jung (1998-2003). Drugi z kolei polityk opozycyjny kontynuował założenia *seggyehwa*. Priorytetem na następne lata stało się zapewnienie Korei wiodącego miejsca wśród innowacyjnych gospodarek, w czym oczywiście miały pomóc firmy pokroju Samsunga, LG i Hyundaia. Nowy prezydent –

82 Więcej na temat azjatyckiego kryzysu finansowego zob. Wioletta Małota, *op.cit.*, s. 21-22, 57-58.

podobnie do swojego poprzednika – Kim Young-sama, widział dużą szansę rozwoju w tak zwanej *soft power* i postrzeganiu kultury w kategoriach przemysłu kreatywnego⁸³. Lata 90. to początek *hallyu*, czyli „koreańskiej fali” – niezwyklej popularności seriali (dram), filmów i k-popu w innych krajach Azji (m.in. Chiny, Japonia, Tajwan), a później – również na całym świecie. Moda na wszystko co koreańskie – muzykę, jedzenie czy kosmetyki, stała się intratnym biznesem. Właściwie trwa do dziś, tylko przybiera różne formy.

Dla młodych utalentowanych wokalistów i wokalistek z Korei Południowej bycie gwiazdą najpierw oznacza wiele lat ciężkiej, wytężonej pracy – lekcje śpiewu, naukę tańca i stworzenie odpowiedniego image'u scenicznego. Dopiero potem przychodzi czas na sławę. Skutek tej ostatniej może jednak przerosnąć najśmielsze oczekiwania. Podobno efekt ekonomiczny, jaki przyniósł BTS – jeden z najbardziej znanych zespołów k-popowych, można porównać z tym wygenerowanym przez organizację olimpiady⁸⁴. Grupa cieszy się tak silną pozycją, że władze rozważały nawet zwolnienie muzyków z dwuletniego obowiązku służby wojskowej, który kolidował z ich karierą. Debata publiczna w tej sprawie była ewenementem na skalę krajową. Ostatecznie dokonano rewizji Military Service Act. Nowa poprawka dopuszczała wydłużenie czasu wyznaczonego na odbycie służby do wieku 30 lat (normalnie okres między 18 a 28 rokiem życia). Taką możliwość stworzono dla popkulturowych artystów zarekomendowanych przez Ministerstwo Kultury, Sportu i Turystyki. Za kryterium wyboru obrano znaczący wpływ twórców na poprawę wizerunku Korei w kraju i na świecie.

Trudno nie zauważyć, że Koreańczycy posiadają niezwykłą zdolność do promowania własnego dorobku kulturowego i to nie tylko w dziedzinie sztuki. Tradycyjny i niezwykle popularny przysmak – *kimchi*, współcześnie już mało kto krytykuje ze względu na jego zapach⁸⁵. Słynna kiszonka, zwykle ostra i przyrządzana z fermentowanej kapusty, stała się za to kością niezgody. Prawa do wynalezienia podbijającej zagraniczne rynki potrawy rościły sobie chociażby Chiny i Japonia. W drogeriach na całym świecie – również w Polsce, od pewnego czasu pojawia się coraz więcej produktów pokrytych charakterystycznymi znakami *hangeul*. Maseczki, balsamy i kremy do pielęgnacji z serii „Korean beauty” są dużym kosmetycznym hitem. O Samsungu i LG

⁸³ *Ibidem*, s. 39.

⁸⁴ *Ibidem*, s. 44.

⁸⁵ We wspomnieniach wielu Koreańczyków, zwłaszcza emigrantów, mieszkających na przykład w Stanach Zjednoczonych, codzienne spożywanie *kimchi* łączy się często z dziecięcym poczuciem wstydu. Specyficzne walory zapachowe ostrej kapusty w rzeczywistości przegrywały z jej niezaprzeczalnymi wartościami prozdrowotnymi. W zachodnich szkołach „dziwny zapach” panujący w domach koreańskich dzieci narażał te ostatnie na drwiny ze strony rówieśników. Píše o tym między innymi Euny Hong w rozdziale o znaczącym tytule *Kimchi i kapuściany kompleks niższości*. Zob. Euny Hong, *COOL po koreańsku. Narodziny fenomenu*, Grupa Wydawnicza Relacja, Warszawa 2020, s. 80 [e-book]. Obecnie wiele koreańskich gospodarstw domowych wyposażonych jest w osobne małe lodówki, które przeznaczone są wyłącznie do przechowywania tej potrawy. Polacy jako fani kapusty kiszzonej w różnych postaciach na pewno dobrze rozumieją rozterki mieszkańców Korei. Swoją drogą – można odnieść wrażenie, że zapach *kimchi* często był demonizowany.

nawet nie trzeba wspominać. Warto jedynie dodać, że pierwsza z firm nie od zawsze była utożsamiana z wysoką jakością. Początkowo nawet najprostsze sprzęty rozpadały się w rękach, dlatego eksperci z branży niegdyś powszechnie nazywali ją „Szajsungiem”. Na przestrzeni kilkudziesięciu lat marka odnotowała ogromny skok jakości. Została jednym z czołowych światowych producentów smartfonów i telewizorów⁸⁶.

Przedsięwzięcia zainicjowane w dziedzinie kinematografii na początku lat 90. najpełniej rozkwitły u schyłku dekad. Powoływano inicjatywy promujące przemysł filmowy. Powstawały instytucje państwowe, kinoteki i czasopisma tematyczne. Stopniowo tworzone krajowe kino mainstreamowe – takie, które będzie przynosić duży dochód i konkurować z Zachodem. Wszystko to już za chwilę miało doprowadzić do rozwoju zjawiska kinofilii. Co jest ciekawe, właśnie w 1997 roku – mimo azjatyckiego kryzysu finansowego, koreańskie produkcje w końcu zaczęły przełamywać hegemonię Hollywood. W samym Seulu na melodramaty *The Letter* (1997) i *The Contact* (1997) sprzedano odpowiednio powyżej 700 i 600 tysięcy biletów. Oba filmy przebiły się do pierwszej dziesiątki box office'u, w której dotąd przy niemal każdym tytule królował jeden skrót – „US”.

Komercjalizacja kina wymagała zapewnienia warunków sprzyjających konsumpcyjnemu uczestnictwu w seansach. Pierwszy multipleks – CGV⁸⁷, otwarto w 1998 roku w Seulu. Po nim błyskawicznie zaczęły pojawiać się kolejne. W ciągu dwóch dekad liczba ekranów wzrosła z 404 (1982) aż do 1324 (2003). Wielosalowe nowoczesne obiekty gwarantowały wysoki standard techniczny projekcji. Oferowały też bardziej różnorodną przestrzeń niż starsze kina. W obrębie multipleksu CGV do dyspozycji widzów pozostawały restauracje, kawiarnie, sklepy i centrum gier⁸⁸. Taka obietnica urozmaiconej rozrywki potrafiła uwieść widza na długo – nie tylko na czas trwania seansu. Niektóre z kin działały przez dwadzieścia cztery godziny na dobę. Magnesem przyciągającym publiczność uczyniono rozbudowane kampanie reklamowe, będące kontynuacją praktyk konglomeratów.

Ogromną rolę w rozwoju koreańskiej kinematografii odegrała wówczas Korean Film Commission, którą powołano w 1999 roku (od 2004 roku – Korean Film Council, KOFIC). Instytucja została przekształcona z istniejącej od początku lat 70. Korea Motion Picture Promotion Corporation (KMPPC). Takie posunięcie wiązało się z koniecznością i z chęcią modernizacji organów funkcjonujących jeszcze w czasach reżimu. Podstawową zmianą było zachowanie

⁸⁶ O zmianie w postrzeganiu Samsunga pisze Eunyoung Hong w rozdziale *Samsung: firma znana niegdyś jako Szajsung*, Zob. *Ibidem*, s. 221-231 [e-book].

⁸⁷ Pierwotnie CJ CGV było międzynarodową firmą założoną przez CJ Corporation (Korea), legendarne Golden Harvest (Hongkong) i Village Roadshow (Australia). Obecnie znajduje się tylko w rękach Koreańczyków.

⁸⁸ Frances Gateward, *Introduction* [w:] *Seoul Searching. Culture and Identity in Contemporary Korean Cinema*, State University of New York, New York 2007, s. 3.

rządowego wsparcia dla KOFIC przy jednoczesnym wprowadzeniu osobnego systemu jej administracji i większego uniezależnienia od Ministerstwa Kultury, Sportu i Turystyki.

Szukając porównań na gruncie polskim, można powiedzieć, że założenia programowe Korean Film Council obejmują kompetencje podobne do Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej (PISF) i Sieci Kin Studyjnych i Lokalnych (SKSiL). Do najważniejszych zadań instytucji należy wspieranie powstawania filmów koreańskich na wszystkich etapach realizacji – od planowania i developmentu, przez wspieranie inwestycji, produkcji i dystrybucji aż po eksport. Do pozostałych obszarów działalności zaliczają się rozwój technik audiowizualnych i polityki filmowej, a także upowszechnianie kultury filmowej poprzez rewitalizację i pokonywanie barier w dostępie do niej.

Jedną z istotnych sfer aktywności KOFIC to tak zwana „zagraniczna ekspansja” (*overseas expansion*), która nie zadziałałaby się, gdyby nie zakrojona na dużą skalę strategia promocyjna. Podczas największych światowych festiwali i targów filmowych przedstawiciele instytucji rozstawiali pawilony reklamujące kino koreańskie. Twórcy zapraszani na międzynarodowe przeglądy otrzymywali zwrot kosztów podróży. W przypadku udziału w największych konkursach filmowych przyznawano im nagrodę pieniężną w kraju. Organizacja zapewniała też tłumaczenie dialogów i sponsorowała tłoczenie napisów do tytułów przeznaczonych na eksport⁸⁹.

Korean Film Council położyło duży nacisk na reklamę stworzoną na potrzeby zagranicznego rynku. Witryna internetowa instytucji może poszczycić się dużą liczbą anglojęzycznych publikacji w wersji elektronicznej – przeważnie udostępnionych nieodpłatnie. Cykliczne wydawnictwa „Korean Cinema” i „Korean Cinema Today” (wcześniej „Korean Film Observatory”) zawierają informacje na temat trendów w branży, wyprodukowanych filmów, frekwencji w kinach i wyników finansowych. *Korean Cinema: from Origins to Renaissance* i seria *Korean Film Directors* przybliżają historię kina koreańskiego i dokonania wybranych reżyserów. Osobną kategorię stanowią materiały skierowane do zagranicznych producentów, potencjalnych koproducentów i inwestorów (m.in. *Korea Shooting Guide*). KOFIC udostępnia też kontakty do wytwórni, firm i do wykwalifikowanej kadry. Telefon do Moho Film – wytwórni Park Chan-wooka? +82 23675443. Adres e-mail do Bong Joon-ho? bongtic@hanmail.net. Skrupulatność instytucji zasługuje na podziw – obok nazwisk specjalistów z branży widnieje nawet wzmianka, jakimi językami się posługują. Na stronie Korean Film Council można znaleźć naprawdę dużo.

Prężna działalność KOFIC i nowe podejście rządu, który chętnie inwestował w branżę filmową, poskutkowały stworzeniem dedykowanych subsydiów (Korean Film Promotion Fund) i rozwojem edukacji. Młodzi filmowcy mieli szansę na skorzystanie z licznych warsztatów, stypendiów i konkursów scenariuszowych. Jednym z beneficjentów takich państwowych

⁸⁹ Jeeyoung Shin, *op.cit.*, s. 55.

programów był Kim Ki-duk. Obok istniejącej od połowy lat 80. Koreańskiej Akademii Sztuki Filmowej (Korean Academy of Film Arts, KAFA) coraz więcej uczelni otwierało studia i kursy filmowe. Koreański Narodowy Uniwersytet Sztuk Pięknych (Korean National University of Arts, K-Arts), Narodowy Uniwersytet Seulski (Seoul National University, SNU), a także uniwersytety Dankook i Sungkyunkwan, to tylko część ośrodków naukowych, które współcześnie posiadają bogatą ofertę kierunków z dziedziny filmu i mediów. Szczególnie doceniana i popierana stała się edukacja za granicą – w koreańskim biznesie wkrótce niemal obowiązkowa dla kandydatów, ubiegających się o wyższe posady.

Zbudowanie nowego zaplecza dla rozwoju kinematografii byłoby niczym, gdyby zabrakło najważniejszego – filmów. Reżyserzy, wspierani przez młodych producentów, podejmowali jeszcze intensywniejsze starania, aby konkurować z zachodnimi produkcjami. Wsparcie ze strony *chaeboli*, z powodzeniem wykorzystujących star system, praktyki public relations i struktury działania podobne do zagranicznych gigantów, zaczęło przynosić efekty. Spektakularny sukces kina koreańskiego zakończył minione stulecie. Jack Valenti – wieloletni dyrektor Motion Picture Association of America (MPAA), zaciekle lobbujący na rzecz zniesienia SQS i limitów importu dla hollywoodzkich produkcji w Korei, najprawdopodobniej musiał odchorować to, co wydarzyło się w 1999 roku.

Kiedy na ekrany wszedł film *Shiri* (1999) Kang Je-gyu – uznawany za pierwszy krajowy blockbuster, w koreańskim box officie zapanowała rewolucja. Mimo ogromnych oczekiwań nikt chyba nie spodziewał się aż tak dużego sukcesu. *Shiri* zajęła pierwsze miejsce wśród najchętniej oglądanych tytułów – z porażającym wynikiem ponad 6 milionów widzów (w tym niemal 2,5 miliona w samym Seulu). Pod względem frekwencyjnym prześcignęła niekwestionowany numer jeden w koreańskich kinach – *Titanica* (1997) Jamesa Camerona. Złośliwi żartowali, że wielki statek zatopiła „mała rybka”. Pseudonim filmowej agentki – „Swiri” („Shiri” to jego zagraniczna wersja) zaczerpnięto od nazwy ryby, fachowo określanej jako *Coreoleuciscus splendidus* i występującej wyłącznie w rzekach Półwyspu Koreańskiego, blisko DMZ. W fabule Kanga *swiri* są metaforą rozdzielonego narodu. Nie mogą się spotkać, podobnie jak ludzie żyjący na Północy i na Południu.

Shiri to zachowana w konwencji kina akcji historia szpiegowska, która przywołuje problem podziału państwa. Z jednej strony wykorzystuje obawy społeczeństwa związane z ewentualnym wybuchem kolejnej wojny domowej, z drugiej – prowadzi dialog dotyczący zjednoczenia Korei. Dwóch południowokoreańskich agentów wywiadu – Yu (Han Seok-kyu) i Lee (Song Kang-ho) szuka seryjnej morderczyni, szpiega z Północy – Lee Bang-hee (Kim Yun-jin – szerszej publiczności znana dzięki roli Sun-hwa w amerykańskim serialu *Zagubieni*). Długa i pozbawiona

dialogów ekspozycja dobrze pokazuje, jaką stylistyką operuje Kang Je-gyu. Brutalność oddziału specjalnego z Północy miesza się z wątkami melodramatycznymi. Użycie dynamicznej kamery z ręki w scenie masakry jeńców kontrastuje z patosem – z poświęceniem rekrutów ukazanym w zwolnionym tempie i sentymentalnym motywem palenia fotografii. Z kolei prezentacja rządowych dokumentów na temat zbrodni Bang-hee nawiązuje do estetyki wideoklipu. Na zasadzie szybkich migawek zestawione zostają wyjątkowo krwawe morderstwa ważnych postaci – głównie zajmujących się kwestiami bezpieczeństwa i badaniami nuklearnymi w Korei Południowej.

Efektowny początek *Shiri* nagle ustępuje miejsca klasycznej konwencji melodramatu. Agent Yu i jego narzeczona – Myung-hyun, wiodą spokojne życie z dala od zawodowych problemów policjanta. Dziewczyna prowadzi mały sklep zoologiczny. Pewnego dnia daje ukochanemu prezent – dwie nierozłączne rybki akwariowe (*kissing gourami*), które ten zabiera do biura. Tymczasem pościg za nieuchwytną morderczynią nie przynosi oczekiwanych rezultatów. Kobieta zna każde posunięcie wywiadu. Sytuacja komplikuje się, kiedy grupa nieznanych sprawców okrada transport CTX – płynnej bomby wynalezionej w południowokoreańskich laboratoriach, broni tak innowacyjnej, że właściwie niczym nie różni się od wody. Może oprócz tego, że jest w stanie zabić naprawdę dużo ludzi.

Kiedy okazuje się, że za przechwyceniem CTX stoi Ósmy Oddział Specjalny Korei Północnej, śledczy łatwo łączą obie sprawy. Ciągła przewaga Bang-hee stopniowo wywołuje w nich podejrzenia, że mają do czynienia z przeciekiem we własnych szeregach. Obecność „kreta” wystawia na próbę relację dwóch agentów. Rybki akwariowe odgrywają kluczową rolę w fabularnym twiście. Punktem kulminacyjnym *Shiri* jest próba uniemożliwienia wybuchu bomby. Ładunek ma być zdetonowany w trakcie pierwszego towarzyskiego meczu piłki nożnej Północy i Południa. Agentowi Yu w ostatniej chwili udaje się zapobiec tragedii.

Fabula *Shiri* może wydawać się typowa dla produkcji głównego nurtu, które eksploatują problemy szpiegostwa i terroryzmu czy mnożą teorie spiskowe. W dużej mierze przypomina amerykańskie kino sensacyjne⁹⁰. Widzowie oczekujący spektakularnego widowiska otrzymują pełen pakiet atrakcji – pościgi, helikoptery, wybuchy, strzelaniny i dynamiczne sceny walki. Kang Je-gyu – nie tylko reżyser, ale też współautor scenariusza, nie gubi się w gąszczu gatunkowych rozwiązań. Unika jednoznaczności, bo czyni motywacje bohaterów mniej oczywistymi.

⁹⁰ Dużo inspiracji wskazują Chi-Yun Shin i Julian Stringer. Wymieniają między innymi *Szklaną pułapkę* (1988), *Milczenie owiec* (1991) i *Speed: Niebezpieczną prędkość* (1994). Porównywanie pojedynczych scen (ucieczka z samolotu) lub wynalazków (płynna bomba) to jednak pewna nadgorliwość. Stosując podobne kryteria ciężko znaleźć filmy, które nie czerpią pomysłów z innych czy analogicznie – nie są punktem odniesienia. Warto też pamiętać, że w samej Azji powstało wiele oryginalnych tytułów, zaliczających się do wspomnianego gatunku, co poszerza pole poszukiwań. Por. Chi-Yun Shin, Julian Stringer, *Storming the Big Screen. The »Shiri« Syndrome* [w:] *Seoul Searching...*, op. cit., s. 62-64.

Bang-hee i agent Yu muszą dokonać trudnego wyboru między obowiązkiem i lojalnością wobec innych a własnymi uczuciami. Ukrywająca się pod fałszywą tożsamością kobieta w końcu znajduje się w potrzasku. Traci naiwną wiarę, że mogłaby żyć jako Myung-hyun. Odwleka chwilę egzekucji policjanta. Dopiero pod wpływem szantażu postanawia skończyć zadanie. Choć Yu poznaje prawdę, nie ma w sobie wystarczającej siły, żeby od razu zdemaskować Bang-hee. *Shiri* przynosi gorzki happy end. Bomba nie wybucha, ale dwoje kochanków – stojących po różnych stronach barykady, rozdziela śmierć. W ostatnich scenach Yu odsłuchuje nieodebraną wiadomość. Okazuje się, że Bang-hee przekazała mu informacje o ataku. W tym kontekście film Kanga niesie dość jasne przesłanie. Tym, co mogłoby umożliwić zjednoczenie jest miłość, pokonująca takie bariery jak przeszłość, piętno historii i polityka⁹¹.

Źródło ogromnego sukcesu *Shiri* tkwi w połączeniu formuły wysokobudżetowego widowiska z ważnym lokalnym problemem. Budżet produkcji CJ Entertainment, zrealizowanej przy wsparciu Samsunga, wyniósł 5 mln dolarów. W ówczesnych realiach kina koreańskiego była to wysoka suma. Pod pewnym względem film Kang Je-gyu stanowił ewenement. *Chaebolle* generalnie nie przywiązywały szczególnej wagi do uwzględniania tożsamości kulturowej w finansowanych produkcjach. Wręcz przeciwnie – unifikacja treści i odchodzenie od tego, co charakterystyczne dla Korei, stanowiło jeden z głównych zarzutów wysuwanych wobec ich strategii.

Koreańczycy ulegli ogromnej fascynacji, z czasem określonej nawet mianem „syndromu *Shiri*”. Nieznajomość kinowego hitu wykluczała z pogawędek w pracy i w szkole. Płyty Carol Kid – piosenkarki, wykonującej utwór *When I Dream*, włączony do ścieżki dźwiękowej, sprzedawały się w liczbie kilku tysięcy egzemplarzy dziennie. Tropikalne rybki akwariowe *kissing gourami* w mgnieniu oka znikwały ze sklepów zoologicznych. *Shiri* stała się czymś więcej niż filmem. Urosła do miana kulturowego fenomenu i wydarzenia publicznego⁹².

Spojrzenie na historię opowiedzianą w filmie i na zjawiska społeczne, które wiązały się z jego premierą, pozwala znaleźć przepis na tak zwany koreański *beul-lok-bust-a*. Chris Berry zauważa, że Korea Południowa, podobnie jak Chiny, rozpoczęła proces „dewesternizacji” (*de-Westernising*) blockbustera. Wyjście poza model hollywoodzki wiązało się z realizacją widowiskowych produkcji nastawionych na rynek panazjatycki i zorientowanych na młodych odbiorców. Wplatanie w hity kasowe lokalnych tematów i problemów wcale nie oznaczało automatycznego zamknięcia się na międzynarodowy sukces. Koreański przemysł filmowy

91 Motywy nacjonalizmu, przyjaźni i miłości w *Shiri* w ciekawy sposób analizuje Timothy R. Gleson. Zob. Timothy R. Gleson, *South Korean Action Films As Indicators of Fear of and Hope for Reunification*, „Education About Asia”, 2013, nr 1 (8), s. 29-30.

92 Chi-Yun Shin, Julian Stringer, *Storming the Big Screen...*, *op. cit.*, s. 57.

dostarczał bowiem „nowy” produkt – osadzony w innej kulturze, a jednocześnie znajomy, bo przypominający formułą wysokobudżetowe kino rodem z Fabryki Snów. Kraj, który jeszcze przed chwilą musiał ulec naciskom Amerykanów, oczekujących od niego większego otwarcia na zagraniczne inwestycje, teraz pokazywał, że w dobie globalizacji nie ma już czegoś takiego jak monopol na „duże filmy”⁹³.

Koniec lat 90. upłynął pod znakiem coraz wyższej frekwencji w kinach i wzrostu udziału koreańskich filmów w rynku (do 39,7% z rekordowo niskich 15,9% w 1993 roku). Choć *Shiri* zajęła zaszczytne pierwsze miejsce w box officie, tuż za nią – w pierwszej dziesiątce, uplasowały się dwie inne rodzime produkcje – komedia *Attack the Gas Station* (1999) Kim Sang-jina, opowieść o czterech złodziejach, którzy napadają na stację benzynową i thriller *Tell Me Something* (1999) Chang Yoon-hyuna – historia o tajemniczych krwawych zbrodniach, wstrząsających Seulem. Pomyślne konkurowanie z takimi zagranicznymi tytułami roku jak *Mumia* i *Matrix*, pozwoliło nabrać wiatru w żagle zarówno koreańskim producentom, jak i reżyserom.

Co prawda po destabilizacji ekonomicznej spowodowanej kryzysem finansowym wiele *chaeboli* zaczęło wycofywać się z przemysłu filmowego, ale na kolejnych sponsorów nie trzeba było długo czekać. Ich miejsce zajęły tak zwane spółki podwyższonego ryzyka – *venture-capital companies*⁹⁴, dla których zaangażowanie w branżę było atrakcyjne z kilku powodów. Po pierwsze, kinematografia zaczęła jawić się jako dynamicznie rozwijający się biznes. Po drugie – tego typu podmioty w swojej regularnej działalności podejmowały wieloletnie inwestycje, co oznaczało długie oczekiwanie na zysk. W przypadku filmu czas osiągnięcia profitów był dużo krótszy. Po trzecie – polityka rządowa za czasów Kim Dae-junga zachęcała spółki do tworzenia specjalnych funduszy filmowych. Podejście *venture-capital companies* różniło się od kompleksowego działania *chaeboli*. Dla nowych graczy, wybierających mniejszościowy udział w produkcji, bardziej liczyło się sukcesywne zapełnianie portfolio niż całkowita kontrola nad procesem realizacji. Pieniądze wydawano z większą ostrożnością. W zamian twórcy mogli cieszyć się większą swobodą artystyczną⁹⁵.

93 Chris Berry, *What's Big about the Big Films? »De-Westernising« the Blockbuster in Korea and China* [w:] *Movie Blockbusters*, ed. Julian Stringer, Routledge, London 2003 [za:] *Seoul Searching...*, *op. cit.*, s. 59.

94 Firmy o dużym potencjale, zwykle zajmujące się obszarem nowych technologii. Wymagają inwestycji kapitału we wczesnej fazie, co niesie większe zagrożenie utratą wkładu, a jednocześnie generuje wyższy przychód w razie powodzenia przedsięwzięcia.

95 Darcy Paquet, *The Korean Film Industry...*, *op. cit.*, s. 43-44.

Korea Royale – blaski i cienie sukcesu

Dynamiczny rozwój technologii widoczny na początku XXI wieku nie ominął przemysłu filmowego. Profesjonalizacja i rosnące możliwości w dziedzinie dźwięku, obrazu i efektów specjalnych pozwalały wzniesć produkcję filmową na wyższy poziom. Upowszechnianie się nowych rozwiązań i platform medialnych (satelity, Internet, DVD) wpłynęło na zmianę zachowań odbiorców. Odegrało też znaczącą rolę w kształtowaniu się kinomanii (*cine-manii*), czyli koreańskiej wersji kinofilii. Bong Joon-ho, opowiadając o przemianach przemysłu filmowego, podkreślał znaczące różnice. Nowe pokolenie reżyserów miało za sobą doświadczenia, których nie mogli zdobyć ich poprzednicy.

Trzej koledzy po fachu – Bong, Park Chan-wook i Kim Jee-woon (*Dobry, zły i zakręcony*), spędzali godziny na wspólnym oglądaniu zagranicznych filmów – zwłaszcza amerykańskich i europejskich. Uzbrojeni w setki kaset i płyt mogli w kółko analizować poszczególne sceny. Rozbierali je na czynniki pierwsze i zastanawiali się, „jak to jest zrobione”. Byli klasycznymi geekami. Prześcigali się w kolekcjonowaniu kolejnych DVD. Kiedy zatapiali się w filmowych światach, zapominali o jedzeniu i piciu⁹⁶. Wielu reżyserów debiutujących pod koniec lat 90. należało do kinofilii. W czasach młodości całkowicie oddawali się pasji. Powoływali do życia studenckie kluby filmowe, a nawet zajmowali krytyką – pisali o kinie (Park Chan-wook).

Oczywiście kinomania wykraczała daleko poza środowisko artystyczne, dotyczyła Koreańczyków w ogóle. Wpływ na rozkwit tego zjawiska miały rozwój technologii, pojawienie się pierwszych krajowych blockbustów, a także popularne dramy telewizyjne, które zręcznie łączyły współczesność z tradycyjnymi wartościami. W danym czasie obserwowano też mniejszą aktywności innych przemysłów filmowych w regionie. Ciekawość widzów podsycali kolejne sukcesy w branży, takie jak nagrody na festiwalach i sprzedawanie praw do remaków.

Za tym fenomenem kryło się jednak coś więcej. Soyung Kim bezpośrednio łączy *cine-manie* z boomem kultury filmowej – z większą liczbą wydarzeń, kin studyjnych, wideotek, z działalnością magazynów tematycznych (zwłaszcza „Cine21”) i grup filmowych, formujących się w Internecie i poza nim. Jednocześnie wskazuje na *quasi*-mistyczny i *quasi*-religijny charakter zjawiska. W pierwszym przypadku ma na myśli relację pomiędzy widzem a obrazem. Mówi o szukaniu na ekranie tego, co pragnie się zobaczyć, a czego w rzeczywistości nie ma – praktykach, które w szerszej perspektywie prowadzą do różnorodności odczytań.

W drugim Kim widzi skutek wolty spowodowanej transformacją ustrojową, czyli przeniesienie *quasi*-religijnej energii ruchów studenckich z lat 80. na dziedzinę kina w latach 90.

⁹⁶ Bong Joon-ho [za:] Bong Joon-ho, *Parasite*, DVD (dodatek specjalny *New Korean Cinema*, dysk 2), The Criterion Collection, USA, 2020.

(i później) – z ulic do kin. „Fascynacja kultowymi filmami i rodzaj kultowego uczestnictwa w seansach amerykańskich filmów klasy B, europejskiego kina arthouse'owego, kina akcji z Hongkongu i dzieł Wong Kar-waia są fenomenem koreańskiej kultury młodzieżowej. Termin *cine-mania* został ułuty, aby podkreślić ogromną liczbę tego typu widzów”⁹⁷ – pisze w artykule z 1998 roku.

Początek nowego stulecia upłynął pod znakiem umacniania pozycji kina narodowego. Zaledwie rok po premierze *Shiri* temat relacji Północy i Południa ponownie przyciągnął przed ekran zaskakująco dużą publiczność. Film *Joint Security Area* Park Chan-wooka zajął pierwsze miejsce w box offisie ze sprzedażą na poziomie 5,8 mln biletów w kraju. Inni reżyserzy, którzy ostatecznie rozstawili kino koreańskie na arenie międzynarodowej, też z powodzeniem wykorzystywali sprzyjające warunki. W 2000 roku zadebiutował Bong Joon-ho (*Barking Dogs Never Bite*). Swoje kolejne produkcje zaprezentowali Lee Chang-dong (*Peppermint Candy*), Hong Sang-soo (*Virgin Stripped Bare by Her Bachelors*) i słynący z zawrotnego tempa pracy Kim Ki-duk (piąta fabuła – *Wyspa*). Spośród trzech ostatnich twórców tylko Lee odniósł sukces frekwencyjny. Wszyscy zdobyli jednak nagrody na różnych zagranicznych festiwalach – w Karlowych Warach, Tokio czy w Wenecji.

W 2001 roku nastąpił długo oczekiwany przełom. Filmy koreańskie zyskały 50% udziału w rynku, deklasując Hollywood. Korea została pierwszym krajem, gdzie krajowa kinematografia prześcignęła importowane tytuły. Sporą popularnością cieszyły się produkcje skierowane do młodej widowni. Na szczyt rankingu najlepiej sprzedających się hitów trafił *Friend* (2001) Kwak Kyung-taeka (ponad 8 milionów widzów). Drugie miejsce przypadło w udziale *My Sassy Girl* (2001) Kwak Jae-yonga (blisko 5 milionów widzów) – filmowi zrealizowanemu na podstawie opowiadań internetowych. *My Sassy Girl* to zadziorna komedia o Kyun-woo – studencie, który pewnego dnia spotyka w metrze totalnie pijaną dziewczynę. Seria pomyłek i zaskakujących wydarzeń sprawia, że przyciągająca kłopoty, arogancka nieznajoma w końcu się z nim zaprzyjaźnia. Kiedy postanawia zdradzić swoją pasję – pisanie scenariuszy, Kyun-woo cierpliwie czyta wszystkie jej teksty. Fantazje chłopaka, snute w trakcie lektury amatorskich fabuł, przenoszą widza do alternatywnej rzeczywistości filmowej.

W pierwszej historii „twarda niczym Terminator” kobieta podróżuje z roku 2137 do teraźniejszości, gdzie uwięziono jej ukochanego. Nie wiadomo, dlaczego porywaczom zależało na uprowadzeniu mężczyzny. Za to roi się od walk i popisów kaskaderskich. Obok zestawienia charakterystycznych konwencji kina sensacyjnego, pojawia się powstała pod okiem Yuen Woo-

97 Soyoung Kim, »Cine-mania« or Cinephilia: Film Festivals and the Identity Question [w:] *New Korean Cinema...*, op. cit., s. 82.

pinga kultowa choreografia z *Matrixa*. W drugiej opowieści łowczyni nagród poszukuje „złoczyńcy, noszącego deszczowe klapki nawet w słoneczne dni”. Osadzony w epoce scenariusz kung-fu całkowicie ignoruje realia historyczne. Nieustraszona bohaterka, znowu pochodząca z przyszłości, pokonuje rywala i zasiada na tronie jako królowa. Decydujący pojedynek wśród falujących na wietrze zbóż i krew rozbryzgująca się na liściach, aby zaraz spłynąć w strugach deszczu, przywodzą na myśl poetykę klasycznego kina japońskiego i dorobek współczesnych reżyserów z Chin i z Hongkongu – przede wszystkim twórczość Zhang Yimou i *Popioły czasu* (1994) Wong Kar-waia.

Dalsza część *My Sassy Girl* ciąży ku melodramatowi, co nie powinno już być zaskoczeniem. Dziwne zachowanie dziewczyny jest reakcją na niedawną śmierć szkolnej miłości. Jej związek z Kyun-woo nie może się udać, dopóki żyje tragicznymi wspomnieniami. Komedia Kwaka przedstawia dość konserwatywny obraz relacji młodych Koreańczyków. Znajomości inicjują rodzice albo krewni, a zręcznie przemilczana intymność zdaje się w ogóle nie dotyczyć wchodzącego w dorosłość pokolenia. Stereotypy ról płciowych i orientacji seksualnej czy tabu obyczajowe (bohaterowie przebrani w stroje licealistów palą papierosy, piją alkohol i bawią się w nocnym klubie) są podważane wyłącznie w bezpieczny, humorystyczny sposób.

W filmie pojawia się autotematyczny wątek wytwórni Shin Cine (faktycznego producenta *My Sassy Girl*), do której chłopak, zgodnie z prośbą, zanosí ostatni scenariusz dziewczyny. Pracownicy bez problemu przyjmują i przeglądają tekst zupełnie nieznanej autorki. Jeden z nich wybiega do firmowej toalety. Kyun-woo usiłuje przekonać go, że film będzie przebojem. Przyglądając się niespodziewanym torsjom mężczyzny, po chwili dodaje jednak z offu: „w Shin Cine tak nie uważali”. Ciekawe, że motyw powraca w innym kontekście. Bohater po rozstaniu z kłopotliwą narzeczoną zaczyna opisywać ich znajomość w Internecie. Ci sami – tym razem zachwyceni, producenci proponują mu współpracę.

My Sassy Girl parodiuje azjatyckie i zachodnie kino gatunków, ośmiesza sztafpowe scenariusze, a w końcu – z pewną dozą autoironii wyjaśnia upodobanie Koreańczyków do melodramatów. Nie oznacza to, że zapomina o pochwałach. Współcześni producenci mają przecież doskonałe wyczucie branży i promują oryginalność. Rozwijająca się kinematografia spełnia marzenia, wyławiając nieoszlifowane talenty. Z tymi ostatnimi w rzeczywistości wcale nie było tak kolorowo. Daleko idąca komercjalizacja kina i związany z nią brak różnorodności, gdzie tylko blockbustery i filmy o dużym potencjale finansowym mogły liczyć na wsparcie, wkrótce stały się przedmiotem krytyki ze strony badaczy, niezależnych twórców i widzów.

Według Chrisa Howarda inicjatywa The Art Plus Cinema – uruchomiona na początku XXI wieku przez Korean Film Council, była bezpośrednią reakcją na niezadowolenie publiczności

z powodu pomijania w repertuarze konkretnych filmów niskobudżetowych – *Nabi* (2001) Moon Seung-wooka⁹⁸ i *Take Care of My Cat* (2001) debutującej reżyserki Jeong Jae-eun. Idea projektu zakładała wybór puli tytułów spośród produkcji niemieszczących się w głównym nurcie i rozpowszechnianie ich w określonych kinach, zobowiązanych do danej liczby wyświetleń. Proporcje między projekcjami koreańskimi a zagranicznymi wyznaczała odgórnie KOFIC. Z jednej strony pojawił się następny sposób na zwiększenie siły rodzimego przemysłu filmowego – cenna strategia na rzecz różnorodności (dokument, krótki metraż, animacja). Z drugiej – wielokrotnie ujawniał się element „narodowego” zarządzania nią samą. Na przykład prezentowano animacje koreańskie z pominięciem przełomowych dzieł japońskich⁹⁹.

Konsekwentnie rosły zarówno frekwencja w kinach, jak i budżety. W ciągu kilku lat widownia zwiększyła się z 64,6 mln (2000) do ponad 135,1 mln (2004), w tym biorąc pod uwagę same koreańskie filmy – odpowiednio z 22,7 mln do 80,1 mln. Miało to automatyczne przełożenie na średnią uczestnictwa w seansach (w 2001 – 1,9, a w 2004 – 2,78). Koreańczycy wkrótce stali się narodem, który najczęściej chodzi do kina, w 2014 roku odnotowując najwyższy wskaźnik na świecie – 4,19. Powyższe wyniki doskonale pokazują, że masowy przyrost publiczności zachodził głównie w obrębie krajowych produkcji. W latach 1996-2004 liczba obiektów wyświetlających filmy malała – dość regularnie i w stałym, niedużym tempie. Spektakularnie zwiększała się za to liczba ekranów (1996 – 511, 2004 – 1451)¹⁰⁰, co miało związek z powstawaniem kolejnych wielosalowych multipleksów CJ-CGV, Megabox i Lotte Cinema.

W 1996 roku przeciętny budżet filmu koreańskiego wynosił około 1,2 mln dolarów, z czego mniej więcej 900 tys. przeznaczano na koszty realizacji, a zaledwie 100 tys. na działania promocyjne. Osiem lat później – w 2004 roku, wzrósł do 4 mln dolarów (w tym w przybliżeniu aż 1,3 mln na marketing). Wyższe sumy wydawane na produkcję niestety nie przyczyniły się do wzrostu wynagrodzeń i poprawy warunków pracy¹⁰¹. Problemy narosłe wokół homogeniczności kina narodowego i wycofywanie się części *venture-capital companies* z udziału w branży, podyktowane przez kilka spektakularnych porażek finansowych, wskazywały te obszary przemysłu filmowego, które zaczynały stanowić jego słabszą stronę.

W 2003 roku dobiegła końca kadencja prezydencka Kim Dae-junga. W Korei wprowadzono

⁹⁸ Moon Seung-wook, studiował reżyserię w Szkole Filmowej w Łodzi. Pierwszy pełnometrażowy film fabularny – *Taekwondo* (1997), zrealizował w Polsce. Autorem zdjęć był słynny operator Andrzej J. Jaroszewicz (m.in. *Na srebrnym globie*, *Dekalog VIII*, *Szamanka*). W obsadzie obok Ahn Sung-ki (*Chilsu and Mansu*, *Silmido*) znaleźli się Paweł Burczyk, Ewa Gawryluk i Bartosz Opania.

⁹⁹ Chris Howard, *South Korean Cinema: »National Conjunction« and »Diversity«* [w:] *East Asian Cinemas. Exploring Transnational Connections on Film*, ed. Leon Hunt, Leung Wing-Fai, I.B. Tauris & Co Ltd, London 2008, s. 96-99.

¹⁰⁰ *Korean Cinema 2005*, ed. Daniel D.H. Park, Korean Film Council, Seoul 2005, s. 392-395.

¹⁰¹ Kim Kyoung-wook, *The Growth and Outlook of The Korean Cinema. 1996 – Present* [w:] *Korean Cinema: from Origins...*, op. cit., s. 359, 362.

pięcioletni okres sprawowania władzy bez możliwości ubiegania się o reelekcję, który miał zapobiegać ewentualnemu powrotowi do dyktatury. Kim nie mógł zatem ponownie startować w wyborach. Jego miejsce zajął Roh Moo-hyun (2003-2008) – lewicowy polityk, przedstawiciel pokolenia 386. Nowy prezydent powołał specjalny komitet, zajmujący się wyjaśnianiem i odtajnianiem spraw z okresu reżimu. Wzorem poprzednika kontynuował tak zwaną „politykę słoneczną” wobec Korei Północnej. W skrócie zakładała ona nawiązanie stosunków dyplomatycznych z komunistycznym sąsiadem za pomocą udzielenia mu dużej pomocy finansowej.

Po kilku latach od objęcia urzędu Roh – podobnie jak wcześniej Kim Dae-jung, spotkał się z Kim Jong Ilem w Pyongyangu. W prezencie dla wodza KRLD – znanego z miłości do kina, przywiózł między innymi zestaw płyt DVD. Wśród nich znalazła się południowokoreańska drama *Jewel in the Palace* (2003-2004) z Lee Yeong-ae, której Kim podobno był fanem¹⁰². Z jednej strony – Roh zabrał dość przewrotny podarunek dla kogoś, kto miał na koncie porwanie producenta i aktorki z Południa. Z drugiej – trzeba pamiętać, że oglądanie zagranicznych produkcji w KRLD uznaje się za nielegalne. Nie oznacza to oczywiście, że obywatele tego nie robią. Południowokoreańskie serie i filmy często przemycane są na Północ na pendrive'ach. Cieszą się dużą popularnością – również ze względu na wysoki poziom realizacyjny.

Związki Roh Moo-hyuna z przedstawicielami krajowego przemysłu filmowego dalekie były jednak od idealnych. Wszystko przez coraz silniejsze naciski ze strony Stanów Zjednoczonych, które wykorzystały podatny grunt, aby osiągnąć to, o co od dłuższego czasu walczyły. Korea Południowa, stojąc u progu zawarcia Free Trade Agreement (FTA) z USA, dostała ultimatum. Amerykanie postawili sprawę jasno. Zredukowanie limitów ekranowych było podstawowym warunkiem rozpoczęcia rozmów na temat porozumienia handlowego. Kiedyś wyniki sprzedaży *Parku Jurajskiego* przeliczane na miliony Hyundai zagwarantowały filmowi wsparcie rządu. Teraz kino przegrało z przemysłem samochodowym. Dla ukierunkowanej na eksport Korei główny rynek zbytu produkowanych aut stanowiły właśnie Stany Zjednoczone. Limity ekranowe przez wiele lat służyły opiece nad kinem narodowym, chroniąc je przed zalewem importowanych tytułów, ale okazały się mniej ważne niż strata kluczowego partnera biznesowego.

Sukcesy lokalnych blockbasterów i rozkwitająca kinomania zdążyły wzbudzić przekonanie, że branża jest już wystarczająco ustabilizowana i konkurencyjna, aby przetrwać taki krok. Motion Picture Association of America dolewało oliwy do ognia. Zajmowało otwarte stanowisko – SQS w rzeczywistości ogranicza rozwój kina koreańskiego. W 2006 roku wprowadzono poprawkę do Film Promotion Law. Obniżono limity ekranowe aż o połowę – do 73 dni. Odważne posunięcie

¹⁰² *North Korea's Kim gets perfect gift: illegal films*, Reuters, 3.10.2007, <https://www.reuters.com/article/idINIndia-29829520071003> [dostęp: 1.05.2021].

rządu pociągnęło za sobą protesty społeczeństwa, zwłaszcza samych zainteresowanych – producentów, reżyserów i aktorów. Artyści wyszli na ulicę, domagając się powstrzymania zmian. Podczas 59. MFF w Cannes trzech zaproszeni twórcy – aktor Choi Min-sik – znany już zachodniej publiczności dzięki *Oldboyowi* Park Chan-wooka (i szczególnie aktywny w sprawie), Bong Joon-ho i debiutant Yoon Jong-bin, organizowali nieme (i nie tylko) protesty przeciw obniżeniu *screen quotas*. Choć koreańscy filmowcy mogli liczyć na poparcie płynące z różnych stron świata – od takich postaci jak Agnes Varda, Jean-Luc Godard, Wong Kar-wai i Ken Loach, tak naprawdę ich walka od początku nie miała szans na powodzenie.

Niezadowoloną branżę filmową trzeba było szybko udobruchać, a do tego nadawała się najlepiej jedna instytucja – Korean Film Council. Tuż po zmniejszeniu limitów ekranowych uruchomiono Film Development Fund, który miał służyć promocji lokalnego przemysłu filmowego w kraju i za granicą. W tym czasie w fundusz wpompowano 430 mln dolarów (172 mln z dotacji rządowej, drugie tyle z 3% dopłaty do każdego sprzedanego biletu w Korei i 86 mln uzbieranych z resztek innych dotacji z poprzednich lat). Mogłoby się wydawać, że ofiara złożona na rzecz Free Trade Agreement w ogólnym rozrachunku obędzie się bez dalszych strat. Faktycznie, kino koreańskie nie przeżyło drugiej takiej zapaści jak ta z lat 70., ale odczuło sporo negatywnych skutków.

Znacząca redukcja w SQS wprowadzona została bez jakiegokolwiek przygotowania. Kiedy kino koreańskie przez parę lat musiało mierzyć się z różnymi niepowodzeniami, Hollywood umacniało swoją pozycję. Wzrosła liczba filmów zagranicznych – z 289 w 2006 roku do 1036 w 2014. Skoro import szybował w górę, automatycznie obniżał się udział filmów krajowych w rynku. W ciągu dwóch – trzech lat Koreańczykom udało się zapobiec permanentnej zmianie układu sił. Metoda była dość prosta – zaczęli kręcić więcej filmów. Odzyskali przewagę, czyli stały pułap na poziomie nieco ponad 50%. W latach 2012-2013 zbliżyli się nawet do 60% udziałów w rynku.

Wzrost liczby krajowych premier oczywiście odbył się pewnym kosztem – spadła średnia wysokość budżetu i to blisko o połowę. Przed zmianą w SQS zaledwie 30% produkcji kategoryzowano jako niskobudżetowe, a w 2015 roku – ponad 70%, podczas gdy koszty realizacji nie uległy znaczącej zmianie. Kino koreańskie zaczęło też mieć problemy ze znalezieniem innych źródeł finansowania niż rządowe. Poza tym wyraźnie zmniejszyły się wpływy z eksportu – z 75,9 mln dolarów rok przed redukcją limitów (2005) do zaledwie 23,4 mln w 2007 roku. Pod koniec dekady zyski nadal topniały (13,5 mln w 2010 roku).

Mniejsza liczba dni ogólnie wyznaczonych na pokazy koreańskich tytułów wspierała już i tak rozwijającą się tendencję – brak różnorodności. Dal Yong Jin podkreśla, że kluczowa

w zrozumieniu tego procesu jest świadomość oligopolu, który istnieje w domenie wyświetlania filmów w Korei. Dominacja multipleksów zarządzanych przez kilka wielkich konglomeratów (np. w 2013 roku CJ CGV posiadało 43,3% wszystkich ekranów w kraju) w połączeniu z faktem, że wiele z nich kontrolowało też dystrybucję, doprowadziły do niezdrowego braku równowagi. Do repertuaru przebijało się kilka blockbustów. Wyświetlanie ich przez wiele dni w sytuacji, kiedy multipleksy dysponowały wieloma salami, szybko wypełniało obowiązujący limit ekranowy.

Zmiany w SQS negatywnie wpłynęły na funkcjonowanie przemysłu filmowego. Stany Zjednoczone, pod płaszczykiem neoliberalnej globalizacji i krzewienia międzynarodowej współpracy, dążyły do zagarniania wpływów na lokalnych rynkach. Korea – wiedzioną wizją jeszcze szybszego ekonomicznego wzrostu, zepchnęła na drugi plan działania polegające na zachowywaniu tożsamości kulturowej w dziedzinie kina. Oprócz realnych skutków decyzja rządu symbolizowała charakter prowadzonej polityki¹⁰³.

Wszystkie wymienione procesy działały się w czasie, co oznacza, że zaobserwowanie poszczególnych tendencji wymagało dłuższej perspektywy. Kinematografia nie znalazła się z dnia na dzień w dużym kryzysie. Zaliczyła raczej mocne zachwianie. Powrót do względnej równowagi zajął jej kilka lat. Koreańskie produkcje zdążyły na stałe zapisać się w świadomości krajowej publiczności. Inicjatywy podejmowane w dziedzinie promocji i upowszechniania kultury filmowej przyniosły trwałe skutki. Dzięki temu w latach 2005-2010 frekwencja w kinach utrzymywała się na stałym poziomie – około 150 milionów widzów. Wraz z początkiem następnej dekady miała przekroczyć kolejny magiczny próg – 213 milionów (2013), a lokalne blockbustery – znowu zacząć wygrywać z zagranicznymi tytułami.

W całym chaosie spowodowanym przez walkę o SQS nie można zapomnieć o pewnym istotnym wydarzeniu. Kiedy trwały ostre negocjacje z Amerykanami, *The Host* (2006) w reżyserii Bong Joon-ho – historia potwora żyjącego w odmętach rzeki Han, ustanowił nowy rekord w box officie. Nietypowy *monster movie*, będący zręczną mieszanką wielu gatunków, okazał się niekwestionowanym hitem kasowym. Film obejrzało ponad 13 milionów widzów. Przy ówczesnej populacji oznaczało to, że widział go niemal co czwarty Koreańczyk. Inne najpopularniejsze premiery kinowe końca dekady – w tym *D-War* (2007) Shim Hyung-rae, *Dobry, zły i zakrecony* (2008) Kim Jee-woona i *Haeundae* (2009) Youn Je-gyuna, potwierdzały utrzymujący się trend. Najlepiej sprzedawały się wysokobudżetowe widowiska – filmy wojenne, sensacyjne i science fiction, melodramaty, a nawet – pastisz westernu.

D-War – opowieść o mitycznych stworach, które sieją spustoszenie na świecie, dobrze

¹⁰³ Wszystkie dane liczbowe przedstawione w kontekście zmian w SQS pochodzą z materiałów KOFIC, a dokładniej – z rocznych raportów *Korean Cinema*. Bazuję też na publikacji Dal Yong Jina. Więcej na temat przemian w kinematografii, które zaszły na skutek zawarcia FTA zob. Dal Yong Jin, *op. cit.*, s. 70-102.

pokazuje, jaki sekret krył się za sukcesem krajowych produkcji w Korei. Zdjęcia zostały zrealizowane w Los Angeles – głównie przy współpracy amerykańskiej ekipy i z tamtejszą obsadą. Za efekty specjalne odpowiadali jednak Koreańczycy, a Shim Hyung-rae pełnił jednocześnie rolę reżysera i scenarzysty. W oczach międzynarodowej widowni *D-war* mógł przypominać hollywoodzkie produkcje, ale niestety raczej te klasy B. Najczęstszym z wysuwanych zarzutów była słaba jakość SFX/VFX. Darcy Paquet wspomina, że krytycy, którzy zmiażdżyli film w lokalnej prasie – w tym on sam, musieli liczyć się z ostrą reakcją grupy fanów. Dla wielu Koreańczyków widowisko Shima, kończące się słynnym utworem *Arirang*, stanowiło powód do dumy¹⁰⁴.

W przypadku *D-war* doskonale widać element narodowego zarządzania przemysłem filmowym – nie tylko tematyką fabuły, ale też gustem i energią widzów. Wiara w siłę krajowego kina i wspieranie powstających w jego obrębie produkcji z jednej strony przekładała się na frekwencję w kinach i zyski, zaś z drugiej – przyczyniała do dalszego rozwoju branży. Film Shima to również jeden z przykładów na to, że Korea Południowa zaczęła dynamicznie wchodzić w międzynarodową koprodukcję i coraz śmielej myśleć o przekraczaniu granic własnego terytorium. Z czasem efekty specjalne uległy poprawie, pojawiały się nowe perspektywy, a twórcy, którzy nie bez przyczyny są bohaterami tej książki, podbijali światowe festiwale.

Potęgę kinematografii Korei zbudowały działania o wyraźnie nacjonalistycznym charakterze (polityka *seguehwa*), którym przyświecał jeden nadrzędny cel – wtłoczenie krajowego przemysłu filmowego w mechanizmy o zasięgu międzynarodowym. Właśnie dlatego na współczesne kino koreańskie trzeba spojrzeć przez pryzmat koncepcji transnarodowości – przeniesionej na grunt filmoznawstwa z innych dziedzin nauki – geografii i ekonomii. Pojęcie transnarodowości – głównie łączonej z globalizacją, deterytorializacją i nomadyzmem, umożliwiło „uchwycenie nowej, międzykulturowej wyobraźni filmowej”¹⁰⁵. W dobie koprodukcji i migracji kapitału – zarówno ludzkiego, jak i finansowego, poszerzyło niewystarczające już ramy teoretyczne. Wkrótce doprowadziło też do zakwestionowania idei kina narodowego.

Andrew Higson – rewidując swoje poglądy z lat 80., stwierdził, że teoria kina narodowego obecnie przydaje się tylko na poziomie polityki państwa¹⁰⁶. Rząd Korei Południowej uczynił z filmu dowód gospodarczej siły kraju i narzędzie, które doprowadzi do zwiększenia skłonności konsumpcyjnych społeczeństwa. W jego perspektywie kino koreańskie miało stać się przede wszystkim przynoszącym ogromne zyski biznesem. Handlowe podejście widać nawet w zmianie

104 Darcy Paquet, 2007, Koreanfilm.org, <https://www.koreanfilm.org/kfilm07.html> [dostęp: 03.05.2021].

105 Ewa Mazierska, Laura Rascaroli, *Turyści, podróżnicy i współczesne europejskie kino transnarodowe*, „Panoptikum”, 2009, nr 8 (15), s. 126.

106 Andrew Higson, *Ograniczona wyobraźnia kina narodowego* (przeł. Teresa Rutkowska), „Kwartalnik Filmowy”, 2008, nr 62-63, s. 16.

nazwy witryny internetowej Korean Film Council na Korean Film Biz Zone (KOBIZ). Trudno nie zgodzić się ze stwierdzeniem, że zjawiska współcześnie określane mianem „nowych fal” są coraz częściej mierzone ilością wyprodukowanych tytułów i sukcesami frekwencyjnymi¹⁰⁷.

Koreańczycy znajdują się w czołówce takiego „wścigu zbrojeń”. Nie dość, że posiadają zaawansowane zaplecze produkcyjne, to jeszcze wyjątkowo skutecznie promują swoich twórców. „Narodowość” i „transnarodowość” wcale się nie wyklucza, tylko przenika na wielu płaszczyznach¹⁰⁸. Światowa ekspansja przemysłu filmowego Korei nie zakończyłaby się tak imponującym sukcesem, gdyby wcześniej nie stworzono kina narodowego o cechach transnarodowych. Udało się to na co najmniej dwóch poziomach – realizacji lokalnych blockbustów, które są w stanie konkurować z Hollywood nie tylko w kraju, ale też za granicą i umożliwieniu reżyserom rozwoju międzynarodowych karier.

Wszystko nie mogłoby zadziać się tak szybko, gdyby nie opanowująca Koreę kinomania. Trzeba jednak wspomnieć, że choć w latach 2006-2010 produkowano ponad 100 tytułów rocznie (w 2009 roku rekordowo 158), tylko niewielka część z nich mogła liczyć na milionowe frekwencje. Oczywiście zdarzały się wyjątki pokroju *Old Partner* (2009). Dokument w reżyserii Lee Chung-ryuła zobaczyły blisko 3 miliony widzów. Był to wówczas jeden z największych sukcesów kina niskobudżetowego i niezależnego. Mimo takich niespodziewanych objawień w box officie, kino niezmiennie mierzyło się z problemem homogeniczności. Filmy arthouse'owe i o mniejszym potencjale komercyjnym z trudem przebijały się do repertuaru. Gdy tak się działo – zazwyczaj nie miały żadnych szans w rankingach popularności.

Soyoung Kim – reżyserka i inicjatorka Women's Film Festival (obecnie – Seoul International Woman's Film Festival), widziała szansę na zmianę tych tendencji w działalności konkretnych imprez filmowych. W artykule z 2003 roku wymieniła trzy podstawowe typy koreańskich festiwali – wydarzenia powstające na drodze porozumienia państwa, lokalnych rządów i intelektualistów (BIFF), imprezy sponsorowane przez korporacje i te powoływane do życia przez grupy aktywistów (współcześnie m.in. Korea Queer Film Festival). Starania tych ostatnich, skupione wokół polityki tożsamości, w pewien sposób sprzeciwiały się działaniom państwa i mediów. Według Kim to właśnie trzeci rodzaj festiwali, mając po swojej stronie ogromną popularność kina, jest w stanie zarażać młodą widownię zainteresowaniem kwestiami różnorodności społecznej i kulturalnej bez jednoczesnego angażowania nacjonalistycznego dyskursu. Stanowisko rządu, normy obyczajowe, a nawet przekonania religijne w dużej mierze

¹⁰⁷ Dudley Andrew, *Time Zones and Jetlag: The Flows and Phases of World Cinema* [w:] *World Cinemas, Transnational Perspectives*, ed. Nataša Đurovičová, Kathleen Newman, New York 2010, s. 82.

¹⁰⁸ Ulf Hedetoft, *Contemporary Cinema. Between Globalization and National Interpretation* [w:] *Cinema and Nation*, ed. Mette Hjort, Scott MacKenzie, London 2000, s. 278-297.

utrudniają jednak przenoszenie określonych zagadnień do sfery publicznej¹⁰⁹.

Problem braku różnorodności w kinie Korei Południowej właściwie trwa do dziś. Przybiera tylko różne formy. Strategie wprowadzane przez instytucje państwowe w połączeniu ze zmieniającą się rzeczywistością społeczną niekiedy doprowadzają do realnej zmiany, ale raczej nie przekładają się na rewolucję w ogólnym obrazie kinematografii. Nadal wiele pozostaje do zrobienia, o czym świadczą chociażby trudności, z jakimi borykają się koreańskie reżyserki. Wspomniane zjawisko ma ścisły związek z naturą krajowej branży filmowej – z oligopolem widocznym na wielu poziomach – w dziedzinie produkcji, dystrybucji i rynku kinowego. W szerszej perspektywie można wręcz powiedzieć, że kształt przemysłu filmowego ściśle odzwierciedla strukturę gospodarki Korei Południowej, a także tendencje w niej obecne.

Na początku XXI wieku Koreańczycy mogli poszczycić się rozwojem demokracji, dynamicznym wzrostem ekonomicznym, nowoczesnym spojrzeniem na kulturę jako przemysł kreatywny i opanowującą kolejne zakątki świata *hallyu* – ogromną popularnością ich sztuki, tradycji i towarów. Przetasowania w politycznym układzie sił sprawiły jednak, że u władzy wkrótce znaleźli się reprezentanci środowisk konserwatywnych i prawicowych. Podejmowane przez nich działania odbiły się głośnym echem społecznym. Niejednokrotnie naruszały też interesy artystów. W ciągu zaledwie dekady – pełnej kolejnych skandali i kontrowersji narosłych wokół rządzących, w kraju doszło do precedensu – impeachmentu głowy państwa.

W 2008 roku wybory prezydenckie wygrał Lee Myung-bak (2008-2013) – były burmistrz Seulu, a na przełomie lat 80. i 90. – prezes Hyundai. Nowy przywódca obejmował stanowisko w atmosferze wyciszonego skandalu – wówczas nieudowodnionych jeszcze malwersacji finansowych. Nie przeszkodziło mu to w pięcioletnim sprawowaniu rządów. Za cel obrał sobie realizację Planu 747 (nazwa nawiązuje do samolotu Boeing 747). Jego program zakładał coroczny wzrost PKB o 7% i osiągnięcie takiego poziomu produktu krajowego brutto, który będzie równoważny 40 tys. dolarów na mieszkańca. Lee planował też wynieść Koreę na siódme miejsce wśród gospodarek świata. W stosunku do KRLD prezentował bardziej stanowcze podejście niż poprzednicy – odchodził od „polityki słonecznej”, co poniekąd wiązało się z przeprowadzanymi przez Północ próbami broni jądrowej.

W 2008 roku Lee Myung-bak postanowił dopuścić do sprzedaży amerykańską wołowinę – wtedy wciąż objętą zakazem importu. Embargo zostało wprowadzone kilka lat wcześniej ze względu na wykrycie w mięsie choroby wściekłych krów. Po tej decyzji przez kraj przetoczyły się protesty setek tysięcy obywateli. Nic w tym dziwnego, biorąc pod uwagę fakt, że w nastawieniu Koreańczyków wobec Stanów Zjednoczonych od dłuższego czasu dominował – delikatnie mówiąc,

109 Soyoung Kim, »Cine-mania« or Cinephilia..., op. cit., s. 80.

sceptycyzm. Regularne antyamerykańskie manifestacje, które organizowano w różnych sprawach, były na porządku dziennym. „Mięsna afera” nadwątlila poparcie dla polityka, ale nie spowodowała żadnego przewrotu. W dziedzinie „osiągnięć” na polu kultury Lee Myun-bak – jak się później okazało, miał sporo wspólnego ze swoją niechlubną następczynią. O tym za chwilę.

Największym skandalem we współczesnej polityce Korei zapisały się rządy Park Geun-hye (2013-2017), na które cieniem kładą się narodowa tragedia, korupcja i łamanie konstytucyjnych praw człowieka. „Mam nadzieję, że czytelnik nie dostanie zawrotu głowy od liczby Kimów, Parków, Lee i Choiów w tej książce. Te cztery nazwiska stanowią prawie pięćdziesiąt procent wszystkich w Korei”¹¹⁰ – pisze Roman Husarski w przedmowie do *Kraju niespokojnego poranka*. Losy tego azjatyckiego państwa już nieraz pokazały, że historia potrafi zatoczyć koło. Akurat tak się składa, że Park Geun-hye to córka *tego* Parka – Park Chung-hee, drugiego wieloletniego dyktatora. Co więcej, po śmierci matki, która zginęła w trakcie nieudanego zamachu na generała, pełniła funkcje reprezentacyjne u boku ojca i doradzała mu aż jego śmierci.

W kwietniu 2014 roku Koreą wstrząsnęła katastrofa promu Sewol. Na pokładzie statku oprócz członków załogi znajdowało się blisko czterystu pięćdziesięciu pasażerów, z czego ponad połowę stanowili uczniowie liceum, którzy wybrali się na szkolną wycieczkę. W wyniku gwałtownego manewru statek stracił równowagę, przechylił się i zaczął tonąć. Później odkryto, że został przebudowany niezgodnie z przepisami, nie przechodził kontroli i był mocno przeładowany. Przed tragicznym rejsiem wymieniono też całą załogę. Nowy zespół w większości nie posiadał niezbędnych kompetencji.

Spółeczeństwo sparaliżował przebieg akcji ratunkowej. Straż Wybrzeża i wojskowe ekipy ratunkowe, które przybyły w pobliże promu, nie interweniowały. Czekwały na ratujących się pasażerów, ale co przerażające – na statku nie trwała ewakuacja. Niemal wszyscy uczestnicy rejsu cały czas znajdowali się w środku Sewola. Obsługa promu nakazała im, żeby pozostali w kajutach i czekali na dalsze instrukcje. Przeżyli tylko nieliczni – ci, którzy w porę zrozumieli, że uratują się jedynie ucieczką. Zginęły trzysta cztery osoby, głównie dzieci. Ocalała niemal cała załoga, na czele z kapitanem.

Zrozpaczone rodziny przybyły na miejsce katastrofy. Wrzały media i portale społecznościowe. Do Internetu przedostawały się dramatyczne wiadomości, które przerażeni uczniowie wysyłali do bliskich. Podawano kolejne informacje na temat niekompetencji załogi i służb ratunkowych. W obliczu tej ogromnej tragedii milczała najważniejsza osoba w państwie – Park Geun-hye. Brak interwencji, brak reakcji prezydent – i to przez siedem długich godzin

¹¹⁰ Roman Husarski, *Kraj niespokojnego poranka. Pamięć i bunt w Korei Południowej*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2001, s. 15.

od zatonięcia Sewola, a także późniejsze próby tuszowania zaniedbań przez władzę doprowadziły do fali protestów. Najzacieklej i najwytrwalej walczyli krewni ofiar. Rozbijali namioty w Seulu. Pikietowali dzień w dzień – pragnęli wyjaśnień i sprawiedliwości. Wielu obywateli domagało się odwołania Park ze stanowiska¹¹¹.

Jeszcze w tym samym roku – 2014, powstał dokument *Diving Bell (The Truth Shall Not Sink with Sewol)*. Film Ahn Hae-ryonga i Lee Sang-ho przede wszystkim skupił się na przebiegu akcji ratunkowej i działaniach rządu w obliczu katastrofy Sewola. Trafił do programu Busan International Film Festiwal. Cześć z rodzin ofiar wystosowała prośbę do organizatorów o odwołanie pokazu. Nie chciała rozdrapywania jeszcze bardzo świeżych ran. Wycofania produkcji – tym razem z powodu jej „zbyt politycznego” wydźwięku (czytaj: krytyki władzy), domagał się też konserwatywny burmistrz miasta – Seo Byeong-soo. Sprawę komplikował fakt, że polityk był jednocześnie prezesem zarządu BIFF. Festiwal nie uległ presji, ale wkrótce musiał zmierzyć się z przykrą niespodzianką. Na skutek swojej decyzji stracił ogromną część państwowego dofinansowania. W 2015 roku budżet Korean Film Council przeznaczony na organizację jednej z największych imprez filmowych w Korei został obcięty o ponad 40%, podczas gdy subsydia na inne lokalne festiwale filmowe wzrosły. W branży zawrzało.

Czara goryczy przełała się dopiero dwa lata później. Za sprawą dowodów, które trafiły w ręce dziennikarzy telewizji JTBC, wyszły na jaw szokujące fakty. Park Geun-hye Park konsultowała wszystkie decyzje polityczne i sprawy wysokiej rangi z Choi Soon-sil – wieloletnią przyjaciółką, córką przywódcy jednej z sekt religijnych. Choi nie dość, że odgrywała dużą rolę w kierowaniu krajem, to jeszcze wymuszała zawrotne sumy pieniędzy od chaeboli – w tym od Samsunga i Lotte¹¹².

Niewiele później wypłynęła tajna czarna lista przygotowana przez Ministerstwo Kultury, Sportu i Turystyki na zlecenie partii rządzącej – Saenuri. Dokument zawierał 9473 nazwiska artystów – reżyserów, aktorów i innych przedstawicieli przemysłu rozrywkowego, którzy w jakiś sposób narazili się władzy. Podpaść można było dość łatwo – na przykład jedną publiczną wypowiedzią albo podpisem pod petycją w sprawie wyjaśnienia tragedii Sewola. Na liście znaleźli się między innymi Park Chan-wook, Bong Joon-ho, Kim Ki-duk, Lee Chang-dong i Song Kang-ho. Umieszczeni w spisie twórcy nie mogli liczyć na jakiekolwiek państwowe wsparcie. Wkrótce odkryto, że podobny dokument funkcjonował za czasów Lee Myun-baka. Gabinet poprzedniego prezydenta wykazał się jednak mniejszą „fantazją” – lista zawierała tylko 82 osoby.

¹¹¹ Wstrząsający opis jednej z największych współczesnych katastrof narodowych Korei przedstawia Marcin Jacoby, który zarysowuje nie tylko łańcuch rażących zaniedbań widoczny na wielu poziomach, ale też społeczno-kulturowy wpływ tragedii na życie Koreańczyków i kształtowanie się społeczeństwa obywatelskiego. Zob. Marcin Jacoby, *op. cit.*, s. 226-234.

¹¹² *Ibidem*, s. 236.

Niektórzy z artystów przyznawali w wywiadach, że w pewnym stopniu wyczuli nagłą i niezrozumiałą zmianę polityki wobec ich działalności. Podobno Park Chan-kyong – młodszy brat Park Chan-wooka i współautor *Night Fishing* (2011), nie otrzymał dofinansowania od KOFIC tylko dlatego, że autor *Oldboya* znalazł się na czarnej liście. Uwikłanie Korean Film Council w cały proceder poważnie nadszarpięło wizerunek instytucji. Społeczeństwo oburzał już sam fakt istnienia tego typu dokumentu. Stało się bowiem jasne, że aktualna władza stosuje metody, z których słynął dawny reżim wojskowy. Bong Joon-ho – podczas jednego ze spotkań promujących *Parasite*, otwarcie przyznał, że to była dla niego czysta abstrakcja – czarna lista przypominała czarną komedię. Niestety cenzura filmowa nie okazała się ani reliktem przeszłości ani ponurym żartem.

W trakcie prezydentury Park Geun-hye dochodziło do wielu rażących nadużyć w kwestii swobody artystycznej. Wytypowanym przez rząd filmowcom starano się w zawołany sposób odebrać prawo głosu. Na szczęście Park i Bong stali akurat u progu międzynarodowej kariery. Pierwszy dopiero co zrealizował *Stokera* (2013) z Nicole Kidman i Mią Wasikowską w rolach głównych. Drugi był tuż po światowym sukcesie *Snowpiercera* (2013), a za chwilę miał stworzyć *Okję* (2017) na zlecenie Netflixa. Kim Ki-duk od zawsze pracował przy stosunkowo niskim budżecie i na obrzeżach krajowego przemysłu filmowego, dzięki czemu pozostał aktywny. Na długie osiem lat zniknął za to Lee Chang-dong, co początkowo nie wzbudziło podejrzeń. Reżyser zawsze kręcił fabuły z kilkuletnim odstępem. Z czasem zaczęto natomiast spekulować, że po prostu udał się na filmową emeryturę.

W połowie minionej dekady działania na rzecz zwiększenia widzialności kina arthouse'owego i niezależnego wyraźnie przystopowały. Sytuacja kina koreańskiego, które zdążyło podnieść się po obniżeniu *screen quotas*, była jednak stabilna. Rosła liczba produkcji – z 217 w 2014 roku do 337 w 2016. Udział w rynku utrzymywał się na poziomie ponad 50%, a frekwencja oscylowała wokół wyniku 215 milionów widzów¹¹³. W box offisie padały nowe rekordy. Regularnie pojawiały się tytuły, które przyciągały przed ekran po kilkanaście milionów widzów. Władza przychylnie patrzyła zwłaszcza na jeden gatunek – film historyczny, mający rozbudzać uczucia narodowe.

Nie powinno zatem dziwić, że wśród największych przebojów kasowych znalazł się *The Admiral: Roaring Currents* (2014) Kim Han-mina – opowieść o XVI-wiecznym admirale Yi Sun-shinie, ważnej postaci historycznej. Na wysokobudżetowe widowisko – przesyczone dużą dawką CGI, sprzedano ponad 17,5 miliona biletów. Duże sukces odniosły też dwa horrory – *Zombie Express (Train to Busan)*, 2015) Yeon Sang-ho i *Lament* (2016) Na Hong-jina. Swoją drogą – oba tytuły trafiły na ekrany polskich kin. W sierpniu 2017 roku premierę miał *A Taxi Driver*

¹¹³ *Korean Cinema 2017*, Korean Film Council, Busan 2017, s. 8-10.

(2017) Jang Huna. Akcja filmu rozgrywa się w latach 80. w Gwangju – w czasie jednej z najbardziej okrutnych masakr ludności, jakich dopuścił się reżim. *A Taxi Driver* obejrzało przeszło 12 milionów widzów. Zaledwie kilka miesięcy wcześniej część z nich sama wyszła na ulicę, aby sprzeciwić się władzy.

Koreańczycy przez lata okupacji japońskiej, następujących po sobie dyktatur i dyskusyjnego zaangażowania Amerykanów w sytuację ich kraju, zdążyli wykształcić silną kulturę masowych zgromadzeń. Udowodnili, że potrafią się szybko zmobilizować i wytrwale protestować w celu osiągnięcia konkretnej zmiany społecznej. Manifestacje, które przetoczyły się przez Koreę na przełomie 2016 i 2017 roku dziś znane są pod nazwą „rewolucji świec”. Wszystko za sprawą płonących świec i światełek, licznie przynoszonych przez demonstrujących. Pokojowe przemarsze i wystąpienia były reakcją na serię afer z udziałem partii rządzącej. Domagano się reform i większej transparentności, a przede wszystkim – odwołania Park Geun-hye.

Szacuje się, że w trwających przez blisko pół roku protestach wzięło udział około 17 milionów osób. W końcu skompromitowana Saenuri, aby uchronić się przed dalszym wzrostem niechęci, postanowiła dać obywatelom to, czego oczekiwali. Wyrok Trybunału Konstytucyjnego przypieczętował sprawę. Park Geun-hye zapisała się w historii w dwojaki sposób. Była zarówno pierwszą kobietą na stanowisku prezydenta, jak i pierwszą głową państwa postawioną w stan impeachmentu i odwołaną z urzędu. Na podstawie zgromadzonych dowodów skazano ją na 20 lat więzienia (wysokość wyroku kilkukrotnie zmieniano). Niewiele krótszy pobyt w celi czekał Lee Myung-baka, który został pociągnięty do odpowiedzialności głównie za korupcję.

W 2018 roku – na podstawie dokumentów wojskowych, ustalono, że armia była przygotowana do krwawego stłumienia „rewolucji świec” i wprowadzenia stanu wyjątkowego. Po ogłoszeniu wyroku trybunału Park przez kilka dni cały czas pozostawała w pałacu prezydenckim. Najprawdopodobniej czekała na siłowe rozwiązanie sytuacji i przywrócenie władzy. Oficjalne usunięcie prezydenta z urzędu oznaczało jednak, że w momencie interwencji wojsko dokonałoby zamachu stanu¹¹⁴. Choć do tego na szczęście nie doszło, niewiele dzieliło współczesną Koreę od powtórzenia losów sprzed lat.

Apogeum skandali politycznych na wysokich szczeblach obnażyło tendencje utrzymujące się od lat i pokazało zatrważający krajobraz polityczny Korei. Wśród władzy i elit – biznesmenów i prezesów potężnych konglomeratów, korupcja szerzyła się od dawna i na niemal wszystkich poziomach. Przyglądając się kolejnym prezydentom trudniej znaleźć tych, którzy z żadnymi zarzutami kryminalnymi nie mieli do czynienia niż odwrotnie. Zaczęło się od procesów Chun Doo-hwana i Roh Tae-woo – sądzonych za zbrodnie okresu dyktatury. Roh Moo-hyun po zakończeniu

¹¹⁴ Marcin Jacoby, *op. cit.*, s. 240-241.

kadencji został oskarżony o łapówkarstwo, co uznaje się za jedną z przyczyn jego samobójstwa. Po nim przyszedł Lee Myung-bak i Park Geun-hye.

Kiedy fotel prezydenta objął Moon Jae-in – prawnik, walczący o prawa człowieka i dawny opozycjonista, pojawił się promyk nadziei. Moon zabrał się za rozmontowywanie dawnych układów i czyszczenie organów państwowych ze skorumpowanych urzędników. Powrócił do „polityki słonecznej”. Spotkał się z Kim Jong Unem – następcą Kim Jong Ila. Kiedy stosunki na linii KRLD – USA stanęły na ostrzu noża (próby broni jądrowej na Północy), czynnie wspierał proces rozpoczęcia mediacji między Kimem a ówczesnym prezydentem Stanów Zjednoczonych – Donaldem Trumpem.

Korea Południowa na przestrzeni lat zaczęła się mierzyć z całym szeregiem problemów społeczno-ekonomicznych i z ich coraz wyraźniejszymi skutkami – z brakiem pracy dla młodych, nierównością zatrudnienia (dyskryminacja kobiet), niskim odsetkiem urodzeń i z horrendalnym wzrostem cen nieruchomości. Gabinet Moon Jae-ina wprowadził prawo, które regulowało i obniżało dotychczasowy czas pracy. Takie rozwiązanie miało nie tylko odciążyć przepracowanych Koreańczyków, ale też pomóc w walce z niskim przyrostem naturalnym. Największym wyzwaniem okazało się znormalizowanie sytuacji na rynku mieszkaniowym. Rząd wdrożył serię przepisów i strategii, ale od 2015 roku ceny nieruchomości i tak wzrosły o około 50%. W przypadku najbardziej popularnych dzielnic Seulu mówiło się nawet o 70%.

Brak efektów w jednej z najbardziej palących spraw – cen mieszkań, sprawił, że obecnie – u schyłku kadencji Moon Jae-ina, wielu Koreańczyków czuje się rozczarowanych. Dotyczy to głównie ludzi młodych, którzy pracują w niestabilnych warunkach, często są mocno zadłużeni – już nie tylko kredytem studenckim, ale i tym wziętym, aby wynająć jakiegokolwiek lokum. Wielu z nich musi dojeżdżać do pracy długie godziny (z miejsc, gdzie jest taniej), cierpi na depresję i coraz poważniej zastanawia się, czy nie wyjechać z kraju.

Wszystkie napięcia społeczne widoczne w Korei – zarówno te związane z ciężarem historii – okupacją japońską, wojną koreańską i dyktaturą, jak i ze współczesnością – dynamiczną industrializacją i rozwojem kapitalizmu, znalazły swoje odzwierciedlenie w kinie. Koreańscy reżyserzy mają niezwykłą zdolność do przenoszenia ich na duży ekran – niezależnie od tego, jaką konwencję wybierają – dramat, science fiction czy krwawy *revenge movie*. Twórczość pięciu bohaterów tej książki – Bonga, Honga, Parka, Lee i Kima, choć tak różna, ma jedną cechę wspólną – skupia się na problemie nierówności i podziałów społecznych, o czym przyjdzie się przekonać.

BONG JOON-HO | Humor niższej klasy

Kiedy podczas 92. ceremonii wręczenia Oscarów ogłoszono wyniki w kategorii Najlepszy Film, czołówka Hollywood – z Martinem Scorsese i Quentinem Tarantino na czele, musiała obejść się smakiem. Statuetkę zgarnął film *Parasite* Bong Joon-ho. Reżyser miał powody do poczwórnego świętowania. Była to tylko jedna z kilku nagród, jakie odebrał tego dnia. Internet błyskawicznie obiegiło zdjęcie, na którym łączy dwa złote posążki w symbolicznym pocałunku. Ta fotografia to doskonałe podsumowanie jego pełnego humoru podejścia do kina. Oscar dla *Parasite* przełamał blisko stuletnią tradycję. Najlepszym filmem po raz pierwszy okrzyknięto produkcję nieanglojęzyczną. Bong, który wychował się na hollywoodzkich klasykach, teraz stał się ważną częścią historii Akademii. Zwłaszcza, że zdeklasował też konkurencję w kategorii Najlepszy film międzynarodowy. Wówczas 50-letni Koreańczyk cieszył się już światową sławą. Wcześniej zrealizował *Snowpiercera* z gwiazdorską, zagraniczną obsadą, a także *Okję* na zlecenie Netflixa. Podbój Oscarów sprawił, że na Zachodzie zyskał tytuł najpopularniejszego i najbardziej utalentowanego reżysera z Korei Południowej.

Bong Joon-ho nie jest twórcą, którego filmografia rozciąga się na kilkadziesiąt pozycji. Do tej pory nakręcił siedem pełnych metraży i tyle samo shortów, z czego krótkie filmy w większości jeszcze w czasach studenckich. Każda jego produkcja, za wyjątkiem debiutu – *Barking Dogs Never Bite*, okupuje krajowy box office i to zazwyczaj na najwyższych pozycjach. Autor *Okji* doskonale rozumie ideę *beul-lok-bust-a*, czyli połączenia wysokobudżetowego widowiska – bliskiego Hollywood, z lokalnością, osadzeniem w rodzimej kulturze. Jednocześnie z upodobaniem odświeża konwencje gatunku. Ma na swoim koncie kryminał, w którym morderca nigdy nie zostaje złapany i *monster movie*, gdzie potwór ukazuje się na samym początku, a później przestaje grać pierwszoplanową rolę. Hity kasowe, które wychodzą spod jego ręki, zawsze zawierają element socjologicznej obserwacji. Dotykają ważnych kwestii w perspektywie kraju – nierówności, korupcji, konsekwencji reżimu wojskowego, ale też problemów o skali globalnej – ekologii, ocieplenia klimatu czy skutków konsumpcji mięsa. Wyjątkowość kina Bonga tkwi w mariażu rozrywki i rozbudowanego, społecznego kontekstu oraz w trudnym do podrobienia poczuciu humoru, które często manifestuje się w nieoczekiwanych zmianach tonu opowieści. We wszystkich jego filmach powraca też motyw walki klas.

Reżyser urodził się w 1969 roku w Daegu – tym samym mieście, z którego pochodzi Lee Chang-dong. Przyszedł na świat jako najmłodszy z czwórki rodzeństwa. Jego matka – nauczycielka w szkole podstawowej, z czasem poświęciła się wyłącznie wychowywaniu dzieci. Ojciec – profesor uniwersytecki, przez lata wykładał projektowanie graficzne. Kiedy otrzymał pracę w Seulu, cała

rodzina przeniosła się do stolicy. Zamieszkała nieopodal rzeki Han. Bong Joon-ho wspomniał, że początkowo był obiektem drwin w szkole. Mocny dialekt z Daegu wyróżniał się brzmieniem. Choć w domu nigdy z niego nie rezygnowano, postanowił nauczyć się mówić z innym akcentem, co zajęło mu trochę czasu. Nie było niczym niezwykłym, że Bong zamykał się w pokoju i skupiał na sobie. Cała rodzina miała naturę samotników. Ojciec był wiecznie pochłonięty własnymi projektami. Jego graficzne zainteresowania i zbiory ilustrowanych albumów miały pewien wpływ na późniejszą pracę syna. Bong Joon-ho słynie z dużego przywiązania do szczegółowych storyboardów, które sam rysuje. „Ilekcio idę na plan bez storyboardów, czuję się jakbym stał na środku Grand Central Terminal ubrany tylko w bieliznę”¹ – napisał w przedmowie do scenorysu *Parasite*, wydane jako powieść graficzna. Rozrysowywanie scen pozwala mu okiełznać wewnętrzny niepokój przed zdjęciami, dlatego nadal robi to sam, a nie zleca komuś innemu.

Bong studiował socjologię na jednej z najlepszych uczelni w Seulu – na Uniwersytecie Yonsei. Rozpoczął naukę w 1988 roku, kiedy przez kraj zdążyły już przetoczyć się największe protesty studenckie, związane z walką o demokrację. Mimo to świeżo upieczeni uczniowie szkół wyższych dalej chodzili na manifestacje. Wyrażali sprzeciw wobec rządów Roh Tae-woo, które tak naprawdę były przedłużeniem reżimu wojskowego. W domu Bong obserwował, jak bardzo autorytarny ustrój wpływa na wszystkie dziedziny życia. W pracy ojca – centrum graficznym, stanowiska prezesów obsadzone były wojskowymi. Ci zwykle nie mieli pojęcia o danej dziedzinie, co wywoływało frustrację podlegających im specjalistów.

Ze względu na metrykę i okres studiów naznaczony polityczną aktywnością, reżysera uznaje się za schyłkowego reprezentanta pokolenia 386. Na trzecim semestrze socjologii Bong Joon-ho wziął udział w protestach związku nauczycieli. Został zatrzymany za pogwałcenie prawa o zgromadzeniach i demonstracjach. Wypuszczono go z aresztu wcześniej, ale pod jednym warunkiem – od razu odbędzie obowiązkową służbę wojskową. Naukę kontynuował po powrocie z wojska. Miesiąc spędzony w więzieniu i różnorodność środowiska studenckiego sprawiły, że poznał wiele historii i wielu ludzi, którzy walczyli o przetrwanie bądź angażowali się w pomoc innym. Wszystkie te doświadczenia stały się inspiracją dla jego twórczości.

Socjologia szybko okazała się niewystarczająca. Bong Joon-ho od najmłodszych lat interesował się kinem. Oglądał mnóstwo filmów – często, gdy inni domownicy już dawno spali. Zazwyczaj były to hollywoodzkie produkcje i kino europejskie emitowane na koreańskich kanałach. Włączał też AFKN (American Forces Korea Network), choć nie rozumiał języka angielskiego. To w telewizji pierwszy raz zobaczył dzieła Alfreda Hitchcocka, Sama Peckinpaha, Briana de Palmy i dużo amerykańskich filmów klasy B, w tym horrorów. Kiedy pod koniec lat 80.

¹ Bong Joon-ho, *Parasite. A Graphic Novel in Storyboards*, Grand Central Publishing, New York 2020.

jego rodzice kupili pierwszy odtwarzacz VHS, zaczął z uporem maniaka nagrywać klasyki².

Na studiach Bong założył klub filmowy Yellow Door (*Noranmoon*)³. Dzięki niemu poznał przyszłą żonę. W jego strukturach realizował pierwsze krótkie metraże. Przyglądając się młodości reżysera – filmowym mistrzom z dzieciństwa, kinofilskiej pasji i inicjatywom, jakie organizował na uczelni, trudno nie znaleźć podobieństw z biografią Park Chan-wooka. Dwóch reżyserów dzieli sześć lat różnicy. Wykształcenie zdobywali w innym czasie, ale poznali się na początku kariery i zdążyli zaprzyjaźnić. W równym stopniu słyną z zabaw gatunkiem i pojawiającego się w nieoczywistych momentach dowcipu, ale każdy poszedł nieco inną drogą. Można powiedzieć, że Park stawia raczej pytania natury filozoficznej, a Bong – socjologicznej⁴. To dość ciekawe, bo pozostaje w zgodzie z ukończonymi przez nich studiami, których obaj w przeszłości nie lubili.

Kilkusobowy klub Yellow Door zaczął się błyskawicznie rozrastać. Pojawiali się nowi członkowie. Dzięki wsparciu zaangażowanych w inicjatywę kolegów, Bong Joon-ho zrealizował krótki metraż *White Man* (1994). To historia typowego *yuppie*, który znajduje na parkingu odcięty palec. Od tej pory używa go do różnych czynności – wybierania numeru telefonu, przełączania kanałów na pilocie i grania na gitarze. Całą narrację budują przede wszystkim wiadomości i reklamy, płynące z ekranu telewizora, a nie dialogi. Absurdalna opowieść powoli odsłania szerszy kontekst. Palec należał do robotnika zatrudnionego w fabryce, w której główny bohater jest szefem. Mężczyzna stracił go podczas nieszczęśliwego wypadku przy pracy.

Tytuł *White Man* nawiązuje do tak zwanych białych i niebieskich kołnierzyków. Bong łączy obrazy ubogich, położonych na wzgórzach dzielnic z sąsiadującymi obok nowoczesnymi budynkami i eleganckimi osiedlami. Podobny kontrast powróci w *Okji*, gdzie górskie krajobrazy Korei Południowej będą przeplatać się z zatłoczonymi ulicami Seulu i Nowego Jorku. *White Man* został nakręcony na taśmie 16 mm. Bong Joon-ho nie znał wtedy żadnych aktorów. Znajomi przedstawili go grającemu w teatrze Kim Roe-ha, który ostatecznie przyjął rolę i tym samym zadebiutował na dużym ekranie. Reżyser musiał pożyczać pieniądze od rodziny, żeby skończyć projekt. W ramach podziękowania dał Kimowi... kartę podarunkową na zakup koszuli. Aktor wspominał później, że rzeczywiście ją zrealizował. Za pierwszy wspólny film nie otrzymał gaży, ale za to powrócił w trzech pełnometrażowych produkcjach twórcy – *Barking Dogs Never Bite*, *Zagadce zbrodni* i *The Host*.

Bong Joon-ho – z *White Man* w portfolio i już jako absolwent socjologii, zgłosił się

2 Obszerną biografię Bong Joon-ho, wzbogaconą o wspomnienia reżysera, przedstawia Ji-youn Jung. Część informacji na temat dzieciństwa i okresu studiów Bonga pochodzi z książki tej właśnie autorki. Por. Ji-youn Jung, *Bong Joon-ho* (Colin A. Mouat, trans.), Korean Film Council, Seul 2008, 214-243 [e-book].

3 Nazwa wzięła się od koloru drzwi do pomieszczenia, w którym odbywały się spotkania.

4 Różnicę trafnie zauważa Nam Lee. Por. Nam Lee, *The Films of Bong Joon Ho*, Rutgers University Press, New Brunswick 2020, s. 38 [e-book].

do Korean Academy of Film Arts (KAFA). Instytucja, uruchomiona w ramach programu KOFIC, oferowała roczny program produkcji filmowej. Uczniowie wspólnie tworzyli własne projekty. Często wymieniali się funkcjami – pracowali w różnych pionach. W KAFA Bong nakręcił kilkunastuminutowy film *The Memories in My Frame*, ale dopiero jego dyplom – *Incoherence* (1994), okazał się przepustką do dalszej kariery. Podzielona na cztery części etiuda skupia się na trzech bohaterach. Szanowany profesor przegląda w gabinecie czasopisma pornograficzne. W porę ukrywa to przed studentką. Mężczyzna w białym dresie podczas porannego joggingu regularnie kradnie mleko spod drzwi sąsiadów. Zrzuca winę na roznosiciela gazet. Człowiek ubrany w garnitur, wraca pijany do domu. Nie może znaleźć łazienki, więc postanawia wykorzystać w wiadomym celu miejsce publiczne. Zostaje przyłapany przez nocnego stróża, na którym mści się w wyjątkowo obrzydliwy sposób. Bong tak konstruuje fabułę, że zawodowy status bohaterów – nie licząc pierwszego z nich, zostaje ujawniony dopiero na końcu. Wszyscy biorą udział w debacie telewizyjnej. Obok profesora siedzą redaktor naczelny gazety i prokurator – postacie z pozostałych dwóch segmentów filmu. Zaproszeni w charakterze ekspertów rozmawiają o kryzysie moralnym, trawiącym koreańskie społeczeństwo. Stawiają kolejne diagnozy. Winne zepsucia są niedostateczna edukacja, brak wychowania w domu i popkultura – zwłaszcza japońskie piosenki. Cała dyskusja jest tylko podszytym fałszem bełkotem.

W *Incoherence* rozdźwięk pomiędzy publicznym autorytetem bohaterów a ich zachowaniami na co dzień to źródło komizmu, a zarazem ostrze wymierzone w sposób myślenia głęboko zakorzeniony w Korei, gdzie wysoka pozycja zawodowa i wyższe wykształcenie automatycznie zapewniają powszechny podziw. Bong Joon-ho ośmiesza wynoszone na piedestał ideały. Przy okazji pokazuje, że prawdziwe życie toczy się w zupełnie innym miejscu. Roznosiciel gazet, który ogląda rozmowę, szybko zasypia. Studentka, myjąc zęby, zauważa na ekranie twarz profesora. Program leci też w stróżówce ochroniarza, ale ten – zajęty obowiązkami, nawet nie zwraca na niego uwagi. Codziennosc w swojej zwykłości i banalności nie ma nic wspólnego z obrazem kreowanym przez tęgie głowy. Godność i szacunek do drugiego człowieka mają ludzie, którymi pozornie dystyngowani mężczyźni otwarcie gardzą, a nie oni sami. W pełnometrażowych produkcjach Bonga Joon-ho pojawi się cały wachlarz postaci podobnych do bohaterów *Incoherence* – wykładowców, prezesów i urzędników, z upodobaniem przedstawianych w krzywym zwierciadle, ale i z dużą dawką humoru.

Film *Incoherence* był pokazywany na festiwalach w Vancouver i w Hongkongu. Spotkał się z pozytywnym odbiorem publiczności i krytyków. Realizacja dobrze przyjętego krótkiego metrażu nie oznaczała jednak od razu otwartej furty do fabularnego debiutu. Najpierw należało zdobyć doświadczenie na dużym planie. Po ukończeniu KAFA reżyser szukał punktu zaczepienia.

Próbował dostać się do ekip *A Single Spark* Park Kwang-su i *A Petal* Jang Sun-woo. Wysiłki spełzły na niczym – wszystkie miejsca były już obsadzone. W tym czasie Bong i jego żona utrzymywali się z dorywczej pracy – monitorowania mediów i filmowania wesel. Wprowadzili się do niewielkiego mieszkania. Z trudem wiązali koniec z końcem, a spodziewali się już dziecka. W ramach jednego ze zleceń para pracowała przy programie, który emitowano w katolickim kanale PBC. Filmowe wprowadzenia przygotowywał w nim Park Chan-wook. Ten ostatni był zresztą pierwszym, który skontaktował się z Bongiem, żeby porozmawiać o współpracy. Chodziło o jego drugi pełen metraż, ale projekt nie wypalił.

W końcu w 1996 roku, za sprawą Park Joon-wona, Bong dołączył do ekipy nowelowego *7 Reasons Why Beer is Better Than a Lover*. Później pracował jako współscenarzysta i asystent reżysera przy *Motel Cactus* (1997) Park Ki-yonga – historii, której akcja toczy się w tytułowym seulskim hotelu, miejscu wynajmowanym do miłosnych schadzek. Film ze zdjęciami autorstwa Christophera Doyle'a – stałego operatora Wong Kar-waia, został nagrodzony na festiwalach w Busanie i w Rotterdamie. Po nim Bong Joon-ho napisał jeszcze scenariusz do *Phantom: The Submarine* (1999) Min Byung-chuna.

Szczekające psy, superświnie i pasożyty – filmografia w pigułce

W trakcie kilku lat spędzonych w środowisku filmowym, reżyser poznał producenta Tcha Sung-jaia – wówczas związanego z Uno Films. Dzięki niemu zrealizował debiut *Barking Dogs Never Bite* (2000) – czarną komedię o niespełnionym naukowcu – Yun-ju, który usiłuje zostać profesorem. Bohater ma też drugi, bardziej palący problem – nie może znieść głośnego szczekania psów sąsiadów. Postanawia się ich pozbyć. Na jego nieszczęście zwierzętami zaczynają interesować się też inni mieszkańcy bloku – najpierw dozorca – wielbiciel psiny, potem Hyun-nam – dziewczyna, szukająca zaginionych psów.

Barking Dogs Never Bite często nawiązuje do estetyki japońskich mang i anime. Dobrze widać to w scenie pościgu, rozgrywającej się na korytarzach wielopiętrowego kompleksu. Stosowanie zwolnionego i przyspieszonego tempa, charakterystyczna muzyka i komediowe gagi sprawiają, że główni bohaterowie wyglądają jak postacie żywcem wyjęte z komiksu. Reżyser nigdy nie krył swojej sympatii do japońskiej kultury popularnej. Warto wspomnieć, że jej import przez długi czas był zakazany w Korei Południowej ze względu na wynikające z historii napięte stosunki obu państw. Zmieniło się to dopiero pod koniec lat 90., więc manga i anime pojawiły się w świadomości Koreańczyków dość późno. Bong Joon-ho był wśród nich jednym z pierwszych

*otaku*⁵. Do samego scenariusza przemycił wiele wątków i inspiracji z własnego życia. Akcję osadził w budynku, w którym kiedyś mieszkał z żoną. Z kolei jego brat, gdy obronił doktorat, mierzył się z różnymi perturbacjami związanymi z zatrudnieniem na uczelni.

Pełnometrażowy debiut, zrealizowany za około 800 tysięcy dolarów, czyli w budżecie niższym niż ówczesna średnia dla koreańskich produkcji, nie odniósł sukcesu. Nie mógł liczyć na zadowalającą frekwencję w kinach ani na zainteresowanie krajowych krytyków. *Barking Dogs Never Bite* na Zachodzie zwykle postrzegany jest tylko jako początek kariery, o którym wypada wspomnieć podczas festiwalowych Q&A i filmowa anegdota. Historia mężczyzny pozbywającego się małych, hałaśliwych psów, który na dodatek mieszka obok ludzi chętnie wkładających je do garnka, dla dużej części zagranicznej publiczności stanowi czystą abstrakcję.

Choć w *Barking Dogs Never Bite* szybko rusza spirala nieporozumień, konfliktów interesów i nieudanych śledztw, to przede wszystkim opowieść o zwykłym, często nudnym, a jeszcze częściej – pozbawionym perspektyw, życiu. Bong Joon-ho skupia się na niewielkiej społeczności koreańskiego osiedla i czyni sporo słodko-gorzkich obserwacji na temat ludzkich zachowań. Wątek jedzenia psiego mięsa ma dużo głębszy społeczny kontekst⁶. Nie jest wytworem ekscentrycznej, niepohamowanej wyobraźni twórcy, mającym wyłącznie zręcznie spleść ze sobą fabułę.

W *Barking Dogs Never Bite* pojawiają się kluczowe motywy, które będą powracać w późniejszych dziełach reżysera – bohaterowie z nizin społecznych, bezduszne instytucje, korupcja, aktywizm, potęga mediów, niewydolność organów ścigania i oczywiście – ludzka solidarność lub jej brak. W skostniałym środowisku uczelni rządzą starzy profesorowie. Yun-ju, aby zdobyć upragnione stanowisko, musi działać zgodnie z regułami skorumpowanego systemu. Wysoka łapówka to przepustka do lepszego życia, a zarazem coś, co przez długi czas pozostaje poza zasięgiem niezbyt zamożnego małżeństwa. Policja aresztuje niewłaściwego człowieka – występki Yun-ju i dozorczy nie wychodzą na światło dzienne. Hyun-nam jako jedyna angażuje się

5 *Otaku* – określenie osoby interesującej się japońską popkulturą, zwłaszcza mangą i anime.

6 O jedzeniu psiny w Korei Południowej pisze między innymi Roman Husarski w eseju *Psie smutki i smaki*. Szacuje się, że współcześnie w Korei Południowej spożywa się aż dwa i pół miliona psów rocznie (w przeliczeniu na mieszkańca wyższy wynik ma tylko Wietnam). To jedyny kraj, gdzie funkcjonują wielkie psie farmy (*gae nongjjang*). Tajemnicze „zaginięcia” udomowionych zwierząt są dużo rzadsze, ale podobno wciąż się zdarzają. W przeciwieństwie do innych państw Azji, które nadal jedzą psinę głównie z powodu biedy, w Korei w mięsie psów upatruje się właściwości leczniczych. Psinę spożywa raczej starsze pokolenie. Do teraz w bocznych uliczkach miast można znaleźć restauracje, serwujące wyłącznie ten lokalny przysmak. Mimo że dla wielu Koreańczyków psy już dawno stały się wyłącznie pupilami, krytyka tego zwyczaju przywędrowała z Zachodu. W kraju działają organizacje walczące o prawa zwierząt, które dążą do całkowitego zaprzestania procederu. Po drugiej stronie protestuje Koreańskie Stowarzyszenie Handlowców Psiego Mięsa. Właścicielom barów z psiną, często przekazującym biznes swoim dzieciom, zakaz przyniesie stratę jedyne go źródła dochodu. Ze względu na konflikt interesów sprawa nadal tkwi w martwym punkcie. Zob. Roman Husarski, *Kraj Niespokojnego Poranka. Pamięć i bunt w Korei Południowej*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2021, s. 174-200. W 2017 roku prezydent Korei Południowej – Moon Jae-in, zaadoptował psa odratowanego z rzeźni. Dori szybko został najpopularniejszym przedstawicielem własnego gatunku w kraju. Nie ma sensu wnikać, czy gest Moona był bardziej chwytem wizerunkowym, czy zapowiedzią konkretnych działań, bo sam w sobie niósł wyraźne społeczne przesłanie.

w ratowanie psów i z tego powodu traci pracę. Nie spełnia też marzenia o zostaniu bohaterką. Telewizja wycina jej wypowiedź z materiału informującego o schwytaniu sprawcy.

Wielu z mieszkańców osiedla dostaje od życia bardzo mało. Nie jest w stanie zapewnić sobie finansowego i socjalnego bezpieczeństwa, dlatego nie ma w ogóle poczucia zbiorowej odpowiedzialności. Jang-mi – przyjaciółka Hyun-nam, nie rozumie pracownicy banku, która udaremniła napad. Uważa jej zachowanie za dziwne – walczyła o nieswoje pieniądze. W *Okji* pojawia się podobny wątek. Kierowca Mirando odmawia dalszego pościgu za superświnia, bo firma nie zapewniła mu nawet ubezpieczenia. Bez wahania obraża też koncern w mediach. Zapytany, czy nie jest przypadkiem pracownikiem przedsiębiorstwa stwierdza, że tak, ale niezbyt go to obchodzi.

Bong pod producenckimi skrzydłami Tcha Sung-jaia zrealizował też swój drugi film – *Zagadkę zbrodni* (2003). Scenariusz oparł na faktycznych wydarzeniach z lat 80., kiedy Koreą wstrząsnęła fala brutalnych morderstw popełnionych w Hwaseong, na rolniczej prowincji. Do nowego projektu przygotowywał się przez ponad pół roku. Rozmawiał z policjantami zaangażowanymi w sprawę. Czytał prasę z tamtego okresu. Im bardziej zagłębiał się w *reaserch*, tym wyraźniej zaczynał dostrzegać rażące nieprawidłowości i absurdy, które stały za porażką prawdziwego śledztwa. Właśnie o nich postanowił opowiedzieć. Dzięki temu *Zagadka zbrodni*, oddająca realia pracy policji w dobie reżimu wojskowego, to zarówno kryminał, jak i dramat społeczny. Opowieść o drastycznych zabójstwach – szczególnie przygnębiającą ze względu na odniesienie do rzeczywistości, na wskroś przenika humor. Taki zabieg działa doskonale z prostego powodu. Każdy dowcip i każdy żart sytuacyjny mają swoje organiczne źródło – epokę autorytarnych rządów.

Bong Joon-ho chciał, aby ponura atmosfera lat 80., znalazła odzwierciedlenie nie tylko w fabule, ale i na ekranie. Kostiumy i scenografia, zdominowane przez czernie, szarości i beże, budują świat wyprany z kolorów. Reżyser wraz z operatorem Kim Hyun Ku (*Peppermint Candy*, *The Host*, produkcje Hong Sang-soo) postanowili wzmocnić ten efekt. Nakręcony na taśmie 35 mm materiał – za wyjątkiem scen otwierającej i finałowej, poddany został procesowi *bleach bypass*. W uproszczeniu można powiedzieć, że ta technika polega na ominięciu jednego z etapów wywoływania filmu, przez co kolory stają się bardziej nienasycone⁷. Redukcja barw sprawia, że obraz robi wrażenie zimniejszego i buduje poczucie dystansu. Skojarzenia z *Siedem*, *Podziemnym kręgiem* i *Szeregowcem Ryanem* jak najbardziej wskazane. W nich też używano *bleach bypass*.

W *Zagadce zbrodni* Bong Joon-ho postawił na komediowo-dramatyczny talent Song Kang-

⁷ Curtis Tsui, *10 Things I Learned: »Memories of Murder«*, Criterion, 22.04.2021, <https://www.criterion.com/current/posts/7362-10-things-i-learned-memories-of-murder> [dostęp: 10.09.2021].

ho. Obsadził go w roli prowincjonalnego detektywa Parka – specjalisty od prześwietlania ludzi wzrokiem, wymuszania zeznań i jeśli trzeba – szukania pomocy u wróżki. Było to pierwsze spotkanie reżysera i aktora, które wkrótce przerodziło się w wieloletnią współpracę. W drugiego ze śledczych – Seo, policjanta z Seulu, wcielił się Kim Sang-kyung. Funkcjonariusz ze stolicy, początkowo załamany niekompetencją kolegów z prowincji, odczuwa coraz większą frustrację z powodu nierozwiązanej sprawy. Podobno Kim chciał jak najlepiej oddać postępujące przygnębienie i bezsilność postaci. Ograniczał sen i jedzenie, aby wyglądać na skrajnie zmęczonego. *Zagadka zbrodni* była drugim najchętniej oglądanym koreańskim filmem roku. Zobaczyło ją ponad 5 milionów widzów. Postscriptum do kryminału Bonga dopisało życie i to po szesnastu latach od jego kinowej premiery. W 2019 roku Lee Choon-jae – odsiadujący dożywotni wyrok w więzieniu za inne przestępstwo, przyznał się do zbrodni, wokół których osnuto historię.

Kiedy Bong Joon-ho zaczynał pracę nad trzecią fabułą – *The Host* (2006), pozornie chwytliwy temat – opowieść o potworze z rzeki Han, nie spotkał się od razu z szalonym entuzjazmem. *Monster movies* nie miały zbyt dużej tradycji w Korei Południowej. Mimo to sukces poprzedniego filmu zapewnił reżyserowi budżet w wysokości 10 mln dolarów. Była to kolosalna suma jak na warunki lokalnego rynku, a jednocześnie dość niewielka, gdy w grę wchodziło science fiction z prawdziwego zdarzenia. Ponad połowę środków pochłonęły efekty specjalne (SFX i VFX). Celem było stworzenie przekonującego obrazu monstrum. Bong Joon-ho i projektant Jang Hee-chul nie chcieli powielać wizerunków znanych z kina hollywoodzkiego i japońskiego. Inspirowali się wyglądem egzotycznych ryb. W projekt od strony technicznej zaangażowały się między innymi nowozelandzkie Weta Workshop i amerykańskie The Orphanage. Wysoki koszt CGI zmusił Bonga do zredukowania przewidzianej liczby ujęć potwora. W storyboardzie pojawiło się ich około 160. Ostatecznie zmniejszono je o jedną trzecią.

Na szczęście dla napiętego budżetu *The Host* udało się znaleźć dużo naturalnych lokacji w okolicach mostu kolejowego Hangang. Ekipa pracowała w tunelach i podziemiach, często mierząc się z niskimi temperaturami i problemami adaptacyjnymi. Samo przeciąganie kabli i wnoszenie wartego setki tysięcy dolarów sprzętu do podmokłych przestrzeni było nie lada stresem. Kryjówka potwora została stworzona sztucznie. Wiele rozwiązań wybierano metodą prób i błędów. Za niewidoczny w kadrze pysk monstrum, który wypływa ludzkie szczątki, posłużyła niezbyt wyrafinowana, choć specjalnie zbudowana konstrukcja. Efekt skoków do wody uzyskiwano przez zrzucanie z mostu pustych beczek. Reżyser, który zyskał przydomek Bong-tail (połączenie nazwiska ze słowem *detail* – „szczegół”), dbał o każdy, nawet najmniejszy wizualny aspekt produkcji – od wyglądu etykiet butelek w laboratorium, przez konsystencję wydzielin

wydobywającej się z paszczy potwora, aż po barwę substancji rozpylanej w scenach końcowych.

W *The Host* widać autorskie podejście Bonga do kategorii *monster movie*. Nie dość, że monstrum w całej swojej okazałości pojawia się już w początkowych sekwencjach, to jeszcze równie szybko porywa córkę głównego bohatera. Za filmową inspirację ponownie posłużyły prawdziwe wydarzenia. W 2000 roku armia amerykańska przyznała się do wrzucenia do rzeki Han kilkudziesięciu litrów toksycznego formaldehydu, pochodzącego z jej bazy wojskowej w Seulu. Incydent pociągnął za sobą liczne protesty organizacji ekologicznych i obywateli. Chodziło nie tylko o rażące naruszenie przepisów środowiskowych, ale też o fakt, że skażone zostało jedno ze źródeł zaopatrujących Koreańczyków w wodę pitną. W *The Host* pojawienie się potwora ma bezpośredni związek z katastrofą chemiczną.

Reżyser, pisząc scenariusz filmu, postanowił jednak skupić się na losach dysfunkcyjnej rodziny, która musi połączyć siły, aby odnaleźć uprowadzoną przez monstrum Hyun-seo. W skład rodziny Parków wchodzi niedołączny dziadek, Gang-du – życiowy nieudacznik i ojciec dziewczynki, a także jego brat – bezrobotny absolwent i siostra – brązowa medalistka w łucznictwie. Wszystkim daleko do superbohaterów. Takie przeniesienie punktu ciężkości sprawiło, że w popularnej, gatunkowej formule znalazło się zarówno miejsce na dramat społeczny, jak i na polityczną satyrę, wyśmiewającą nieudolność koreańskiego rządu i Stany Zjednoczone. *The Host* ustanowił nowy rekord w krajowym box officie. Warto przypomnieć – ponad 13 milionów sprzedanych biletów oznaczało, że statystycznie film widział co czwarty Koreańczyk.

Zanim Bong Joon-ho zabrał się za następny pełen metraż, zrealizował półgodzinną nowelę w ramach antologii *Tokyo!* (2008). W projekcie udział wzięli jeszcze dwaj inni artyści – Michael Gondry (*Zakochany bez pamięci, Jak we śnie*) i Leos Carax (*Pola X, Holy Motors*). Wspólnym elementem trzech historii miało być miejsce akcji – stolica Japonii. Etiuda *Shaking Tokyo* Bonga to opowieść o młodym mężczyźnie, który jest *hikikomori*⁸ – od lat nie wychodzi z domu. W ciasnym mieszkaniu obok stosów książek obsesyjnie kolekcjonuje puste kartony po jedzeniu i rolki papieru toaletowego. Wszystkie rzeczy niezbędne do przetrwania może zdobyć bez kontaktu z drugim człowiekiem. Co innego, gdy w grę zaczyna wchodzić miłość. Jego życie zmienia pojawienie się nowej doręczycielki pizzy. Mężczyzna, aby ponownie spotkać dziewczynę, musi opuścić bezpieczne schronienie. W końcowych scenach *Shaking Tokyo* miastem wstrząsa kolejne trzęsienie ziemi – teraz będące metaforą wybuchającego uczucia. Bong Joon-ho, po otrzymaniu propozycji nakręcenia jednego z segmentów *Tokyo!*, szukał skojarzeń, jakie wywołuje w nim miasto. Wyobrażał sobie przeraźliwie samotnych, odizolowanych mieszkańców metropolii.

⁸ *Hikikomori* – określenie osoby izolującej się od społeczeństwa. W skrajnych przypadkach oznacza całkowite ograniczenie interakcji ze światem zewnętrznym (niechodzenie do pracy, brak kontaktu z innymi ludźmi, przebywanie w zamknięciu).

Zaprzagnął stworzyć historię, która ich obudzi. Stąd pojawił się tytuł, ale też motyw trzęsienia ziemi⁹ – anomalii częstej w Japonii. Choć tym razem Bong skupiał się na innej kulturze, z niej też automatycznie wyciągnął temat społeczny – zjawisko *hikikomori*.

Wysiłek związany z powstawaniem efektów specjalnych do *The Host* sprawił, że reżyser zaprzagnął na chwilę uciec od science fiction. Nad *Matką* (2009) pracował z przerwami od dobrych kilku lat, ale dopiero teraz poczuł, że dojrzał do opowiedzenia tej historii. Zresztą scenariusz pisał z myślą o konkretnej aktorce – Kim Hye-ja. Bez niej nie wyobrażał sobie filmu. Z przyszłą odtwórczynią głównej roli spotykał się regularnie w trakcie przeciągającego się developmentu. Kim była ikoną kina koreańskiego. Za sprawą kreacji w serialach telewizyjnych przyłgął do niej bardzo tradycyjny wizerunek matki – pełnej spokoju i strzegącej ciepła domowego ogniska. Tymczasem nowa produkcja Bonga opowiada o zupełnie innej stronie macierzyństwa – jego atawistycznej sile, która odsłania mroczne zakamarki ludzkiej duszy. Tytułowa matka walczy o wolność jedyne go syna. Postanawia przeprowadzić własne śledztwo i dowieść niewinności dziecka.

Na planie *Matki* Bong Joon-ho po raz pierwszy pracował z operatorem Hong Kyung-pyo, który po przeczytaniu scenariusza od razu zdecydował się zaangażować w projekt. Był to dla niego dość szczególny moment. W kontrze do postępującej cyfryzacji kina, coraz chętniej szukał obrazów surowych i ziarnistych¹⁰. Pod kątem zdjęć chciał zrealizować zupełnie inny film Bonga niż dotychczasowe. Oba twórcom zależało na większym realizmie. Artystyczne poszukiwania zaowocowały zastosowaniem anamorficznych obiektywów (zdecydowano się na niemiecki obiektyw Hawk) i nietypowym wyborem formatu obrazu. Tak zwany *aspect ratio* w *Zagadce zbrodni* i *The Host* to 1:85:1. W *Matce* mamy do czynienia z 2:35:1. Takie proporcje chętnie wykorzystywane są w produkcjach naszpikowanych akcją ze względu na bardziej kinowy efekt. W twórczości Bong Joon-ho zostały użyte nie w kasowym *monster movie*, tylko w kameralnym dramacie. To rozwiązanie miało wydobywać niepewność i nerwowość głównej bohaterki – w kadrze często wklejonej w rozciągającą się dookoła niej przestrzeń. Kim Hye-ja za swoją niezapomnianą kreację aktorską została wyróżniona kilkunastoma nagrodami.

Równowaga w kosmosie musiała zostać zachowana – po *Matce* Bong podjął się adaptacji

9 Bong Joon-ho, *Bong Joon-ho Exclusive Interview – TOKYO!* (rozm. przepr. Steve Weintraub), 18.05.2009, <https://collider.com/bong-joonho-exclusive-interview-tokyo> [dostęp: 10.09.2021].

10 Hong Kyung-pyo niecałe dziesięć lat później zrealizował zdjęcia do *Plomieni* Lee Chang-donga, co jest kolejnym świadectwem jego autorskiego podejścia do obrazu. Skapane we mgłę panoramy Paju i niezapomniana sekwencja tańca Hae-mi budują duszny klimat kryminału w stylu *slow cinema*, który stopniowo rozsadzają klasowe napięcia. Passa Honga od lat trwa w najlepsze. Pracował też przy *Lamencie* Na Hong-jina, a z Bong Joon-ho do tej pory spotkał się jeszcze dwa razy – na planie *Snowpiercera* i *Parasite*. O wizualnych aspektach *Matki* Hong opowiada m.in. w materiałach dołączonych do DVD filmu, wydanego przez Magnolię. Zob. Hong Kyung-pyo [w:] Bong Joon-ho, *Mother*, DVD, Magnolia Home Entertainment, 2010.

dystopijnej powieści graficznej *Le Transperceneige*. Reżyser – fan komiksów, natknął się na nią podczas wizyty w księgarni. Tak powstał *Snowpiercer* (2013). W świecie skutym lodem jedyni ocalali skazani są na ciągłe krążenie dookoła globu w pędzącym pociągu. Zamknięta zbiorowość rządzi się okrutnymi prawami. W pierwszych składach mieszkają najbogatsi. Końcowe przedziały, nazywane potocznie Ogonem, zajmują pasażerowie na gapę, najniższa warstwa społeczna. Właśnie oni – głodni i sprowadzeni do kategorii podludzi, od lat próbują obalić Wilforda – kierownika pociągu. Krwawo tłumione powstania nie powstrzymują następnych śmiazków. Na czele kolejnej rewolty staje Curtis. Dotarcie do lokomotywy okazuje się możliwe tylko z pomocą Namgoonga, specjalisty, który zaprojektował zabezpieczenia w *Snowpiercerze*. Niestety jest pewien problem, a właściwie dwa. Mężczyzna siedzi w pilnie strzeżonym więzieniu i mówi wyłącznie po koreańsku.

W filmie pojawiła się międzynarodowa obsada. Obok wspomnianych już gwiazd zza Oceanu – Chrisa Evansa, Tildy Swinton i Eda Harrisa, wystąpili Song Kang-ho i Ko Ah-sung (*The Host*) – ponownie w roli ojca i córki, a także europejscy aktorzy, tacy jak Luke Pasqualino i Tomás Lemarquis. Na zagranicznych festiwalach często pytano Bonga, co skłoniło go do pracy w Hollywood. Takie podszyte imperialistycznym podejściem przekonanie ma niewiele wspólnego z prawdą. *Snowpiercer* to film w większości anglojęzyczny, ale został wyprodukowany za koreańskie pieniądze, z mniejszościowym wkładem kilku innych koproducentów. Źródło finansowania sprawia, że jest filmem południowokoreańskim. Dobór obsady był ściśle związany z fabułą. Reżyser nie wyobrażał sobie, aby w ludzi ocalałych spośród całej populacji wcielali się tylko rodzimi aktorzy. Na realizację fabuły otrzymał 40 mln dolarów, czyli cztery razy więcej niż na *The Host*, co wciąż stanowi jeden z największych budżetów w krajowej kinematografii.

Przygody Bong Joon-ho z amerykańskim przemysłem filmowym nie skończyły się na niezręcznościach związanych z rodowodem filmu. Do historii przeszedł konflikt twórcy z Harveyem Weinsteinem – producentem przez lata trzęsącym Hollywood, a obecnie skazanym za przestępstwa seksualne, których ujawnienie zapoczątkowało ruch #MeToo. Weinstein był amerykańskim dystrybutorem filmu. Odpowiadał za wprowadzenie go do kin w Stanach Zjednoczonych i w kilku innych anglojęzycznych państwach. Nalegał na skrócenie fabuły o około dwadzieścia minut. Forsował też sztuczne dodanie *voice-over* na początku i na końcu historii w celu lepszego wyjaśnienia jej zachodnim widzom. Poza tym na ekranie miało pojawić się „więcej Chrisa Evansa”. Wersja reżyserska bez podobnych komplikacji była wyświetlana w Korei, Francji i w Japonii. Bong Joon-ho, mimo że bierze na warsztat popularne gatunki filmowe, udowodnił swoje autorskie podejście do kina. Pozostał nieugięty, co poskutkowało niemal rocznym opóźnieniem premiery.

Do teraz przytaczane są anegdoty związane z walką o każdą mającą pójść pod nóż

sekwencję. W jednej ze scen zamaskowany bandyta tnie toporem wielką rybę. Bong Joon-ho, który oczywiście nie chciał rezygnować z ujęcia, tłumaczył Weinsteinowi, że ma ono osobisty charakter. Jego ojciec był rybakiem, a to rodzaj filmowego hołdu. Kłamstwo przyniosło oczekiwany efekt. Weinstein zakazał wycinania tego fragmentu. Na problematycznym filmowcu zemścił się w inny sposób. Zmienił podmiot odpowiadający za dystrybucję na Radius-TWC – mniejszą wytwórnię wchodzącą w skład Weinstein Company. *Snowpiercer* w czerwcu 2014 roku trafił do zaledwie ośmiu kin. Na producenta czekała jednak niespodzianka. Ze względu na ogromną popularność, konieczne było zwiększenie liczby ekranów do stu pięćdziesięciu. Dwa tygodnie później tytuł znalazł się w serwisach VOD. Był pierwszym filmem dostępnym na kanałach streamingowych w chwili, gdy nadal wyświetlano go w kinach¹¹.

Zatarg z Amerykaninem na szczęście nie zniechęcił Bonga do wyjścia poza lokalny rynek. Święte prawo do *director's cut* i 50 mln budżetu zaoferował mu nowy, ale coraz mocniejszy gracz w przemyśle filmowym – Netflix. Powstała w ramach tej kooperacji *Okja* zadebiutowała na platformie w 2017 roku. To historia Miji, która żyje u boku swojej jedynej przyjaciółki – pokaźnych rozmiarów superswini. Zwierzę należy do dwudziestu sześciu genetycznie zmodyfikowanych stworzeń wysłanych przez amerykańską korporację Mirando pod opiekę rolników z całego świata. Firma, pod płaszczykiem ekologii i miłości do natury, tak prawdę pracuje nad nowym rodzajem wieprzowiny. Produkt ma zrewolucjonizować przemysł mięsny. Zbliża się finał zakrojonej na szeroką skalę akcji marketingowej. *Okja* zwycięża konkurs na Najlepszą Superswinie. Zostaje wywieziona do Nowego Jorku, aby uświetnić organizowaną tam paradę. W ślad za nią rusza zrozpaczona Mija. Dziewczynka, podczas pełnej niebezpieczeństw podróży, najpierw spotyka aktywistów z Frontu Wyzwolenia Zwierząt, później – bezwzględną prezeskę Lucy Mirando. W końcu trafia do rzeźni, gdzie *Okja* czeka na śmierć. Podobnie jak Gang-du z *The Host*, musi zmierzyć się z wielką machiną kapitalistycznego świata, w której interesy słabszych i biedniejszych nie mają żadnego znaczenia.

Gdyby nie fakt, że Bong Joon-ho raczy widzów dużą dawką humoru, który zdecydowanie wykracza poza ramy kina rodzinnego, przygodowa *Okja* z powodzeniem mogłaby zostać uznana za fabularne dziecko studia Ghibli. Zarysowana z dużą czułością relacja pomiędzy Miją a uroczą superswinie nasuwa skojarzenia z *Moim sąsiadem Totoro* (1988) Hayao Miyazakiego. Z kultowym dziełem oprócz motywu – nazwijmy to, międzygatunkowej przyjaźni, łączy ją podejście do natury. Dokonania mistrza japońskiej animacji nie były jednak bezpośrednią inspiracją. Bong Joon-ho miał w głowie mglisty obraz wielkiego stworzenia o smutnych oczach. Zaczął tworzyć historię, mogącą kryć się za jego spojrzeniem. Chciał, żeby *Okja* wyglądała jak zwierzę, które nie występuje

11 Nam Lee, *The Films of Bong...*, op. cit., s. 52-54.

w przyrodzie, a jednocześnie posiadała cechy, czyniące jej istnienie wielce prawdopodobnym.

Za kamerą stanął Darius Khondji – autor zdjęć do *Siedem* Davida Finchera oraz filmów Jeana-Pierre'a Jeuneta i Marca Caro (*Delicatessen*, *Miasto zaginionych dzieci*). Reżyserowi zależało na współpracy z operatorem. Czuł, że to właśnie on będzie w stanie oddać baśniowość opowieści, a zarazem zbudować mroczny klimat filmowej ubojni. Ze względu na liczne anglojęzyczne role, Bong, aby wygładzić dialogi i dobrze przenieść poszczególne żarty, ponownie zdecydował się na wsparcie zagranicznego współscenarzysty. Przy realizacji *Snowpiercera* pracował z Kellym Mastersonem, teraz – z Walijczykiem Jonem Ronsonem.

Okja została nominowana do Złotej Palmy na MFF w Cannes. Kiedy podczas festiwalowego pokazu na ekranie pojawiło się logo Netflix, publiczność zaczęła buczeć. Reakcja wyrażała ogólny sprzeciw wobec zakwalifikowania produkcji do udziału w konkursie. Sprawę pogorszył fakt, że film początkowo wyświetlono w złych proporcjach. Winę ponosili organizatorzy. Konieczne było zatrzymanie projekcji i wznowienie jej po przerwie. Kontrowersje narosłe wokół fabuły Bong Joon-ho wiązały się z polityką producenta. Netflix odmówił wprowadzenia *Okji* do francuskich kin. Po tej edycji imprezy w regulaminie festiwalu w Cannes pojawił się nowy zapis. Koniecznym warunkiem kwalifikacji filmów dystrybuowanych online ustanowiono ich kinową premierę we Francji. Reżyser nie wyjechał z Lazurowego Wybrzeża z nagrodą, ale magia jego kina okazała się silniejsza niż walka o monopol, będąca świadectwem dynamicznych zmianach w produkcji filmowej. Po pokazie *Okja* zebrała kilkunastominutowe owacje.

Międzynarodowy sukces Bonga sprawił, że na jego następną produkcję z niecierpliwością czekali już nie tylko fani w kraju, ale i za granicą. Reżyser opisywał *Parasite* jako kameralny projekt, w całości zrealizowany w Korei i ponownie z Song Kang-ho w roli głównej. Choć wszystko brzmiało obiecująco, chyba mało kto spodziewał się, że film zgarnie kilkaset nagród, w tym najważniejsze statuetki w przemyśle filmowym – Złotą Palmę, Złote Globy i aż cztery Oscary. Scenariusz *Parasite* pierwotnie powstawał pod nazwą *The Décalcomanie*. Zmiana tytułu nie spodobała się specjalistom od marketingu, którzy obawiali się jego obraźliwego wydźwięku. Bong Joon-ho, co już nie powinno dziwić, nie uległ jednak presji. *Parasite* to historia ubogiej rodziny Kimów, która stopniowo przenika do świata bogatych Parków. Uciekając się do podstępu, kłamstwa, a nawet przestępstwa, szybko obejmuje kolejne stanowiska w ich rezydencji. Korzysta z otaczających ją luksusów i marzy o wygryzieniu bogaczy z zajmowanej pozycji. Kiedy okazuje się, że nie tylko ona zdążyła zagrzać sobie miejsce w willi, wszystko nieuchronnie zmierza do tragedii.

Parasite wydobywa podziały klasowe za pomocą kontrastów widocznych w przestrzeniach. W *Snowpiercerze* służyła temu perspektywa horyzontalna (przód i tył pociągu), z kolei tutaj –

wertykalna (dom – suterena – piwnica). W jednym z wywiadów Bong wyjaśniał, że w Korei Południowej dom reprezentuje status społeczny człowieka. Co więcej, tylko ludzie zamożni mają w nim schody. Te ostatnie, wszechobecne w różnych formach i kształtach, pełnią istotną rolę w fabule. Równie duże znaczenie odgrywają ponure mieszkanie Kimów i ogromna posiadłość Parków. Scenograf Lee Ha Jun długo poszukiwał odpowiednich lokacji, a że Bong Joon-ho słynie z bycia wybrednym w tej kwestii, skończyło się na budowie obu obiektów.

Choć storyboard był jak zawsze bardzo szczegółowy, Lee stanął przed dużym wyzwaniem. Jego koledzy architekci, widząc projekt domu Parków, wybuchali śmiechem – był bezsensowny i nieergonomiczny. To, co w realnym świecie przyprawiałoby mieszkańców o koszmary, w przypadku *Parasite* wiązało się z doprowadzoną do perfekcji ekonomią produkcji i metodycznym, szczegółowym planowaniem. Rozkład pomieszczeń miał idealnie spełniać wymogi fabuły i dawać konkretne możliwości operatorskie. W rzeczywistości zbudowano tylko pierwsze piętro rezydencji Parków. Obraz drugiej kondygnacji stanowił połączenie zaaranżowanych pomieszczeń i wygenerowanego komputerowo zewnątrz. Suterena Kimów została umieszczona w basenie o długości 50m i niecałych 5m głębokości. Zbiornik postawiono w Ilsan – miasteczku na północ od Seulu, chętnie odwiedzanym przez ekipy filmowe. Takie rozwiązanie wybrano ze względu na przewidzianą w scenariuszu scenę powodzi.

Bong Joon-ho miał do dyspozycji specjalny program komputerowy, który umożliwiał wirtualny spacer po rezydencji Parków. Sprawdzał w nim potencjalne ustawienia i ruchy kamery. Było to spore ułatwienie, bo reżyser nie lubi rejestrować niepotrzebnego materiału. Pracuje metodą *on-set editing* i unika robienia tak zwanego pełnego pokrycia sceny (*coverage*)¹². Dzięki temu zachowuje większą kontrolę nad obrazem – na etapie postprodukcji opcje montażu są automatycznie bardziej ograniczone. Nie zmienia to faktu, że na planie *Parasite* spotkał się z zaufanym montażystą – Yang Jinmo. Twórcy zrealizowali razem *Snowpiercera* i *Okję* – zdążyli znaleźć wspólną filozofię i rytm pracy. Yang, odsłaniając kulisy powstawania ich najnowszej produkcji, zwrócił uwagę na ważną sprawę. Według niego Bong Joon-ho sam montuje film przynajmniej dwukrotnie – najpierw na poziomie scenariusza, potem – na poziomie storyboardu. Poza tym w produkcjach reżysera pracę montażową często wykonuje kamera. Najlepiej widać to,

¹² *Coverage* to po prostu ujęcia niezbędne do opowiedzenia danej sceny. W wypadku dużych projektów producenci często nalegają na zrealizowanie sceny w większej liczbie ustawień (przynajmniej trzech – *master shot* i dwa kontrplany w wypadku sceny dialogowej), aby mieć swobodę montażową w postprodukcji. Przykładowo kiedy w trakcie montażu wszystkie duble z planu bliskiego okazują się pod jakimś względem niesatysfakcjonujące (wpadki, brak kontynuacji widoczny w kadrze, gra aktorska), w jego miejsce można użyć fragmentu zarejestrowanego w innym planie (z innego ustawienia kamery). Pod tym względem *coverage* ogranicza ewentualne ryzyko, że film nie będzie „się opowiadał”. Metoda Bong Joon-ho zakłada kręcenie tylko tych ujęć, które zostały przewidziane w storyboardzie. Warto dodać, że *on-set editing*, czyli wstępny montaż na planie, pomaga na bieżąco sprawdzać, co zostało nakręcone i co jest zbędne. Pozwala zatem unikać rejestrowania dodatkowego materiału, a jednocześnie zmniejsza ryzyko związane z jego brakiem.

gdy w ramach jednego ujęcia podąża od jednej postaci do drugiej. Scena równie dobrze mogłaby być skonstruowana z klasycznych przeciwużyć, czyli efekt zostałby osiągnięty dopiero na montażu.

Parasite to nie tylko starannie przemyślana scenografia, ale też dynamiczna inscenizacja, w której kamera i aktorzy są w ciągłym ruchu. Jego styl wizualny opiera się na zastosowaniu licznych kombinacji szwenków, panoram i *tracking shotów*. Operator Hong Kyung-pyo miał stuprocentową kontrolę nad zdjęciami. Odpowiada za każde ujęcie – nawet detale kręcił własnoręcznie, a nie z pomocą asystenta (operatora kamery). Ponownie wybrał z Bongiem *aspect ratio* 2:35:1, który pozwalał na pokazywanie całej rodziny Kimów w kadrze.

Hong Kyung-pyo musiał też znaleźć odpowiednie szerokokątne obiektywy. Cechą większości z nich jest powstawanie zniekształceń obrazu. Wystarczy przypomnieć film *Chungking Express* Wong Kar-waia, z upodobaniem wykorzystujący ten efekt. Dla Bonga, który nie przepada za przedstawianiem wyraźnie subiektywnej perspektywy postaci, taka wartość dodana była niepożądana. W dobrym momencie z twórcami skontaktowała się firma Arri. Hong pojechał do Monachium na testy jej nowego obiektywu. Tym sposobem został wyłoniony zwycięzca – Prime DNA, który ogranicza zakłócenia obrazu do minimum. Różnica pomiędzy światem Kimów a Parków przełożyła się też na wybór oświetlenia. Dom pierwszej z rodzin to zimne, płaskie światło jarzeniówek i pojedyncze promienie słońca, które ledwo wpadają do sutereny. Z kolei w rezydencji znaleźć można drogie lampy, dające miękką i ciepłą poświatę, a także wielkie okno z widokiem na ogród i błękitne niebo.

Choć trudno to zauważyć, w *Parasite* ponad połowa spośród około tysiąca ujęć zawiera efekty komputerowe. Z technologii CGI korzystano zarówno w przypadku kwestii związanych z montażem (scena gotowania *ram-donu*), ze scenografią (posiadłość Parków), jak i ze zdjęciami (niebo nałożone w sekwencji zabawy Kimów w ogrodzie). W trakcie kręcenia imprezy w ogrodzie szybko okazało się, że specjalnie zasadzona trawa nie wytrzyma starcia z wieloosobową ekipą filmową. Nie wiadomo, jak wyglądałby ucieczka Ki-taeka ukazana z lotu ptaka, gdyby nie wygenerowany za sprawą CGI idealny trawnik¹³. Sposób, w jaki Bong Joon-ho wykorzystuje efekty specjalne w *Parasite*, przywodzi na myśl dwa hollywoodzkie filmy – *Wilka z Wall Street* (2013) Martina Scorsese i *Zaginioną dziewczynę* (2014) Davida Finchera. Wszyscy trzej reżyserzy używają VFX do wykreowania konkretnej, autorskiej wizji, a nie w celu, który od razu kojarzy się z tym hasłem, czyli do spektakularnych wybuchów, pościgów i elementów science fiction.

Wśród źródeł ogromnego sukcesu najnowszej produkcji Bong Joon-ho trzeba oczywiście

¹³ Informacje na temat kulisów powstawania *Parasite*, podobnie jak wypowiedzi poszczególnych twórców, w rozszerzonej formie można znaleźć wśród materiałów dołączonych do DVD wydanego przez Criterion. Wydawnictwo zawiera też oficjalną czarno-białą wersję filmu. Zob. Bong Joon-ho, *Parasite*, DVD, The Criterion Collection, 2020.

wymienić temat nierówności społecznej – coraz popularniejszy w światowej kinematografii. Nie należy jednak zapominać o innym sekrecie kariery *Parasite* – to mainstreamowe kino autorskie, a nie artystyczne. Porusza ważne problemy, o których pragniemy współcześnie rozmawiać, a zarazem w swoim założeniu jest skierowane do szerokiego grona odbiorców. Bongowi takie podejście towarzyszy już od początków twórczości.

M jak Morderstwo, B jak Bong – zbrodnie ojców i matek

Mały chłopiec, ukryty pomiędzy złotymi źdźbłami trawy, zauważa zamieszanie we wsi – policjanci znaleźli w rowie zmasakrowane zwłoki. Starsza kobieta tańczy samotnie w podobnej scenerii – na rozległym polu. Chowa rękę w połach marynarki i patrzy prosto w oko kamery. To sekwencje, które otwierają dwa filmy Bong Joon-ho – odpowiednio *Zagadkę zbrodni* i *Matkę*. Powstałe na przestrzeni pięciu lat produkcje łączy motyw zbrodni i realistyczny klucz wizualny. W obu historiach bohaterowie prowadzą w pewien sposób amatorskie śledztwa. W pierwszej ciągle fałszowanie rzeczywistości wynika z niechęci dotarcia do prawdy i ze zniekształconego rozumienia tego pojęcia. W drugiej – najpierw ma na celu udowodnienie odgórnie przyjętych założeń, a później – prawdy ukrycie.

W *Zagadce zbrodni* policjanci z prowincjonalnego posterunku szukają mordercy młodych kobiet. Sprawą zajmują się detektyw Park – wierzący w swoje niemal telepatyczne zdolności wnikania do ludzkich umysłów i jego agresywny partner – Cho, specjalista od brutalnego wymuszania zeznań. Ruszają przesłuchania mężczyzn z miasteczka. Absurdalne wnioski, dyskusyjne procedury i preparowanie dowodów nikogo nie dziwią. Tak działa policja w czasach rządów trzeciego dyktatora – generała Chun Doo-hwana. Zabójca ma być jak najszybciej złapany. Wpadka goni wpadkę, a ofiar przybywa. Bong Joon-ho z premedytacją czyni dowodzącymi dwóch „idiotów”. Stopniowo dodaje więcej niuansów, bo dużą zaletą jego kina jest budowanie postaci z półcieni, a nie kreślenie ich czarno-białą kreską, ale o tym później.

Park i Cho nie mają żadnych umiejętności, które pozwalają na schwytanie sprawcy. Zamiast pomagać – szkodzą. Bezsensowność ich działań w równym stopniu wynika z bezmyślności, lenistwa i powszechnego przyzwolenia na fałszowanie rzeczywistości. W paranoicznych czasach reżimu nie liczy się życie obywateli, tylko uznanie zwierzchników. Ważny jest sukces, świadczący o sprawności aparatu państwa – najlepiej przypieczętowany stosownym zdjęciem w prasie. Zabezpieczenie miejsca zbrodni to fikcja. Kiedy Park usiłuje wprowadzić jakąkolwiek organizację pracy, nie ma ani kompetencji ani szans, aby zapanować nad chaosem. Policjanci rozjeżdżają jedyny ślad buta przestępcy. Schodząc po niewielkim zboczach, przewracają się jeden za drugim

niczym bohaterowie slapsticku. Na wieś dociera Seo – śledczy z Seulu, który zaczyna obnażać niekompetencję kolegów.

Dla miejscowych detektywów podejrzani są wszyscy, co zostaje doprowadzone do granic absurdu w scenie spotkania Parka i Seo. Pierwszy bierze drugiego za mordercę. Wyskakuje z samochodu i powala go na ziemię. Później nie potrafi przyznać się do błędu. We wnętrzu auta leżą zabłocone tenisówki. Choć zostały użyte do sfabrykowania śladów i ukrycia wcześniejszego partactwa, Park kłamie, że to ważny dowód. Nie widzi nic złego w tym, że niedbale porzucił go na podłodze. Właśnie takie jest całe śledztwo – fasadowe i niechlujne. Nowi partnerzy mają zupełnie inne podejście do prawdy. Kiedy Park daje jednemu z poszkodowanych nowe buty Nike, Seo zauważa, że to adidas Nice – zwykła podróbka. Bong Joon-ho nawet w najprostszych gestach nawarstwia znaczenia istotne dla całej fabuły.

W *Zagadce zbrodni* nie liczy się charakter popełnionych morderstw, który może pomóc określić profil zabójcy. Zbiorowa schizofrenia objawia się na każdym kroku. Policjanci odrzucają warte sprawdzenia informacje. Pętla na szyi zabitych była zaciśnięta z ogromną siłą. Niedośzła ofiara zeznaje, że pamięta delikatne, kobiece dłonie napastnika. Tymczasem w pokoju przesłuchań torturowani są Kwang-ho – chłopak z niepełnosprawnością, który nie potrafi utrzymać palczek do ryżu i człowiek z rękoma pokrytymi odciskami. Oficer Kwon – jedyna kobieta w zespole, wpada na ważny trop. Zostaje wyśmiana przez kolegów. W patriarchalnym świecie i w zawodzie zdominowanym przez mężczyzn, nadaje się wyłącznie do parzenia kawy.

Nauczeni doświadczeniem Park i Cho wiedzą, że najlepszym sposobem na zamknięcie sprawy jest wielogodzinne przesłuchanie. Masowo sprowadzają do ciemnej piwnicy kolejnych podejrzanych. Rozbierają ich do samej bielizny, biją, zadają wciąż te same pytania i wymuszają zeznania. Niewinni mężczyźni wolą przyznać się do zbrodni niż dalej znosić tortury. Niektórzy, doprowadzeni na skraj załamania, zaczynają wierzyć, że zabili. Bong Joon-ho celowo nie skupia się na twarzach przesłuchiowanych, co skutecznie uniemożliwia wydedukowanie przestępcy. Uwypukla też ogromną skalę, a także przypadkowość przemocy i bezpodstawnych oskarżeń. Przerazające obrazy działań policji przełamuje czarny humor. Podczas przerwy w brutalnym przesłuchaniu Kwang-ho policjanci jedzą obiad i oglądają koreański serial kryminalny. Może nic w tym dziwnego, gdyby nie fakt, że robią to w towarzystwie zatrzymanego.

W jednej ze scen Park opowiada Seo, w jaki sposób pracuje się w Ameryce. Stany Zjednoczone to tak rozległe terytorium, że organy ścigania muszą polegać na własnym umyśle. W stosunkowo niewielkiej Korei sprawdza się mądrość ludowa. Policjanci prowadzą dochodzenie stopami, a nie głową. W *Zagadce zbrodni* widać zacofanie aparatu władzy. Koreańczycy nie dysponują odpowiednią aparaturą. Próbkę DNA wysyłają do laboratorium w Stanach

Zjednoczonych, a potem tygodniami czekają na wyniki. Pozostawanie w tyle za Zachodem to ich niewypowiedziany wprost kompleks. Prowincjonalni śledczy wierzą w lokalne zabobony (wizyta u wróżki), ale przede wszystkim są spadkobiercami długiej, niechlubnej tradycji. W kraju, który od ponad siedemdziesięciu lat nie zaznał prawdziwej wolności, od swoich przełożonych nauczyli się agresji i bezkarności. Seo jako jedyny ukończył studia i posiada profesjonalną wiedzę na temat prowadzenia śledztwa. Przez większość czasu traci jednak energię na sprzątanie bałaganu po pozostałych. Mimo dobrych chęci, sam też jest częścią zdegenerowanego systemu.

W *Matce* policjanci nie oglądają już kryminalnych tasiemców, które powstały w kraju. Rozmawiają o popularności telewizyjnej serii z zza Oceanu – *CSI*. Świat poszedł do przodu, metody pracy nie zawsze. Procedury nagina się w białych rękawiczkach. Zamiast procesów proponowane są ugody. Zeznania można łatwo zdobyć, bo zatrzymani nie znają prawa. Kopie się już nie twarze, tylko jabłka, które wpycha się do ust pod pretekstem niewinnej demonstracji technik przesłuchania. W *Zagadce zbrodni* detektywi zabierają Kwang-ho na wizję lokalną, co kończy się kompletnym fiaskiem. Oskarżony o morderstwo Do-joon z *Matki* też bierze udział w rekonstrukcji zdarzeń. Na pierwszy rzut oka wszystko wygląda o wiele bardziej profesjonalnie. Do czasu, gdy w najmniej oczekiwanym momencie, udającemu zwłoki manekinowi odpada głowa. Pojawiająca się w tle ironiczna muzyka wywołuje nieodparte wrażenie, że policja i tym razem mogła popełnić błąd.

W *Matce* niezachwiane przekonanie głównej bohaterki o niewinności własnego dziecka i postać niedostosowanego społecznie syna – podobnego do Kwang-ho, skutecznie usypiają czujność. Do-joon nie potrafi przywołać kluczowych faktów. Wiecznie rozproszony, cierpi na luki w pamięci. Przez swoją naiwność często wpada w kłopoty. Przyznaje się do zbrodni, ale wygląda na to, że nie do końca rozumie całą sytuację. Bong tak konstruuje scenariusz, aby wina chłopaka była mało prawdopodobna dla widza, a zarazem jasna dla prowadzących śledztwo policjantów. Co jest ciekawe, skrajnie nieobiektywna matka i Ji-tae – szemrany kolega Do-joona, za sprawą swojego amatorskiego śledztwa docierają do ważniejszych faktów niż cały zastęp zawodowców. Pogłoski krążące na temat zabitej dziewczyny – Ah-jeong, nieoczekiwanie ujawniają zupełnie inne przestępstwo.

Bohaterowie *Matki* nieustannie coś przed sobą ukrywają. Główna bohaterka nielegalnie zajmuje się akupunkturą i zataja występki z przeszłości. Ji-tae nie przyznaje się do popsucia samochodu. Koleżanki Ah-jeong nie chcą wyjawić, co zawiera telefon dziewczyny. Je-moon – zaprzyjaźniony policjant, tuszuje wymuszenia ze strony władzy. Z kolei Do-joon od początku jest postacią mało wiarygodną. Ciosy otrzymane podczas bójki w więzieniu sprawiają, że przypomina sobie nie przebieg tragicznej nocy, a mroczną tajemnicę matki sprzed lat. Dysponuje niepełnym

dostępem do prawdy. Ze względu na własne ograniczenia często zniekształca rzeczywistość. Doskonale widać to w scenie rozmowy z matką, w której najpierw zasłania jedno oko, a gdy zabiera rękę – na jego twarzy można dostrzec wielkie, purpurowe limo. Jedyne świadectwo morderstwa – okoliczny złomiarz, zostaje zabity. Dla głównej bohaterki brak możliwości dotarcia do prawdy okazuje się bowiem o wiele mniej dotkliwy niż ona sama.

W *Zagadce zbrodni* śledztwo utyka w martwym punkcie, ale w jego trakcie zmieniają się zarówno role detektywów, jak i istniejące między nimi relacje. Seo, czemu trudno się dziwić, początkowo gardzi Parkiem i Cho. Kiedy zabita zostaje młodziutka uczennica, policjanci nie potrafią przejść do porządku dziennego nad coraz większym okrucieństwem sprawcy. Nigdy nie widzieli czegoś podobnego – ani na prowincji, ani w Seulu. Wspólnota doświadczeń – bezsilność i przerażenie, sprawiają, że coraz bardziej oddają się sprawie. Dwóch detektywów z prowincji nie rezygnuje ze swoich sposobów walki z przestępczością, ale Seo zaczyna dostrzegać w nich coś więcej. Jeśli chcą, potrafią być spostrzegawczy, a ich praktyczna znajomość terenu i proste myślenie czasem stają się przydatne. Prowincjonalni detektywi reprezentują wszystko to, czego dopuszczała się policja w czasach reżimu, jednak są też ludźmi. Budzący postrach Cho musi mieć amputowaną nogę – tę samą, którą wcześniej kopał innych. To metafora sprawiedliwości społecznej, ale dla Parka – partnera Cho, przede wszystkim tragedia przyjaciela. Właśnie w takich unikających prostego wartościowania konstrukcjach fabularnych ujawnia się mistrzostwo scenopisarstwa Bong Joon-ho.

Rzeczywiste morderstwa, do których odwołuje się *Zagadka zbrodni*, zostały popełnione w latach 1986-91. Reżyser, kreśląc tło historyczne fabuły, zdołał uchwycić polityczny nastrój dekady. W pierwszej połowie lat 80. Koreańczycy wciąż mieli w pamięci jedną z największych traum narodowych po wojnie domowej. Masakra w Gwangju, bo o niej mowa, pokazała, czym w czasach dyktatury Chun Doo-hwana kończy się jakakolwiek opór ludności cywilnej. Wraz z rozwojem akcji widać rosnące niezadowolenie z autorytarnych rządów i coraz bardziej negatywny stosunek do policji. Sprzeciw z biernego zaczyna przybierać aktywne formy. W 1987 roku w Korei odbywały się masowe demonstracje. Organy władzy były przede wszystkim wysyłane do walki z manifestantami. Z tego powodu lokalny posterunek z *Zagadki zbrodni* nie dysponuje wystarczającymi zasobami, aby zorganizować obławę i zapobiec kolejnej śmierci.

Tak jak autorytet władzy zaczyna upadać, tak w zapomnienie stopniowo odchodzą ideały Seo. Bohater wierzy, że za brutalnymi morderstwami stoi Hyeon-gyu – słuchacz radia namierzony przez oficera Kwon. Podejrzany doskonale zdaje sobie sprawę z wątpliwych poszlak policji. Jest pierwszym z przesłuchiwanym, który nie daje się zastraszyć ani wciągnąć w psychologiczne gierki. Jego postać skupia w sobie kontrasty – budzi lęk, a zarazem uosabia społeczny opór wobec

brutalnych działań policji. Seo – zafiksowany na własnej teorii, porzuca racjonalne myślenie.

W sekwencjach otwierających *Zagadkę zbrodni* Park chwali się, że potrafi wyczytać prawdę z ludzkich oczu. Od początku wiadomo, że nie ma żadnego wyjątkowego talentu. Wręcz przeciwnie – przez cały czas pozostaje ślepy na sygnały płynące z otoczenia. Gdy Seo traci możliwość oglądu rzeczywistości, on dopiero ją zyskuje. Rodząca się świadomość niemożności dotarcia do prawdy paradoksalnie sprawia, że Park po raz pierwszy zaczyna widzieć *prawdziwy* świat. Ten, choć odarty z fałszywych narracji i nie tak czarno-biały, nadal pozostaje okrutny. Brak złudnej pewności dezorientuje i przeraża. Detektyw nawet po latach nie może zapomnieć o nierozwiązanej sprawie. W nowym ustroju nie ściga już przestępców, został handlowcem. Podczas jednej z podróży służbowych zatrzymuje się w dawnym miejscu zbrodni. Spotyka dziewczynkę, która wspomina, że całkiem niedawno pojawił się tu inny człowiek. Nie umie powiedzieć, jak wyglądał – był po prostu zwyczajny.

W *Zagadce zbrodni* Bong Joon-ho za pośrednictwem historii o seryjnym mordercy śledzi okrucieństwa i absurdy czasów reżimu wojskowego. Fakt, że zabójca pozostaje do końca niewidoczny i nieuchwytny odświeża gatunek kryminału. Porzucenie utartych filmowych narracji i porażka samego śledztwa mają jednak głębsze znaczenie. Reżyser komentuje lata 80. zarówno w fabule, jak i za sprawą struktury opowieści. Okres autorytarnych rządów chyli się ku upadkowi. Zafałszowana rzeczywistość zaczyna pękać. Odślania cierpienie niewinnych ludzi. Ten świat musi zniknąć, ale nie powinien pójść w zapomnienie rozumiane jako unieważnienie okrutnych czynów.

Spojrzenie detektywa Parka – wprost w obiektyw kamery, przekracza granicę filmowej iluzji. Stanowi wyraz niemożliwej do zdezaktualizowania krzywdy, nieme oskarżenie i desperacką próbę odnalezienia winnych. Korea Południowa przez lata rozliczała się ze zbrodniami okresu trzech dyktatur. Proces odtajniania dokumentów i skazywania ludzi współtworzących reżim właściwie trwa do dziś. Wielu z polityków związanych z autorytarnymi rządami, ale też kolaborujących w okresie kolonialnym z Japonią, weszło w skład partii powoływanych do życia już w ustroju demokratycznym. W dużym stopniu przyczyniło się to do problemów, z którymi współcześnie musi mierzyć się krajowa polityka.

W *Matce* w miejsce szerokiej perspektywy – wadliwego, opresyjnego systemu, pojawia się jednostkowy dramat. Reżyser chciał przedstawić historię tak, jakby przyglądał się jej przez szkło powiększające¹⁴. Skupił się na niewielkim wycinku rzeczywistości. Film Bong Joon-ho eksploruje zakamarki bardzo pierwotnej, podstawowej relacji – matki i syna. Macierzyństwo to w przypadku głównej bohaterki animalistyczna siła. Potrafi zmienić człowieka w bestię, która robi wszystko,

¹⁴ Bong Joon-ho, *Mother: Interview with Bong Joon-ho* (rozm. przepr. Virginie Selavy), Electric Ship, 1.08.2010, <http://www.electricsheepmagazine.co.uk/2010/08/01/mother-interview-with-bong-joon-ho-2> [dostęp: 20.09.2021].

aby ochronić własne potomstwo. Matka zalewa Do-joona miłością. Bacznie obserwuje każdy jego krok. Śpi z nim w jednym łóżku. Przygotowuje zdrowotne mikstury. Wypatruje zagrożeń płynących ze świata zewnętrznego. Jej miłość jest kontrolująca i opresyjna, a zarazem bezgraniczna i bezwarunkowa. W jednej ze scen syn oddaje mocz na środku ulicy, a kobieta poi go ziołowym naparem. Nadopiekuńczość i nadmiar uczucia muszą znaleźć ujście. Do-joon nie może ich w sobie pomieścić. Wylewają się z niego tak, jak napój, który wcale nie ma cudotwórczego działania. Nie przywróci mu jasności umysłu.

Karą dla matki jest wiedza na temat zbrodni – własnej i syna. Doo-joon takiej bolesnej świadomości nie posiada. Swoją obecnością i zachowaniem nie pozwala jednak zapomnieć. Przed wyjazdem kobiety na wycieczkę, daje jej pudełko z igłami do akupunktury. Znalazł bibelot w zgłiszczach domu złomiarza, ale nie potrafi połączyć faktów. W autobusie matka wbija jedną z igieł w udo – dokładnie w tym miejscu, którego nakłucie pomaga wymazać wspomnienia. Dołącza do ekstatycznego, dziwaczego tańca pozostałych podróżnych. Rusza się niczym w transie na tle zachodzącego słońca. W *Matce* toksyczna miłość pcha do makabrycznej zbrodni. Choć bohaterka chroni syna, nie może zaznać spokoju. Postać wykreowana przez Kim Hye-ja łączy w sobie wiele sprzeczności. Dystans – zbudowany między innymi za sprawą warstwy wizualnej, sprawia, że moralne osądy jej zachowania zostają zawieszone.

W *Zagadce zbrodni* Bong Joon-ho wydobywa humor z absurdałnych działań policji i łączy go z typowym dla kryminału suspensem.. Inscenizacja sceny pościgu, w której Park i Cho najpierw podglądają Seo, a później ruszają razem z nim w pogoń za podejrzanym, pełna jest przeskoków pomiędzy komediowymi gagami a wartką akcją. Równie dużą swobodę w podejściu do gatunku widać w *Matce* – zwłaszcza w sekwencji włamania do mieszkania Ji-tae. Bohaterka – niemal przyłapana na gorącym uczynku, chowa się w szafie. Kiedy próbuje uciec, przewraca butelkę. Rozlana woda powoli dociera do palców śpiącego Jin-tae. Zapowiada się katastrofa, ale ostatecznie nie dzieje się nic. W następnym ujęciu matka niesie „dowód” zbrodni – kij golfowy, na którym powiewa triumfalnie zatknięta plastikowa rękawiczka. Nie dość, że po chwili napięcia pojawia się zwykła nuda, to cały absurd śledztwa mieści się w jednym kadrze.

Bong Joon-ho powiedział kiedyś, że wszystkie jego filmy zawierają trzy składniki: strach, niepokój i poczucie humoru w stylu „kekeke” (koreański odpowiednik „ha-ha”). Śmiech wywołuje poczucie, że udało nam się przezwyciężyć pewien rodzaj horroru. Od dawna żyjemy w dystopii. Nie możemy z tego powodu codziennie płakać¹⁵. Wizje przyszłości, a także wielkie systemy, doprowadzające do rozpadu relacji i zapaści świata, stały się tematem kilku produkcji reżysera.

¹⁵ Bong Joon-ho, *Bong Joon-ho's Dystopia Is Already Here* (rozm. przepr. E. Alex Jung), Vulture, 7.10.2019, <https://www.vulture.com/2019/10/bong-joon-ho-parasite.html> [dostęp: 20.09.2021].

Potwory i spółka – blockbuster zaangażowany społecznie

Trzy blockbustery – *The Host*, *Snowpiercer* i *Okja*, to futurystyczne historie, w których ludzkie eksperymenty prowadzą do kryzysów, kataklizmów i cierpienia niewinnych. Brak szacunku dla istniejącego ekosystemu burzy zastany porządek. Wprowadzenie nowego jest równoznaczne z pogłębianiem nierówności i podziałów. Pociąga też za sobą konieczność fałszowania rzeczywistości przez władzę – w kinie Bong Joon-ho reprezentowaną przez różnego rodzaju instytucje. W rzeczywistości zrządzonej siłą pieniądza, do walki o lepsze jutro stają ci, którzy nie mają dostępu do podstawowych dóbr, znajdują się na samym dole drabiny społecznej. Ich opór nie rodzi się tylko z głębokiej frustracji i niezgody na niesprawiedliwość. Choć nieidealni, jako jedyni nie zdążyli jeszcze zapomnieć, co jest istotą człowieczeństwa. W dystopicznych uniwersach Bong Joon-ho znaleźć można element utopii – solidarność niższej klasy społecznej. Warto zauważyć, że ten motyw nie pojawia się w bardziej realistycznych fabułach¹⁶ – *Zagadce zbrodni*, *Matce*, a później – *Parasite*.

W *The Host* amerykańska armia zanieczyszcza rzekę Han, przez co w jej głębinach zaczyna grasować groźny potwór. Krwawa masakra na nabrzeżu i chaos opanowujący cały kraj są efektem decyzji jednego człowieka. Dowódca zmusza pracownika laboratorium do pozbycia się chemikaliów – rzeka jest szeroka, jego horyzonty też powinny takie być (w dialogu gra słów *broad* i *openbroaded*). W *Snowpiercerze* to właśnie postęp – utożsamiany z nieszablonowym podejściem, powoduje katastrofę. Naukowcy rozpylają w atmosferze substancję, która ma powstrzymać globalne ocieplenie i paradoksalnie – doprowadzają do nastania kolejnej epoki lodowcowej. Rewolucja w przemyśle żywieniowym, zapowiadana przez koncern Mirando z *Okji*, wcale nie oznacza zmniejszenia śladu węglowego, lecz wzrost popytu i konsumpcji mięsa. Zakrojona na dużą skalę produkcja nowej wieprzowiny to śmierć dziesiątek stworzeń, dalszy wyzysk pracowników i narażanie zdrowia ludzi, nieświadomie spożywających GMO.

Obrona wizerunku i zachowanie *status quo* po tragicznych w skutkach zaniedbaniach i ingerencji w przyrodę wiąże się z koniecznością zatajania i fałszowania faktów. W *The Host* w miejsce realnego zagrożenia (potwór zabija ludzi), pojawia się temat zastępczy – wymyślona epidemia. Rządy Korei i USA tuszują złamanie przepisów środowiskowych. Tajemnicza choroba – rzekomo przenoszona przez potwora, staje się idealnym narzędziem kontroli. Prowadzi do posłuszeństwa wobec władzy, która przecież chce tylko uratować swoich obywateli. Okrucieństwo Mirando przez długi czas nie wychodzi na jaw – ukrywa je marketingowy bełkot. Prezeska koncernu – Lucy Mirando, współpracuje z lokalnymi rolnikami, robi efektowne

¹⁶ Sage Hyden, *How »Parasite« (And Every Bong Joon-ho Film) Critiques Class*, Just Write – Official, Youtube, 5'07"-7'21", <https://youtu.be/BhEgGxaeCqM> [dostęp: 20.09.2021].

prezentacje i zatrudnia doktora Johnny'ego Wilcoxa – znanego z popularnych programów przyrodniczych. Buduje sztuczny wizerunek firmy proekologicznej i prospołecznej. Kierownik Snowpiercera też tworzy mit – Wiecznej Lokomotywy. Dzieci z pierwszych wagonów pociągu uczą się propagandowych piosenek na cześć Wilforda i wypaczonej wersji historii. Indoktrynowane od najmłodszych lat – mają żywić nienawiść i uprzedzenia wobec mieszkańców Ogona.

Wizję świata w rzeczywistości *The Host*, *Snowpiercera* i *Okji* kreują międzynarodowe rządy, autorytarni przywódcy albo potężne konglomeraty, na których usługach pozostają aparat państwa i media. Występujący przeciwko nim bohaterowie często nie dostrzegają manipulacji. Oficjalne komunikaty i telewizyjne programy są dla nich źródłem prawdy. Z systemem zaczynają walczyć ci, którzy zdążyli przyzwyczaić się do zajmowanego przez siebie miejsca. Podejmują działanie tylko dlatego, że stracili kogoś bliskiego lub nie mogą dłużej znieść cierpienia innych. Dokonują podobnych wyborów, ale ich bunt przynosi różny skutek. Nie mają w sobie nic z liderów, a przynajmniej sami tak o sobie nie myślą.

Park Gang-du z *The Host* pracuje w sklepiku ojca – tuż nad brzegiem rzeki Han. Z niechlujnymi blond pasemkami na głowie i wiecznie w rozciągniętym dresie, całymi dniami przysypia za ladą. Z powodu jego nieuwagi Hyun-seo zostaje porwana przez potwora. W trakcie ucieczki mężczyzna pomyłkowo łapie za rękę obcą dziewczynkę, zamiast własną córkę. Później przyczynia się do śmierci ojca – źle liczy naboje w strzelbie. W oczach rodzeństwa jest totalnym nieudacznikiem. Mija z *Okji* to po prostu dziecko. Godzinami włóczy się po lesie z ukochaną superswinia. Każdy obowiązek zamienia w okazję do wspólnej zabawy. Mimo że niezwykle samodzielna jak na swój wiek, wciąż pozostaje zależna od dziadka. Mija ma w sobie typową dziecięcą naiwność. Wierzy w dobre intencje wszystkich ludzi, przez co nie zauważa zamiarów pracowników Mirando. Najmniej oczywista wydaje się postać Curtisa ze *Snowpiercera*, który chce zaakceptować roli przywódcy, choć zdaniem innych doskonale się do niej nadaje. Bohater uważa się za tchórza, niegodnego następcę Gilliama. W czasach, gdy tyły wagonu przymierały głodem, był jednym z tych, którzy dopuszczali się aktów kanibalizmu. Gilliam odciął sobie rękę i nogę, aby ofiarować je w zamian za życie słabszych – matek i dzieci. On nie zdobył się na podobny czyn.

Wszyscy protagoniści od początku znajdują się na przegranej pozycji, co w pewnym stopniu wynika z ich cech charakteru i słabości, ale przede wszystkim – z niskiego statusu społecznego. Gang-du w pojemniku po zupce błyskawicznej zbiera miedziaki na nowy telefon dla córki. Zawartość skarbonki Miji starcza tylko na bilet do Seulu. Curtis nie ma właściwie nic. Zdany na łaskę Wilforda, dostaje skromne racje żywności – paskudne, czarne proteinowe bloki. To ogromny kontrast w świecie, którym rządzi pieniądź. Przepaść ekonomiczna – niemożliwa do pokonania, sprawia, że bohaterowie są zdani wyłącznie na siebie.

Nestor rodziny Parków wydaje całe oszczędności, żeby uratować Hyun-seo. Jedyne, co otrzymuje w zamian to rozklekotana ciężarówka, zdezelowana strzelba i kombinezony w złym kolorze. W *The Host* rachunki za oferowane usługi wystawiają nawet przestępcy, zdzierający z klientów w dokładnie taki sam sposób, jak konglomeraty. Mija spotyka Front Wyzwolenia Zwierząt, ale ekologiczni aktywiści pomagają jej wyłącznie dlatego, że mają w tym swój interes. Ich rewolucja sama cierpi na niedofinansowanie. Bez K., usuniętego z organizacji za kłamstwo, FWZ nie posiada sprzętu potrzebnego do inwigilacji rzeźni. Mieszkańcy Ogona rozpoczynają powstanie wyposażeni w archaiczną broń i maszynierię skonstruowaną z odpadków. Główną przeszkodą na drodze bohaterów jest system, który w uproszczeniu oznacza reguły rządzące kapitalistycznym światem.

W filmach Bong Joon-ho widać tak zwaną lukę pokoleniową – *generation gap*. Starsi wychodzą z założenia, że do zasad należy się dostosować, a szanse warto wykorzystać. Przywiązani do tradycji, stosują metody z powodzeniem sprawdzające się w przeszłości. W *The Host* stary Park tłumaczy dzieciom, że mają słuchać rządu – skoro państwo coś każe, tak trzeba. Kiedy próbuje przekupstwa, jego syn – Nam-il, wytyka policjantowi klasizm i nierówne traktowanie. Młodszy Parkowie potrafią być bardziej spostrzegawczy i roszczeniowi, ale są tak samo nieskuteczni. Dziadek Miji zgadza się hodować superswinie w zamian za pieniądze. Nie widzi nic złego w tym, że Okja ostatecznie trafi na talerz. Jest przede wszystkim farmerem – miłość do przyrody kończy się, gdy trzeba zadbać o własny byt. W ramach pocieszenia daje wnuczce świnkę ze złota. Mija doskonale rozumie prawa natury, ale życie Okji ceni tak samo, jak życie drugiego człowieka. Ruszając jej na ratunek, odrzuca tradycję, w której się wychowała. Przywódca Ogona skrywa mroczną tajemnicę. Działa w porozumieniu z Willfordem. Wszystkie rewolucje w Snowpiercerze mają jeden cel – redukcję populacji konieczną do zachowania równowagi w pociągu. Gilliam, w przeciwieństwie do Curtisa, dąży do utrzymania dawnego porządku, a nie walczy o nowe, lepsze jutro.

W *The Host* i *Okji* starsze pokolenie, nawet kiedy pozostaje bierne wobec bezwzględnych reguł współczesności albo próbuje się do nich dostosować, zawsze na pierwszym miejscu stawia dobro najbliższych. Refleksja niekiedy nie przychodzi od razu, ale tym, co spaja bohaterów jest wzajemne przywiązanie. Ich miłość, często przybierająca nieoczywistą formę, to ostatnie prawdziwe uczucie w otaczającym świecie. Koreański rolnik i właściciel sklepiu nad rzeką Han chcą przede wszystkim ocalić własną rodzinę. Gilliam samotnie niesie bolesne brzemię – świadomość, że przewrót nie ma sensu. Sukces powstania nie przyniesie zmiany. Doprowadzi jego następcę do wyboru, przed jakim on niegdyś stanął. Porażka uchroni Curtisa przed jeszcze okrutniejszą rzeczywistością.

Naiwność bohaterów często sprowadza ich na manowce, a w szerszej perspektywie – daje wiarę niezbędną do buntu i stawienia czoła przeciwnościom. Gang-du w trakcie poszukiwań córki widzi własną twarz w wiadomościach. Dziennikarze przedstawiają Parków jako ściganych, zainfekowanych i groźnych. Zdjęcia wyświetlane na ekranie bardziej pasują do policyjnej kartoteki niż do rodzinnego archiwum. Mimo to mężczyzna marzy o nagraniu programu – Hyun-seo zobaczyłaby „tatę w telewizji”. Nie dopuszcza myśli, że dziewczynka może już dawno nie żyć. Bezgraniczna miłość do dziecka nie pozwala mu się poddać. Mija rozpoznaje Johnny'ego Wilcoxa. Zafascynowana obecnością celebryty i nieznająca ani słowa po angielsku, pozuje do wspólnych fotografii. Nie rozumie, że zagraniczni goście przyjechali tylko po to, żeby zabrać Okję. Dziecięce cechy – upór i nieświadomość własnych ograniczeń, stają się sprzymierzeńcami Miji. Pchają ją w stronę czynów pozornie niemożliwych. Curtis pokłada duże zaufanie w tajnych wiadomościach, które znajduje w proteinowych blokach. Enigmatyczne słowa traktuje jako wskazówki istotne dla przebiegu rewolty. Jego idealizm sprawia, że nie dostrzega sojuszu Wilforda i Gilliama. Wiara w zmianę prowadzi Curtisa wprost do bram lokomotywy. Pozwala mu też żyć, bo oznacza, że grzechy z przeszłości można odpokutować.

Gong-du, Mija i Curtis są nieustannie okłamywani i szantażowani przez silniejszych od siebie. Rodzina Parków – rzekomo zainfekowana wirusem, służy rządowi do snucia fałszywej narracji o epidemii. Ojciec Hyun-seo poddawany jest kolejnym kwarantantom i testom. Kiedy dowiaduje się o rządowym kłamstwie, wykorzystuje powszechny strach przed chorobą, aby uciec ze szpitala. Mija zostaje oszukana przez Front Wyzwolenia Zwierząt. Marzy o powrocie z Okją w góry, ale K. specjalnie źle przekłada jej słowa¹⁷. W końcu musi też przystać na warunki prezeski Mirando – inaczej nie ma szans, żeby zbliżyć się do superświnki. Curtis zdaje sobie sprawę, że brał udział w spektaklu Wilforda i Gilliama. Sam jest istotną częścią znienawidzonego systemu. Działal, aby go podtrzymać, a nie obalić. Bohaterowie zostają wtłoczeni w machinę, która odebrała im to, co najcenniejsze. Jeśli nie przyjmą narzuconych reguł gry, ich cel jeszcze bardziej się oddali. Poza tym zawsze odkrywają dużo mroczniejszą prawdę niż przypuszczali – wymyśloną epidemię, rzeź tysiąca zwierząt podobnych do Okji i wyzysk dzieci z Ogona.

17 W *Snowpiercerze* Namgoong Minsoo porozumiewa się z Curtistem za pomocą elektronicznego tłumacza. Kiedy się przedstawia, urządzenie nie rozpoznaje języka, w którym mówi. W *Okji* K. sprowadza przemowę Jaya – przywódcy Frontu Wyzwolenia Zwierząt, do kilku słów. Nie przejmuje się wyjaśnieniem Miji ideologii organizacji. Później, w ramach pokuty za okłamanie pozostałych aktywistów, tatuuje sobie na przedramieniu napis: „tłumaczenie jest świętością”. Co jest ciekawe, K. – wyskakując z pędzącej ciężarówki, poleca dziewczynce, żeby nauczyła się języka angielskiego, bo poszerza perspektywę. W rzeczywistości mówi po koreańsku, że nazywa się Koo Soon-bum. Reżysera wielokrotnie pytano, czy zmiana tego dialogu w anglojęzycznych napisach wiąże się z jakimś ukrytym przesłaniem. Bong Joon-ho wyjaśniał, że w Korei Południowej „Koo Soon-bum” to po prostu bardzo staromodne, zabawne imię. Żart byłby niezrozumiały dla zagranicznej publiczności. Mimo że ta linijka scenariusza została celowo zmodyfikowana przez twórcę i współscenarzystę – Jona Ronsona, motyw znaczeń zagubionych w tłumaczeniu i bariery językowej przywołuje na myśl dużo szersze konteksty. Z jednej strony – uruchamia skojarzenia na temat stosunków USA i Korei Południowej – krajów od lat pozostających w niekiedy trudnych, naznaczonych kulturowym niezrozumieniem relacjach. Z drugiej – *Snowpiercer* i *Okja* to jedyne dwa filmy Bonga, w których bohaterowie mówią po angielsku, a zarazem produkcje autorstwa Koreańczyka, który porozumiewał się z międzynarodową ekipą w dużej mierze dzięki pomocy tłumacza. Oba tytuły niewątpliwie przyczyniły się do wzrostu rozpoznawalności Bong Joon-ho na Zachodzie. Jego filmowy język okazał się doskonale zrozumiały również poza Koreą.

Bong Joon-ho doprowadza obraz rządzących do granic absurdu. To ludzie obłudni i tchórzliwi, pozbawieni empatii i moralnie zepsuci. Zrobią wszystko, aby utrzymać się na powierzchni. Zawłaszczają życie uboższych i słabszych tak, jakby byli ich własnością. Lekarze pobierają fragment tkanki z ciała Gong-du, a pracownicy Mirando – próbki mięsa z Okji. Karykaturalne postacie śmieszą i przerażają. Prezeska korporacji wymyśla podpis z wpisanym w środek symbolem świnki, podczas gdy w rzeźni giną zwierzęta. Mason (w tej roli też Tilda Swinton) – prawa ręka Wilforda, snuje przypowieść o bucie i o czapce, która bawi poziomem abstrakcji i budzi lęk swoją eugeniczną filozofią. Johnny Wilcox, oficjalnie miłośnik przyrody i zdrowego trybu życia, dostaje zadyszki po wejściu na szczyt góry. Zamiast wody do ręki od razu bierze butelkę *soju*¹⁸. Czarne charaktery w filmach Bonga są często na wskroś żałosne i w dziwny sposób niekiedy potrafią wzbudzać litość.

Reżyser z upodobaniem wyśmiewa też aktywistów, bezmyślny tłum i słabości głównych bohaterów, choć trzeba przyznać, że te ostatnie z dużo większą dozą sympatii. W *The Host* monstrum przenoszące wymyśloną zarazę to doskonały punkt wyjścia nie tylko do obnażania absurdów władzy, ale i śledzenia równie niedorzecznych zachowań społecznych. Kiedy potwór po raz pierwszy pojawia się nad rzeką Han, Gong-du zrzuca w niego puszką z piwem. Inni ludzie bezmyślnie robią to samo. Do wody trafia zatrzęsienie plastikowych opakowań i żywności, a przypomnijmy – kreaturę stworzyła ekologiczna katastrofa.

W końcowych sekwencjach *The Host* nad rzeką Han zbierają się demonstranci. Protestują przeciwko zanieczyszczeniu środowiska – rząd chce rozpylić w powietrzu czynnik neutralizujący. Ponoszą porażkę, podobnie jak Front Wyzwolenia Zwierząt, który ujawnia prawdę o Mirando, ale nie ocala genetycznie zmodyfikowanych stworzeń. W *Okji* jeden z członków ekologicznej organizacji – Silver, mdleje z głodu, bo próbuje ograniczać własny ślad węglowy. Aktywiści – zafiksowani na sztywnych kodeksach i pacyfistycznych przemowach, są zarazem bardzo krótkowzroczni. Na paradzie zrzucają z nieba wywrotowe ulotki – zaśmiecają całą ulicę. Uciekają się do przemocy, mimo że sami z nią walczą.

W *Snowpiercerze* rebelianci odwiedzają wagon z barem sushi. Potrawę serwuje się tylko dwa razy do roku. Ogromne akwarium to zamknięty ekosystem. Zwierzęta trzeba zabijać przy zachowaniu ścisłych reguł. Scena w restauracji później okazuje się metaforą całego pociągu, gdzie poziom ludności należy okresowo redukować. W sztucznym środowisku nie ma czasu na selekcję naturalną, ale paradoksalnie – prawa rządzące Wieczną Lokomotywą to czysty darwinizm. Tak jak

¹⁸ *Soju* – popularny alkohol koreański. Powstaje na bazie destylatu ryżowego – rzadziej ziemniaczanego lub zbożowego. W smaku najbardziej przypomina wódkę, ale jest od niej dużo słabszy. *Soju* zwykle zawiera około 20% alkoholu, chociaż czasami występuje także mocniejsze. Przeważnie sprzedawane jest w charakterystycznych, małych zielonych butelkach (350-360 ml).

w świecie przyrody drapieżniki same eliminują najsłabsze ogniwa, tak pasażerowie wybijają się w kolejnych rewolucjach. Rewolty i ruchy społeczne z założenia mają wybuchać tylko po to, aby ponieść klęskę. Nieoczekiwany sukces powstania Curtisa zaburza wieloletnią równowagę.

W kontekście *Okji* od razu nasuwa się skojarzenie z protestami z 2008 roku, które dotyczyły wznowienia importu wołowiny z USA. Manifestacje Koreańczyków często niespodziewanie rozrastają się na ogromną skalę. W opinii publicznej słyną z pokojowego nastawienia i dużego porządku, jaki pozostawiają po sobie demonstranci¹⁹. Zazwyczaj przynoszą też oczekiwany efekt. W filmach Bong Joon-ho pojawia się zupełnie inny obraz obywatelskiego aktywizmu. Sukces zostaje zastąpiony porażką. Mocne rozczerowanie rzeczywistością społeczną nie przynosi upragnionej zmiany. Nam-il z *The Host* nie może znieść, że poświęcił młodość na walkę o demokrację, a państwo nie jest w stanie zapewnić mu nawet pracy. Zasila szereg bezrobotnych absolwentów uniwersytetu, z czego pozostali, mniej wykształceni Parkowie lubią się podśmiewać.

Groteskowe sceny zbiorowej paranoi i przybierające nieoczekiwany obrót sekwencje pościgów i walk z filmów Bong Joon-ho szybko zapadają w pamięć. W *The Host* pogrążone w smutku rodziny gromadzą się na sali gimnastycznej, aby opłakiwać stratę swoich bliskich. Parkowie, przekonani o śmierci Hyun-seo, lamentują najgłośniej ze wszystkich. Bełkoczą i wiją się po podłodze. Nadmiarowość ich reakcji, kolejne absurdy i wzajemne wyrzuty bohaterów niosą ogromną dawkę komizmu w sytuacji z natury poważnej. Na drugim planie widać mężczyznę w żółtym kombinezonie ochronnym, który przewraca się o własne nogi. Wkraczają oddziały sanitarne. Żałobnicy nagle sami stają się ofiarami. Muszą zostać odizolowani, żeby nie rozprzestrzeniali wirusa. Wiadomo już, że z epidemią będą walczyć właśnie tacy ludzie, jak potykający się na prostej drodze człowiek. To nie wróży nic dobrego.

W scenach ucieczki Parków ze szpitala i odbicia Okji z rąk Mirando zostaje wykorzystany komediowy potencjał nieco nieudolnych postaci i ich zaskakującej kreatywności. W *The Host* wszystko idzie gładko, dopóki rodzina nie zauważy, że w vanie brakuje jednej pasażerki – Nam-joo. Dziewczyna znowu ma mocno spóźniony refleks. Siostrę trzeba uratować, ale po drodze można jeszcze stoczyć klasyczną kłótnię na temat jej niezdarności. Front Wyzwolenia Zwierząt broni Okję przed uśpieniem za pomocą parasolek znalezionych w sklepie, a pod nogi ochroniarzy rzuca szklane kulki. Rozbudowane, widowiskowe sceny pościgów komentuje starannie dobrana muzyka. W pierwszym z filmów rozbrzmiewa główny motyw ze ścieżki dźwiękowej – *In Praise of the Han River*, oparty o skoczną melodię z charakterystycznymi trąbkami. W drugim – liryczny utwór *Annie's Song* Johna Denvera, którego pierwsze nuty współgrają z pojawieniem się *slow-mo*.

¹⁹ Mowa tu o współczesnych przejawach społeczeństwa obywatelskiego, a nie o walce o demokrację końca lat 80., której przebieg – ze względu na panujący ustrój i aparat przymusu funkcjonujący w okresie dyktatury, był o wiele bardziej dramatyczny.

W *Snowpiercerze* sekwencja walki na moście Yekateriny trwa długie kilkanaście minut. Swoją drogą, zaczyna się ujęciem z rybą – słynnym motywem, będącym kością niezgody z Harveyem Weinsteinem. Krwawą rzeź pomiędzy rebeliantami a najemnikami Wilforda nieustannie przerywają inne wydarzenia – najpierw obchody Nowego Roku, później – wstrząsy pociągu i przemowa Mason. Obie strony zmuszone są zawieszać broń dobrych kilka razy. Toczą walkę „na raty”. W tunelu przedstawiciele Ogona powoli tracą szanse na zwycięstwo. Jednym z tych, którzy przychodzą z odsieczą jest Gray – mistrz wschodnich sztuk walki. Jego rękę pokrywają dwa napisy: *surrender* i *die*. Ludzie Wilforda dostają możliwość wyboru. Opowiadają się za gorszą z opcji.

Wszystkie wymienione sceny przesycą trudny do podrobienia, autorski styl Bong Joon-ho, który polega na wykorzystywaniu sprawdzonych konwencji gatunku i jednoczesnym przekraczaniu części z nich. Reżyser na konferencji prasowej w Cannes tłumaczył, że w jego procesie twórczym chęć przestrzegania dobrze działających, znanych reguł wciąż ściera się z pragnieniem łamania ustalonych zasad. Pojawiające się w ten sposób zakłócenia stanowią przestrzeń, w której jest w stanie przemycić i snuć obserwacje społeczne. Choć *The Host*, *Snowpiercer* i *Okja* zabierają głos w dyskusji na temat zanieczyszczania środowiska, globalnego ocieplenia czy konsumpcji mięsa, główny przedmiot zainteresowania twórcy to niezmiennie walka klas.

W *Barking Dogs Never Bite* lokatorzy osiedla donoszą na sąsiadów. W *Zagadce zbrodni* mieszkańcy wsi bez zastanowienia rzucają cień podejrzeń na innych. Główną bohaterkę *Matki* spotyka ostracyzm społeczny. Tymczasem w fantastycznych światach Bong Joon-ho solidarność społeczna rodzi się właśnie wśród tych, którzy posiadają niewiele. Rannego Nam-ila ratuje bezdomny. Młody Park chce kupić od niego butelki, a w zamian dostaje jedną z nich w głowę. Włóczęga czuje się dotknięty – za pieniądze nie da się kupić wszystkiego. Pomaga mu bezinteresownie. Rodzeństwo Parków jednoczy siły. Gang-du przestaje być nieudacznikiem, Nam-il – bezrobotnym wykształciuchem, a Nam-joo – cierpiącą na spóźniony refleks łuczniczką. Rodzinne animozje przestają mieć znaczenie, gdy stawką jest życie jednej z nich – Hyun-seo. Grupa śmiałków z Ogona bez wahania poświęca się, aby zapewnić lepszy byt swoim braciom. Ponad własne dobro przedkłada wspólny cel – Curtis musi dotrzeć do lokomotywy. Jedyna postać, która walczy w pojedynkę to Mija, ale i ona bez (czasem dyskusyjnego) wsparcia Frontu Wyzwolenia Zwierząt i prezentu od dziadka, mogłaby nie zawędrować daleko.

Klasowa solidarność jest zatem możliwa, ale bunt protagonistów kończy się połowicznym sukcesem. Niesie słodko-gorzka refleksję i niejednoznaczne odpowiedzi. W *The Host* Gang-du przyczynia się do ocalenia świata, jednak ponosi dotkliwą stratę – Hyun-seo umiera. W rewolucji Curtisa ginie większość jego przyjaciół. Mężczyzna, na widok dzieci pracujących we wnętrzu

Snowpiercera, pojmując, że system nie może dalej trwać. Jeśli nie da się go zmienić, powinien zostać zniszczony. Mija ratuje Okję przed śmiercią, bo odwołuje się do prostych zasad kapitalizmu. Zachłanna Nancy Mirando – siostra Lucy, bez wahania sprzedaje zwierzę za złotą świnkę. Dziewczynka nie jest jednak w stanie ocalić dziesiątek innych stworzeń skazanych na zagładę. W pysku Okji podstępem przemycą z rzeźni zaledwie jedno prosiątko.

Gang-du i Mija wracają do egzystencji na obrzeżach systemu. Pod względem ekonomicznym i społecznym nadal pozostają tymi, którzy są nieistotni i niesłyszani. Pierwszy z bohaterów przejmuje sklepik ojca. Wprawdzie w pogotowiu zawsze trzyma strzelbę, ale odcina się od narracji rządu i mediów. Wyłącza telewizor, gdy na ekranie pojawia się materiał na temat „pomyłki” związanej z wykryciem wirusa. Mija przyjeżdża do domu w towarzystwie nie jednej, a dwóch superświnek. Życie w odciętej od cywilizacji górskiej chatce w ogóle się nie zmieniło. Okja musi co prawda znosić szaleństwa żywiołowego, młodego zwierzaka, ale w końcu jest szczęśliwa.

Bohaterowie z najniższej klasy społecznej nauczyli się funkcjonować wyrzuceni poza nawias i cieszyć się drobnymi rzeczami. Często okazują się najszczęśliwsi, żyjąc na własnych zasadach – bez pieniędzy, ale z dala od hipokryzji. Tylko oni potrafią zatroszczyć się o drugiego człowieka (lub superświnie) i postawić czyjeś dobro ponad swoje. W *The Host* i *Okji* świat nadal działa według wcześniejszych reguł. W *Snowpiercerze* rozpada się na kawałki, ale nowy początek jest niepewny. Z katastrofy pociągu cało wychodzą tylko – Yona i Timmy – córka Namgoonga i chłopiec pracujący we wnętrzu maszyny. Sprawdzają się przepowiednie ojca dziewczyny. Klimat ulega stopniowemu ociepleniu. Dwoje ocalałych urodziło się jednak w *Snowpiercerze*. To pokolenie, które nie zna zewnętrznego świata. Nie wiadomo, czy przetrwa.

Science fiction w wydaniu Bong Joon-ho to kino przesiąknięte antykapitalistycznym i antyglobalistycznym przesłaniem, pełne politycznych odniesień i społecznej satyry, a zarazem pozbawione utopijnej wiary w przewrót. Wzrost gospodarczy Korei Południowej, obserwowany po wojnie domowej, nazwano „cudem nad rzeką Han”. Filmowy potwór wyłaniający się z głębin zdaje się uosabiać negatywne konsekwencje dynamicznego rozwoju. Rewolucja zjada własne dzieci. W *The Host* pojawienie się monstrum uruchamia lawinę wydarzeń, będących przedmiotem społecznych refleksji. Bohaterowie walczą z tajemniczą kreaturą, której świat do końca pozostaje nieznany. W *Okji* Mija próbuje ocalić stworzenie przez innych uznawane za niegodne życia. W pierwszym przypadku protagoniści ratują ludzi przed potworem, w drugim – odwrotnie. W najnowszym filmie reżysera to, co do tej pory zapisane między wierszami lub w fantastycznych metaforach, przybiera bardziej realną i namacalną formę.

Piękne pałace, zatęchłe sutereny – mapa nierówności społecznych

W *Parasite* Bong Joon-ho pokazuje, że kapitalizm wyzwala pasożytnicze zachowania zarówno u biednych, jak i bogatych. Mówi o nierówności klasowej za pomocą czytelnich kontrastów, ale unika jednoznacznego opowiadania się po którejkolwiek ze stron. Czteroosobowa rodzina Kimów mieszka w ciasnej, obskurnej suterenie. Choć tkwi w ubóstwie, ma już sprawdzone sposoby na ułatwienie sobie życia i przetrwanie przy minimum wysiłku. Doskonale zdaje sobie sprawę, że talent do kłamstwa i manipulacji znacząco ułatwia zarobek. Pewnego dnia Ki-woo – syn Kimów, otrzymuje propozycję od kolegi – Mina. Pod jego nieobecność ma udzielać korepetycji licealistce z zamożnego domu. Jest tylko jeden haczyk – najpierw trzeba oszukać rodziców dziewczyny, że posiada odpowiednie wykształcenie. W pomoc w przekręcie angażuje się cała rodzina. Sukces mistyfikacji szybko rozpala w niej chęć sięgnięcia po więcej. Bohaterowie zatajają wzajemnie pokrewieństwo. Dzięki intrygom i „łańcuszkowi” rekomendacji, obejmują kolejne stanowiska w rezydencji Parków. Ki-jung – siostra Ki-woo, zostaje nauczycielką plastyki, ojciec – Ki-taek, kierowcą, a matka – Chung-sook, gosposią.

Państwo Kim pękają z dumy na widok umiejętności własnego potomstwa. Fałszowanie dyplomów zapewniłoby ich córce czołowe miejsce w rankingu na Oxfordzie – oczywiście, o ile istniałby taki kierunek. Zachwytów nad swoimi pociechami nie kryje też pani Park – równie naiwna, co młoda i piękna. W jej oczach kilkuletni Da-song to mały geniusz, autor obrazów w stylu Basquiata. W przesycionej pseudoartystyczną atmosferą posiadłości zabawki dla dzieci sprowadza się z Ameryki, a nerwy koi kąpielami w wielkiej wannie. W rozmowy wplata się tyle anglojęzycznych słów, ile tylko można. Nowa pracodawczyni Ki-woo nazywa go Kevinem. Bohater błyskawicznie zaczyna rozumieć, co zrobić, aby zdobyć zaufanie kobiety. Ki-jung przedstawia jako Jessicę – absolwentkę szkoły w Illinois.

W *Parasite* prosty do zrozumienia, powtarzalny mechanizm stopniowego przenikania Kimów do świata Parków od razu ustanawia dynamikę pierwszej połowy filmu. Sprytni biedni oszukują niezbyt rozgarniętych bogatych. Wykorzystują ich egotyzm i krótkowzroczność, wynikające z zajmowania uprzywilejowanej pozycji. Nie muszą się szczególnie starać. Wystarczy wyszukać odpowiednie hasła w Google, podłożyć damską bieliznę w samochodzie i udawać, że świadczy się usługi wyłącznie dla klientów „premium”. Rodzina Kimów podstępem pozbywa się konkurencji, czyli innych pracowników domu. Z kierowcy robi kobieciarza, a z cierpiącej na alergię gosposi – gruźliczkę. Ziarno niepewności trafia na podatny grunt.

Upředzenia Parków wobec niższej klasy społecznej tylko czekają, aby znaleźć ujście. Oszuści wkrótce sami staną się ich ofiarą. Nie rozumieją, że niczym nie różnią się od ludzi,

z którymi walczą. Przestrzeń, jaką na co dzień zajmują Kimowie, odzwierciedla ich aspiracje związane z awansem społecznym. Suterena częściowo wystaje ponad ziemię, a zarazem znajduje się w piwnicy²⁰. Bohaterowie mają dość wiecznego tkwienia „pomiędzy”. Nie zadowolają się dobrze płatną posadą. Zaczynają snuć nierealistyczne wizje przejścia rezydencji.

Rodzina Parków jest całkowicie uzależniona od pracy innych. Żona fatalnie gotuje i nie ma głowy do sprzątania. Mąż – Dong-ik, po przekroczeniu progu domu z błyskotliwego biznesmena zmienia się w pozbawionego spostrzegawczości marudę i lenia. Nie przejawia jakiegokolwiek zainteresowania życiem rodzinnym. Nieistotne, kto wypełnia obowiązki, ważne, żeby były wykonane. Problemy rozwiązują pieniądze. Parkowie nie oszczędzają środków na edukację dzieci, ale nie zadają sobie trudu, żeby sprawdzić kompetencje zatrudnianych ludzi. Posadę w rezydencji można dostać szybko i tak samo łatwo stracić. Małżeństwo opanowało do perfekcji zwalnianie wieloletnich pracowników pod byle pretekstem. Jest w tym okrutne i tchórzliwe. Nie wyjawia faktycznych powodów swojej decyzji. Prawda zdemaskowałaby ich pogardę i klasowe antagonizmy.

Bong Joon-ho pokazuje kolosalne różnice w sytuacji socjoekonomicznej bohaterów nie tylko na poziomie topografii filmowego świata, ale i w najmniejszych szczegółach. W suterenie Kimów panuje wieczny półmrok. Niewielkie okienko czasem wpuszcza pojedyncze promienie słońca. Częściej jednak widać przez nie pijaków, regularnie oddających mocz obok budynku. Domownicy ochoczo korzystają z miejskiej dezynsekcji. Pozwalają, aby opary toksycznej substancji przedostały się do pomieszczenia – usiłują pozbyć się plagi karaluchów. W klaustrofobicznej przestrzeni mimowolnie chodzą lekko zgarbieni. Metaforycznie sami są insektami. Na śniadanie jedzą spleśniały chleb, a powrót WiFi świętują nad daniami błyskawicznymi i przy puszcze piwa. Dom Kimów to kakofonia dźwięków – hałasy ulicy, krzyki przechodniów i odgłosy zdezelowanych sprzętów.

W rezydencji Parków gospośia przynosi dzieciom talerze pełne owoców. Wychodzące spod jej ręki symetryczne kompozycje wyglądają jak małe dzieła sztuki. Wszystko lśni czystością. Z ogromnego okna w salonie rozpościera się widok na ogród z idealnie przystryżoną trawą. Szyby z grubego szkła skutecznie tłumią jazgot metropolii i rozmowy domowników. Luksusowa

²⁰ Bong Joon-ho w odniesieniu do domu Kimów stosuje określenie *semi-basement*. W wywiadach reżyser często dawał zachodniej publiczności dodatkowy kontekst. Taki rodzaj zabudowy jest charakterystyczny dla architektury Korei Południowej. Kiedyś mieszkanie niemal pod ziemią było popularne ze względów bezpieczeństwa. Wiązało się z obawami społeczeństwa przez agresją ze strony Północy. Z czasem zajmowanie *semi-basement* stało się tożsame z trudną sytuacją materialną. Współcześnie takie lokale często są w opłakanym stanie – zawilgotniałe, zniszczone, z prowizoryczną kanalizacją. Scenograf *Parasite* – Lee Ha Jun, opowiadał, że w czasach studenckich mieszkał w *semi-basement*. Mając w pamięci własne doświadczenia, starał się jak najwierniej oddać realia i ponurą atmosferę tego typu mieszkań. Por. Bong Joon-ho, *Parasite*, DVD, The Criterion Collection 2020. W języku polskim *semi-basement* ma dość wierny odpowiednik, którym jest suterena.

posiadłość leży na wysokim wzgórzu. Biedni mieszkają na dole, bogaci u góry. To dosłowne przełożenie hierarchii społecznej. Schody obok sutereny są wąskie, nieregularne i strome. W domu Parków – szerokie i niskie, stworzone z myślą o miękkich kapciach. W taki sam sposób bohaterowie poruszają się po rzeczywistości. Pierwsi muszą się wspinać i męczyć. Drudzy weszli na szczyt bez większego problemu, a teraz płyną na fali sukcesu.

Ogromną ekonomiczną i mentalną przepaść, jaka dzieli obie rodziny, widać w scenie ulewy i w następujących po niej wydarzeniach. Kimowie zostają prawie przyłapani przez pracodawców na zorganizowanej pod ich nieobecność imprezie. Wymykają się garażem i ruszają w stronę własnego mieszkania. Podróż zdaje się nie mieć końca. Pokonują uliczki, tunele i niezliczone długie schody. Suterena nie wytrzymała oberwania chmury. Cała okolica walczy z żywiołem. Nastaje dzień, który dla każdej z dwóch rodzin oznacza coś zupełnie innego. W rezydencji trwają przygotowania do urodzin Da-songa. Matka chłopca wybiera strój ze swojej ekskluzywnej garderoby. W tym samym czasie Kimowie szukają suchych ubrań w stosie rzeczy przeznaczonych dla powodzian. Milionerzy nie mają pojęcia, jakie spustoszenie przyniosła burza. W trakcie jazdy samochodem pani Park cieszy się z deszczu – dzięki niemu powietrze jest czystsze. Milczący Ki-taek martwym wzrokiem patrzy przed siebie. Dla jednych świeci słońce, inni przeżywają tragedię – stracili wszystko.

Początkowo obie rodziny zdaje się łączyć jedynie fakt pozostawania w niezdrowej symbiozie, sprowadzającej się do żerowania na sobie nawzajem. *Parasite* wychodzi jednak poza prosty antagonizm bogaci kontra biedni. Pokazuje tych ostatnich jako zdolnych do równie okrutnych i wykluczających zachowań. Kiedy okazuje się, że rezydencję na stałe zamieszkuje jeszcze jedna osoba – mąż Moon-gwang, dawnej gospodyni, odbijająca strukturę społeczną topografia zyskuje kolejny poziom – piwnicę. W układzie sił i zależności następuje mocne tąpnięcie. Kimowie zdążyli zająć bezpieczne miejsce u boku żywiciela, ale nie pozbyli się pozostałych pasożytów.

Chung-sook nie słucha błagań swojej poprzedniczki. Kobieta jest gotowa co miesiąc płacić niewielką sumę w zamian za pomoc i milczenie. Chung-sook i Moon-gwang nazywają się „siostrami” wyłącznie, gdy chcą coś osiągnąć. Wtedy odwołują się do solidarności klasowej i wspólnoty doświadczeń. Wystarczy, że na chwilę zyskają przewagę, a możliwość współpracy odchodzi w zapomnienie. Pycha i niezdarność Kimów sprawiają, że poprzednia pomoc domowa odkrywa ich pokrewieństwo. Niespodziewany powrót Parków jeszcze bardziej wyzwala zwierzęce instynkty w walce o dominację. W powyższym kontekście *Parasite* niesie podobną refleksję do *Zagadki zbrodni* i *Matki* – solidarność najniższej warstwy społecznej nie istnieje.

Tym razem Bong Joon-ho dużo więcej uwagi poświęca jednak na zarysowanie niuansów

i sprzeczności tkwiących w klasowych podziałach. Gmatwa relacje w pozornie przejrzystej, hierarchicznej strukturze społecznej, przez co ukazuje zarówno skomplikowaną naturę nierówności, wynikających z systemu kapitalistycznego, jak i problemy charakterystyczne dla Korei Południowej. Piwnicę w domu Parków wybudował architekt Namgoong – poprzedni właściciel rezydencji. Moon-gwang – wówczas jego gosposia, jako jedyna wiedziała o sekretnym pomieszczeniu. Przed przeprowadzką nowej rodziny, ukryła w nim męża. Mężczyzna popadł w długi i do teraz poszukiwany jest przez wierzycieli. Kobieta opowiada Kimom, że bogaci ludzie często budowali w swoich posiadłościach betonowe schrony – ze strachu przed inwazją komunistycznej Północy i po to, aby zniknąć w razie kłopotów finansowych.

Dynamiczny rozwój Korei Południowej oprócz pozytywów, przyniósł też przykre konsekwencje. Mroczne strony kapitalizmu nie sprowadzają się tylko do ogromnych dysproporcji w zarobkach, które pogłębiają rozwarstwienie ekonomiczne. Społeczeństwo południowokoreańskie to również ludzie skrajnie zadłużeni, uwikłani w krótkoterminowe pożyczki i wysokie kredyty. Zjawisko na masową skalę można było zaobserwować po azjatyckim kryzysie finansowym z 1997 roku. Dobrze prosperujące firmy upadały. Ich właściciele z dnia na dzień znajdowali się na ulicy. Na dno pociągali za sobą całe rodziny pracowników. Bankructwo na skutek kryzysu doprowadziło do fali samobójstw wśród dawnych prezesów i dyrektorów. Podobny wątek porusza Lee Chang-dong w *Pepermint Candy*.

Współcześnie problem długów pogłębia fakt, że społeczeństwo Korei Południowej jest silnie konsumpcjonistyczne. Pragnienie posiadania nowych gadżetów sprawia, że muszą je mieć wszyscy – także ci, których zwyczajnie na to nie stać. To presja społeczna. W *The Host* Hyun-seo wstydzi się starego modelu telefonu. W *Parasite* Kimowie jedzą spleśniały chleb, ale mają sprzęt, aby połączyć się z WiFi. Istnieje też druga strona medalu. Z tego powodu kłopoty finansowe często dotyczą ludzi, odbiegających od stereotypowych wyobrażeń na temat ubóstwa – dobrze ubranych, zaopatrzonych w najnowsze wynalazki technologiczne²¹. Na takich kontrastach bazuje między innymi koncepcja serialu *Squid Game* (2021) Hwang Dong-hyuka. Obok głównego bohatera – hazardzisty, do krwawych igrzysk staje jego kolega z dzieciństwa – Sang-woo, wykształcony biznesmen w krawacie, który stracił środki inwestorów i ma wielomilionowy dług.

W *Parasite* postęp nie oznacza poszerzania horyzontów, większej samoświadomości i wrażliwości społecznej. Rodzina Parków jest na bieżąco z nowinkami technologicznymi i wplata w rozmowy obcojęzyczne słowa, a jednocześnie pozostaje skrajnie patriarchalna. Żona siedzi

21 Problem długów w społeczeństwie koreańskim wraz z kontekstem gospodarczym zarysowują Marcin Jacoby i Jędrzej Malko – goście 19. odcinka podcastu *Azja Kręci*, zrealizowanego w ramach Azjatyckiego Festiwalu Filmowego Pięć Smaków. Por. *Azja Kręci: odcinek 19: Kino czule społecznie. Kto jest pasożytem w kapitalizmie? – debata Pięciu Smaków i „Pisma. Magazynu opinii”*, Azja ręci – podcast Pięciu Smaków, Spotify, 13.01.2020 [dostęp: 21.09.2021].

w domu. Z nudów odnajduje powołanie w zatrudnianiu „światowych” nauczycieli i organizowaniu przyjęć. Mnóstwo energii poświęca na rozbuchane do przesady dramaty (dziecięca trauma Da-songa, afera z Moon-gwang). Mąż zarabia pieniądze i po pracy chce mieć święty spokój. Tym, co najbardziej uderza w świecie Parków jest brak miłości i przywiązania. Małżeństwo nie interesuje się tym, co czuje dwójka dzieci – otoczona opieką ekonomiczną, ale nie emocjonalną. Bohaterowie nigdy nie znajdują się wszyscy w kadrze, bo właśnie tak żyją – razem, lecz osobno.

W przypadku Kimów bliskość fizyczną można dostrzec można na każdym kroku. Z jednej strony ciągła wspólna obecność ubogiej rodziny wynika z prozy życia – ciasnoty sutereny. Z drugiej – postacie wchodzą ze sobą w zupełnie inne interakcje. Kierują się pokrętną logiką i równie wypaczonym system wartości, co Parkowie. Niemniej, jeśli szukać oznak czułości i przywiązania, to raczej w ich przypadku i w związku pary z piwnicy, a nie wśród mieszkańców sterylnej willi. Mimo to wszyscy protagoniści oszukują, kłamią i pochopnie osądzają innych. Kobiety są leniwe (może za wyjątkiem dawnej gosposi). Mężczyźni to tchórze i asekuranci. Najnowszy film Bonga nie mówi za wiele dobrego o kondycji współczesnego człowieka, ale źródeł jego niszczących zachowań nadal dopatruje się w systemie.

W *Parasite* powraca motyw przykrego zapachu, który Parkowie wyczuwają od Kimów. Pierwszy zwraca na to uwagę najmłodszy z członków rodziny – Da-song. Co jest ciekawe, dziecko zauważa tylko, że pracownicy pachną dziwnie i podobnie do siebie. Nie potrafi jeszcze zidentyfikować emocji, jakie budzi w nim nowe odkrycie. Za kilka lat najprawdopodobniej przyjmie postawę ojca. Biznesmen nie może znieść „piwnicznego zapachu” kierowcy. Ma też obsesję na punkcie „przekraczania linii” przez zatrudnionych ludzi. Ki-taek zadaje osobiste pytania i często wydaje się temu bliski, ale nigdy nie wychodzi poza znaną tylko Parkowi granicę. Niestety tę ostatnią nieustannie pokonuje nieprzyjemna woń mężczyzny. W końcu nawet pani domu z odrazą zasłania nos w samochodzie. W jednej ze scen Dong-ik opowiada żonie o zapachu szofera. Pod stołem w salonie leżą schowani Kimowie. Wszyscy słyszą rozmowę, a sam zainteresowany wacha własną koszulkę. Głowa rodziny zostaje po raz kolejny skompromitowana w oczach bliskich. Ki-taek, jak nikt inny, zna frustrację wynikającą z bezsilności. Rodzina Kimów pragnie zlikwidować charakterystyczny odór, który może zdemaskować ich pokrewieństwo. Ki-jung pozbawia reszty złudzeń – pachną suterena. Dopóki w niej mieszkają, to się nie zmienia.

Parkowie nie tyle brzydzą się Kimów, co zapachu samej biedy – identyczne, przykre nuty wyczuwają u podróżujących metrem. W pustym, pozbawionym miłości świecie emocji dostarcza tylko to, co utożsamiane ze znienawidzonym ubóstwem. Zamożne małżeństwo odnajduje perwersyjną przyjemność w krzywdzących stereotypach, jakimi się kieruje. Ze zdalnych zachowań przedstawicieli niższej klasy społecznej, które są wytworem ich wyobraźni, czyni nawet

seksualną podniecie. W trakcie zbliżenia Dong-ik snuje fantazje na temat *tanich* majtek porzuconych w samochodzie przez poprzedniego kierowcę.

Kimowie wyzyskują bogaczy, aby czerpać materialne korzyści. Parkowie potrzebują drugiej rodziny do wykonywania zleconej pracy, ale też żeby ciągle podsycić własne uprzedzenia. Przekonanie o zepsuciu niższej klasy społecznej zwalnia ich z refleksji nad tragicznymi skutkami nierówności ekonomicznej. Bieda staje się pociągająca w swojej groźnej i nieprzeniknionej naturze, ale tylko z perspektywy wygodnej, drogiej kanapy. W *Parasite* żerują na sobie wszyscy, niezależnie od tego, jakie miejsce w hierarchii zajmują. Co więcej, to ci zafiksowani na „przekraczaniu linii” przez innych, w najbardziej okrutny sposób naruszają granicę ludzkiej przyzwoitości.

Wzajemne napięcia i pogłębiające się podziały prowadzą do wybuchu agresji. Przyjęcie urodzinowe Da-songa zmienia się w krwawą masakrę. Walka klas pociąga ofiary po każdej ze stron. W filmie Bonga Joon-ho zmiana nie jest możliwa. Krótkowzroczność społeczeństwa oznacza brak długofalowych rozwiązań oraz fasadowe i nieskuteczne środki zaradcze. Dobrze widać to w sposobie myślenia protagonistów, wynikającym nie tylko z ich różnego zaplecza socjoekonomicznego, ale również z tymczasowości charakteryzującej współczesny świat. W jednej ze scen Ki-taek tłumaczy synowi, że najlepszy plan to brak planu. Kiedy człowiek przyjmuje jakiegokolwiek założenia i obiera cele, zawsze spotyka go rozczarowanie. Kimowie z natury nie zastanawiają się, co robią dalej. Podejmują działania przynoszące szybki efekt. Nieoczekiwane komplikacje – obecność pary z piwnicy, pokazują, że ich wrodzona bezradność i krótkoterminowe myślenie muszą skończyć się tragedią.

Pani Park, siedząc nad talerzem *ram-donu*, opowiada, że według wierzeń obecność ducha w domu przynosi bogactwo. Tak najwyraźniej było w ich przypadku. Nie potrzebuje zastanawiać się, skąd rodzina posiada tyle pieniędzy. Nie myśli też o tym, że jej status mógłby się kiedyś pogorszyć. Wspomniany duch istnieje naprawdę i ma niewiele wspólnego z ludowymi zabobonami. To mąż dawnej gosposi, którego Da-song przypadkiem zobaczył w nocy. Ludzie posiadający władzę nie są w stanie spojrzeć na rzeczywistość z szerszej perspektywy, co podtrzymuje *status quo* dyskryminującego systemu. Osoby w trudnej sytuacji materialnej, pozbawione odpowiedniego wsparcia socjalnego, nie mają ani siły, ani umiejętności, aby faktycznie poprawić swój byt.

W *Parasite* wypaczona forma równowagi społecznej, sprowadzająca się do wzajemnego wyzysku i klasowych podziałów, trwa w najlepsze. Zmienia się pozycja bohaterów, ale nie sposób funkcjonowania świata. Ki-taek po zamordowaniu Parka ucieka do betonowego schronu, wcześniej zajmowanego przez męża Moon-gwang. Teraz to on wykrada jedzenie z lodówki mieszkańców posiadłości. Nie umrze z głodu, bo do luksusowej rezydencji właśnie wprowadziła się nowa rodzina. W miejsce dawnych bogaczy przychodzą następni, a ich piwnice zamieszkują kolejni

zdesperowani ludzie.

W filmie Bong Joon-ho jedyny przejaw egalitaryzmu zdaje się tkwić w ponurej diagnozie – ostatecznie sięgnąć dna mogą wszyscy, niezależnie od stanu posiadania. Kiedy Ki-woo odkrywa, że ojciec tkwi w podziemiach posiadłości, postanawia opracować plan. Pójdzie na studia i znajdzie dobrze płatną pracę. W przyszłości odkupi dom i zwróci Kimowi wolność. W przypadku ubogiego chłopaka to, co dla innych pozostawałoby w zasięgu ręki, nie ma żadnej szansy na spełnienie. Cały dramat nierówności społecznej zawiera się w ostatnim kadrze. Ki-woo siedzi w ponurej suterenie. Nigdy nie zdoła wyjść z zakłętego kręgu ubóstwa.

Najnowszej produkcja Bong Joon-ho to najbardziej pesymistyczne z jego dzieł. Przynosi dobrze znany finał – system pozostaje nienaruszony. Bohaterowie nie odnoszą jednak nawet małych zwycięstw, w przeciwieństwie do postaci znanych z *The Host* czy *Okji*. Mimo to reżyser wciąż mówi o sprawach ważnych z humorem i z typową dla siebie swobodą gatunkową. Z absurdalnych zachowań człowieka wydobywa komizm. *Parasite* to zręczna tragifarsa, w której obok suspense rodem z thrillera (sekwencja gotowania *ram-donu*) i masakry w stylu horroru klasy B (scena przyjęcia), z powodzeniem funkcjonuje poruszający dramat społeczny. Choć Bong serwuje widzowi filmową groteskę, dzięki swojej wrażliwości i zdolności do socjologicznych obserwacji, nadal opowiada o bohaterach na wskroś ludzkich, nie wstawia w ich miejsce archetypicznych figur.

Bong Joon-ho nie spoczął na laurach – w czasie pandemii nie próżnował. Zaczął pracę nad dwoma nowymi projektami – koreańskim i anglojęzycznym. Szczegóły nie są jeszcze znane, ale pojawiła się informacja, że wziął na warsztat książkę Edwarda Ashtona – *Mickey7*. Jeśli wierzyć zapowiedziom, można spodziewać się filmu science fiction, wyprodukowanego przez Warner Bros. i najprawdopodobniej z Robertem Pattinsonem w roli głównej. Wszystko wskazuje na to, że autor *Snowpiercera* dobrze się czuje, tworząc zarówno w kraju, jak i poza nim. Biorąc pod uwagę jego rosnącą pozycję na arenie międzynarodowej, konflikt podobny do tego z Harveyem Weinsteinem nie powinien szybko się powtórzyć. Bong w wielu wywiadach zaznaczał, że jeśli otrzyma prawo do wersji reżyserskiej – dla niego ostatecznej i jedynej, może pracować w każdym miejscu na świecie. Sukces *Parasite* sprawił, że raczej nie będzie już musiał o nie specjalnie zabiegać.

Bong Joon-ho specjalizuje się w realizacji blockbusterów. Wyróżnia się świeżym podejściem do popularnych gatunków filmowych – wykorzystuje konwencje, a zarazem je łamie. Główni bohaterowie jego fabuł to ludzie żyjący w trudnych warunkach materialnych, którzy prędzej czy później muszą zmierzyć się z silniejszymi od siebie. Bong skupia się bowiem na walce

klas obecnej w systemie kapitalistycznym. Z upodobaniem przedstawia absurdy istniejące w społeczeństwie koreańskim. Z dużą dozą dowcipu portretuje rząd, konglomeraty i inne potężne instytucje, a także swoich nieidealnych protagonistów. Dotychczasowe dwa anglojęzyczne filmy reżysera wyraźnie wykraczają poza lokalne problemy, a jednocześnie zdają się mniej niejednoznaczne niż historie, w których przygląda się własnej ojczyźnie.

Co jest ciekawe, Bong Joon-ho najważniejszym tematem własnej twórczości uczynił nierówność społeczną. Jego produkcje nieustannie miażdżą konkurencję w krajowym box officie, osiągając zawrotne wyniki sprzedażowe. Tym sposobem czynią reżysera jednym ze szczęśliwych beneficjentów kapitalizmu. Dzięki tak ogromnej popularności przesłanie wyłaniające się z filmów Bonga dociera do szerokiego grona odbiorców i niejednokrotnie rozbudza ważną debatę publiczną. W kinematografii Korei Południowej, ze względu na dominację blockbustarów, trwa walka na rzecz różnorodności rozumianej jako zwiększenie obecności kina średnio i niskobudżetowego na ekranach multipleksów. W tej perspektywie można więc powiedzieć, że filmy Bong Joon-ho wzmacniają nierówności i dysproporcje. Choć reżyser łączy dobrą rozrywkę z problematyką społeczną, jego silna pozycja w przemyśle filmowym nie spodobała się między innymi Kim Ki-dukowi – bohaterowi ostatniego rozdziału tej książki.

Eric Rohmer, Robert Bresson, Alan Resnais, Woody Allen, Wong Kar-wai, Tsai Ming-liang, ale też Paul Klee i Paul Cézanne. To tylko część długiej listy nazwisk, które przewijają się w artykułach poświęconych Hong Sang-soo. Porównania do innych artystów, zwłaszcza francuskich, w dużym stopniu wynikają z faktu, że reżyser od lat z powodzeniem funkcjonuje w europejskim obiegu festiwalowym. Jest ulubieńcem Cannes. Był czterokrotnie nominowany do Złotej Palmy i tyle samo razy do nagrody Un Certain Regard. Dotychczas udało mu się zdobyć drugie z wyróżnień za film *Hahaha* (2010). Przez ostatnie dwa lata z rzędu został też uhonorowany Srebrnym Niedźwiedziem na MFF w Berlinie – w 2020 roku za reżyserię *The Woman Who Ran* i w 2021 za scenariusz *Introduction*. Ma na swoim koncie sukcesy w Locarno, Rotterdamie i w San Sebastian. Zachodnia krytyka, zafascynowana narracyjnymi zabiegami reżysera, nadała konkretny kierunek analizy jego dzieł.

Hong Sang-soo właściwie od początków kariery kręci filmy niskobudżetowe i artystyczne. Z tego powodu najbliżej mu do Kim Ki-duka. Obaj są równolatkami, debiutowali w tym samym czasie (1996), a ich filmografia obejmuje równie pokaźną liczbę tytułów. Zrealizowali odpowiednio dwadzieścia siedem i dwadzieścia pięć pełnych metraży. W swojej twórczości przemycają wątki autotematyczne i oscylują wokół autobiografizmu. Na tym podobieństwa się kończą. Pierwszy, w przeciwieństwie do Kima, w Korei Południowej jest docenianym przedstawicielem kina artystycznego. Jego produkcje uznawane są za skierowane do wąskiego grona odbiorców. Nie cieszą się dużą popularnością. Przyciągają niewielką, stałą grupę widzów. Hong Sang-soo od dłuższego czasu tworzy poza systemem wielkich studiów filmowych. Stosuje metody pracy, będące wręcz zaprzeczeniem typowego procesu produkcji we współczesnym kinie koreańskim – modelu stworzonego na wzór Hollywood.

Dużo butelek *soju* i wypalanych papierosów. Rozmowy o miłości, zawodowych frustracjach i zwykłych sprawach. Bohaterowie, którzy należą do świata artystów. To stałe komponenty wszystkich filmów Hong Sang-soo, z tą różnicą, że stopień pijaństwa widocznego na ekranie się zmienia., a zamiast *soju* może pojawić się wino – zwłaszcza, kiedy akcja toczy się w Europie. Jeśli dodać do tego specyficzne rozwiązania formalne (powtórzenia, zaburzenia czasoprzestrzenne, zmieniające się perspektywy), pracę kamery opartą o statyczne, długie ujęcia (w średnich i ogólnych planach) oraz częste wykorzystywanie *zoomu*, można stworzyć ogólny obraz kina Honga. Struktura narracji w jego filmach nie jest czymś, co da się po prostu pominąć. Mimo to wychodzę z założenia, że – w dużo większym stopniu niż powszechnie przyjęte, wiąże się ze sposobem pracy reżysera. Prowadzi też do dekonstrukcji gatunku, który przez lata był najpopularniejszy w Korei Południowej – melodramatu.

Mówi się, że Hong od ponad dwudziestu lat kręci ten sam film. Faktycznie ma dość wąskie

pole zainteresowań. Obsesyjnie powraca do całego szeregu tematów związanych z życiem uczuciowym bohaterów, jak i z branżą filmową. Powtarzalność widoczna na wielu płaszczyznach jego kina nie oznacza odtwórczego zapętlenia. Zmieniają przede wszystkim filmowe postacie, tak jak stopniowo przeobraża się rzeczywistość społeczna. W relacjach damsko-męskich zostaje przesunięty punkt ciężkości. Często są to zabiegi dość subtelne, bo problemy raczej pozostają te same. Hong Sang-soo – uznawany za minimalistę i portrecistę danej chwili, wynosi filmowy realizm na zupełnie inny poziom. Wykorzystuje naturalne przestrzenie i zastane lokacje. Stąd jego produkcje dobrze pokazują, jak na przestrzeni lat zmienia się topografia współczesnej Korei – krajobrazy, miasta, bary, hotele i turystyczne kurorty. Największa siła filmów Honga tkwi w uchwyconych momentach zwykłego życia – w dostrzeżeniu prozaiczności ludzkiej egzystencji.

Dla wielu Koreańczyków świat Hongowskich postaci podobno pozostaje dość odległy. Reżyser nie zwraca się w stronę problemu nierówności społecznych, chociażby dlatego, że większość jego bohaterów reprezentuje klasę średnią. Gdy cierpi na brak pieniędzy, najmniej zaprzęta sobie tym głowę. Wątki związane z historią, tradycją i obyczajowością Korei często zostają przemycane w pojedynczej linii dialogu albo nieśmiało wypływają z rozmów o codzienności. *Ppalli, ppalli* to zwrot, który przewija się w wielu publikacjach poświęconych kulturze koreańskiej. Znaczy tyle, co „szybko, szybko” i oddaje podejście społeczeństwa do życia. Popularne motto manifestuje się na różnych obszarach. Wynika z wrodzonej niecierpliwości (Jacoby), dotyczy świadczenia usług i trybu pracy (Husarski) oraz dynamicznego postępu i pomnażania kapitału (Jung, publikacje na temat koreańskiego biznesu). Szybkość ma nawet znaczenie w orientowaniu się w uczuciach innych. Ich błyskawiczne rozszyfrowywanie jest przejawem „bystrego” *nunchi* – sztuki właściwej oceny myśli i emocji drugiego człowieka, mającej budować harmonię i zaufanie (Hong)¹.

Tymczasem bohaterowie filmów Honga pracują w artystycznych zawodach, dorywczo albo wcale. Mają dużo wolnego czasu. Nigdzie się nie spieszą. Niczym współcześni *flâneurzy* wędrują ulicami miasta, zawsze chętni spędzić długie godziny na dyskusjach nad butelką *soju* i talerzem dobrego jedzenia. Na dodatek ciągle mylnie interpretują czyjeś intencje. Jung Sung-il zwraca uwagę, że reżyser podchodzi z dystansem do specyfiki życia koreańskiego społeczeństwa. Robi filmy „obok” niego. Z tego powodu dla dużej części krajowych widzów filmowe postacie są obce i śmieszne w swojej „inności”². Hong Sang-soo nie tyle pokazuje codzienność Koreańczyków, co dotyka mentalności rodaków. Czasami czyni ją źródłem dowcipu i interpersonalnych

1 Zob. Marcin Jacoby, *Korea Południowa. Republika żywiołów*, MUZA SA, Warszawa 2020, s. 73; Jung Sung-il, *Dwie lub trzy rzeczy, które wiem o Hong Sang-soo*, „Ekran”, 3/2021, s. 37; Roman Husarski, *Kraj niespokojnego poranka. Pamięć i bunt w Korei Południowej*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2021, s. 17-21; Eunyoung Hong, *Nunchi. Koreański sekret dobrych relacji z ludźmi*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2020, s. 8 [e-book].

2 Jung Sung-il, *ibidem*.

niezręczności. Za sprawą historii o romansach i miłości mimowolnie porusza kwestie patriarchy oraz ról społecznych przypisanych płciom. Być może właśnie ten wciąż aktualny problem, a nie odrealnienie bohaterów, stanowi „niewygodny” aspekt jego kina w perspektywie lokalnej. To, co automatycznie wzbudza rezerwę odbiorców w kraju, najprawdopodobniej jest bliskie zachodniej publiczności. Miłosne podchody, rozgrywające się w środowisku neurotycznych filmowców trafiają przecież na podatny grunt – wprost do pasjonatów kina i festiwalowej publiczności. Do Hong Sang-soo przyłgnęła łatka „koreańskiego Woody'ego Allena”, ale jeśli przyjrzeć się dokładniej – z Amerykaninem nie ma za wiele wspólnego.

Sam zainteresowany podkreśla, że stara się uciekać od generalizacji i przyjmować jak najbardziej otwartą postawę. Jego punkt widzenia zmienia się wraz z każdym następnym filmem. Przypadek, zbieg okoliczności i spontaniczność uważa za najciekawsze. Te ostatnie elementy łatwo zauważyć zarówno w podejściu reżysera do pracy, jak i w samych fabułach. Hong rozbija romantyczne wyobrażenia na temat autorstwa. Studzi zapąły dziennikarzy, doszukujących się drugiego dna w najmniejszych szczegółach. Na konferencji prasowej w Cannes, zorganizowanej w ramach pokazu *The Woman Who Ran*, został zapytany o słabą jakość muzyki i stojące za tym przesłanie. Miał jedyną słuszną odpowiedź – sam skomponował motyw i nagrał utwór iPhonem, bo realizacyjnie w zupełności mu to wystarcza. Choć reżyser jest stałym bywalcem prestiżowych wydarzeń filmowych, wydaje się, że jego sposób kręcenia filmów nadal w pełni nie może dotrzeć do świadomości organizatorów i krytyków. Przed przyjrzeniem się tym metodom, warto wspomnieć, jak wszystko się zaczęło.

Hong Sang-soo przyszedł na świat w 1960 roku w Seulu w rodzinie producentów filmowych. Jego ojciec – Hong Ui-seon, urodził się w Korei Północnej. Na Południe przybył tuż przed rozpoczęciem wojny koreańskiej. Przez lata służył w wojsku. Został z niego zwolniony po przewrocie wojskowym z 1961 roku. Wówczas wraz z żoną – Jeon Ok-sook, założył wytwórnię filmową Yeonhap Films. Pod jej szyldem w latach 60. wspólnie zrealizowali blisko osiemdziesiąt produkcji, między innymi *A Day Off* Lee Man-hee. Dekadę później przemysł filmowy borykał się z kryzysem, a firma upadła jak wiele innych. Działalność Yeonhap Films wiązała się z częstymi problemami finansowymi, co pogłębiało kryzys w małżeństwie. Rodzice Honga rozstali się, kiedy ten chodził do szkoły podstawowej. Matka, samotnie wychowująca czwórkę dzieci, większość czasu spędzała w pracy. Rodzeństwem zajmowała się babcia. W domu obecność ludzi kultury nie była niczym niezwykłym. Jeon wydawała magazyn „Korean Literature” i ciągle przebywała w towarzystwie artystów.

Reżyser nigdy nie ukrywał, że bardzo szybko odkrył świat używek – papierosów i alkoholu, ale też randek. Będąc nastolatkiem, potrafił do rana pić *soju* z kolegami. Imprezowy styl życia nie

przekładał się wcale na złe oceny. Po skończeniu szkoły Hong postanowił jednak nie podchodzić do egzaminów na studia. W tym samym roku – 1978, podjął próbę samobójczą. Wynajął pokój w tanim motelu i zażył tabletki nasenne. W porę został odratowany. Samobójczą śmierć uczynił tematem szóstego pełnego metrażu – *Tale of Cinema* (2005). O lęku przed życiem jego bohaterowie rozmawiają do dziś. Hong Sang-soo przez jakiś czas szukał swojej drogi. Najpierw pobierał lekcje gry na pianinie, potem skupił się na teatrze. W 1980 roku dostał się na produkcję teatralną na Uniwersytecie Chung-Ang w Seulu. W trakcie drugiego roku zmienił specjalizację na film. Mimo profesji rodziców, a może właśnie przez nią, nigdy nie przejawiał szczególnego zainteresowania przemysłem filmowym. W końcu w kinie zaczął dostrzegać większą przestrzeń do samodzielnej pracy, której brakowało mu w grupach teatralnych.

Pewnego dnia Hong przeczytał artykuł o możliwości studiów zagranicznych – także dla mężczyzn, niemających jeszcze spełnionego obowiązku służby wojskowej. Kim Won-du – znajomy matki i szef Hyunjin Cinema, zgodził się sfinansować naukę przyszłego reżysera. W 1982 roku Hong dostał się warunkowo do California College of Arts and Crafts (CCAC)³. Ukończył go projektem dyplomowym *Beef* – shortem nakręconym kamerą 16 mm. Później przez trzy lata mieszkał w Chicago, gdzie uczęszczał do Chicago Art Institute. Na początku lat 90. wrócił do Seulu i przez semestr wykładał na uniwersytecie. Razem z żoną – Jo Seong-hye, którą poślubił jeszcze w czasach CACC, na rok wyjechał do Paryża. W stolicy Francji osadził jeden ze swoich późniejszych filmów – *Night and Day* (2008). Po podróży do Europy zaczął pracę w koreańskim przemyśle filmowym. Najpierw w Cinetel Seoul – firmie producenckiej matki, a następnie w jednej z największych krajowych wytwórni – Dong-a Export. Kiedy natknął się na powieść Koo Hyo-seo, zaczął pisać pierwszy scenariusz i wkrótce stanął za kamerą⁴. Obecnie poświęca się przede wszystkim reżyserii, ale też uczy. W 1998 roku został profesorem na Koreańskim Narodowym Uniwersytecie Sztuk Pięknych (K-ARTS). Od 2008 roku wykłada na Uniwersytecie Konkuk.

W latach 90. Hong Sang-soo nakręcił trzy pełne metraże. Zadebiutował w 1996 roku filmem *The Day a Pig Fell into the Well*, który wyprodukowała dobrze znana mu wytwórnia – Dong-a Export. To historia Hyo-seopa – nieznanego i niespełnionego pisarza. Mężczyzna krąży od jednego wydawnictwa do drugiego, ma romans z mężatką i wykorzystuje słabość zauroczonej nim Min-jae. Losy bohaterów przeplatają się ze sobą, ale narracja pozostaje linearna. *The Day a Pig Fell into the Well* od początku buduje atmosferę rozpacz, bezsilności i beznadziei. Obok braku perspektyw na życie, agresji, samotności i seksualności wyzbytej z uczuć, pojawia się krwawa zbrodnia.

³ W CCAC niecałe dziesięć lat wcześniej studiował między innymi Wayne Wang – hongkońsko-amerykański reżyser, producent i scenarzysta, autor takich filmów jak *Dym* (1995), *Chinese box* (1997) i *Tysiąc lat żarliwych modlitw* (2007).

⁴ Huh Moonyung, *Hong Sangsoo* (trans. Yook Jin-young), Korean Film Council, Seoul 2007, s. 140-151 [e-book].

To jedyny raz, kiedy Hong pokazuje na ekranie brutalne morderstwo, a zakończeniem sugeruje samobójczą śmierć kolejnej z protagonistek. W debiucie korzysta jeszcze z całej palety klasycznych środków filmowych. Stosuje różne plany, nie eliminuje przeciwuśc i stawia na dużo bardziej dynamiczny montaż niż w późniejszych dziełach. *The Day a Pig Fell into the Well* poniekąd koresponduje z debiutami Lee Chang-donga, Kim Ki-duka, a nawet Park Chan-wooka. Stanowi próbę połączenia tematów społecznych z gatunkiem, ale w dwugodzinnej fabule mariaż z thrillerem czy kryminałem jest tak krótki i pretekstowy, jak romanse niektórych z bohaterów Honga. Film został nagrodzony na festiwalach w Rotterdamie i w Vancouver. Wyróżnienie przyznało mu też Korean Association of Film Critics. Dostrzeżenie przez krytyków nie przełożyło się na sukces frekwencyjny.

Następne dwie produkcje – *The Power of Kangwon Province* (1998) i *The Virgin Stripped Bare by Her Bachelors* (2000), dają początek bardziej skomplikowanym narracjom, przez które dzieła Hong Sang-soo często nazywa się *puzzle films*. Pierwsza opowiada o trzech studentkach wyruszających na wakacje do tytułowej nadmorskiej prowincji. Jedna z nich – Ji-sook, niedawno rozstała się z żonatym wykładowcą. Dawny kochanek też dociera do miasta. Bohaterowie krążą po tych samych przestrzeniach, ale nigdy się nie spotykają. Druga z historii to czarno-biała, szkatułkowa fabuła podzielona na kilkanaście rozdziałów. Producentka filmowa – Soo-jung, poznaje właściciela galerii malarstwa – Jae-hoona, z którym zaczyna się umawiać. Wydarzenia zostają przedstawione z dwóch punktów widzenia postaci. Oba tytuły znalazły się w sekcji Un Certain Regard na MFF w Cannes.

Tym, co zwraca uwagę, jest czas trwania fabuł, który wynosi około dwóch godzin. Hongowi będą zdarzały się jeszcze produkcje o podobnej długości, ale później zasłynie za sprawą miniatur. *Hill of Freedom* (2014), *Claire's Camera* (2017) czy *Introduction* (2021) to około godzinne historie. Ledwo spełniają kryteria filmu pełnometrażowego. W początkowym okresie twórczości reżysera znaleźć można dużo mniej humoru, przez co opresyjność mężczyzn niesie za sobą wyjątkowo ponurą diagnozę, a losy kobiet przerażają. Nie ulega wątpliwości, że Hong od drugiego filmu rozwija swoje zainteresowanie eksperymentami narracyjnymi. *The Power of Kangwon Province* zdaje się najbliższy stylistyce, jaką za chwilę rozwinie. Dzieła z lat 90. to pierwsze i ostatnie produkcje zrealizowane na podstawie napisanego wcześniej scenariusza.

Dzień, w którym Hong wpadł na swoje kino – metody pracy i rozwój kariery

Wraz z nadejściem nowej dekady Hong Sang-soo zaczął stopniowo ustanawiać zarówno

własny język filmowy, jak i swój system pracy. Do 2005 roku nakręcił kolejne trzy tytuły – *Turning Gate* (2002), *Woman is the Future of Man* (2004) i *Tale of Cinema* (2005). Wszystkie zawierały pewne wybory artystyczne, które obecnie uznaje się za wyróżniki jego kina. Pierwsze dwa stawiają na wolniejsze tempo – znacząco wydłuża się czas trwania ujęć. W trzecim widać zwiastuny późniejszych upodobań Honga do *zoomu*, zastępującego przeciwujęcia i stosowanego do przechodzenia na różne plany w obrębie sceny. Bohaterowie częściej pracują w branży filmowej niż w innych zawodach. W *Tale of Cinema* autotematyczność zostaje doprowadzona do granic możliwości. Połowa fabuły okazuje się filmem oglądanym w kinie. Do tej pory Hong Sang-soo tworzy w obrębie takich wytwórni jak CJ Entertainment, Cinema Service, Miracin Korea i UniKorea Pictures. Zwykle realizuje pełne metraże przy udziale kilku koproducentów. *Tale of Cinema* ma ich aż ośmiu. Obok udziałów Korean Film Council pojawiają się fundusze europejskie (Arte France Cinéma, Centre national du cinéma et de l'image animée). To nie ostatni raz, kiedy Francuzi angażują się finansowo w dzieło Koreańczyka. Trudno się dziwić, skoro ten *Claire's Camera* nie tylko osadził na festiwalu w Cannes, ale też nakręcił w realnym czasie trwania imprezy.

Kolejne dwa lata to z perspektywy czasu przełom dla twórczości Honga. *Woman on the Beach* (2006) – jeden z jego najbardziej znanych i chętnie przytaczanych filmów, powstaje jeszcze dzięki współpracy z zewnętrznymi wytwórniami. Opowiada o trójce bohaterów, którzy przyjeżdżają na plażę Shinduri poza sezonem turystycznym i przeżywają tam dość zawile miłosne perypetie. Tak jak w przypadku *Tale of Cinema* na liście podmiotów odpowiedzialnych za produkcję można już znaleźć Jeonwonsa Film Co., czyli nową firmę Hong Sang-soo. Założenie własnej wytwórni i przejście na kamerę cyfrową wraz z filmem *Night and Day* (2008) mają ogromne znaczenie dla przebiegu kariery Honga. W latach 1996-2007 reżyser nakręcił siedem pełnych metraży, zaś w okresie 2008-2021 aż dziewiętnaście⁵. Jego wzmożona aktywność zawodowa w dużej mierze wynika z cyfryzacji kina (łatwiejsza realizacja, niższe koszty). Wpływa też z metod pracy, którym może być wierny dzięki Jeonwonsa Film Co. Od 2008 roku sam produkuje wszystkie swoje filmy.

Nie jest do końca jasne, czy reżyserowi nadal zdarza się pisać treatmenty. Taka informacja znajduje się w publikacji Korean Film Council z 2007 roku, gdzie twórca opowiada o odejściu od gotowych scenariuszy. W wywiadach z późniejszych lat wspomina, że czasem dopiero w ostatniej fazie zdjęć zna zakończenie danej opowieści. Można więc założyć, że je również porzucił na rzecz większej improwizacji. Hong Sang-soo zaczyna przygotowania do produkcji

5 Wpływ technologii cyfrowej na twórczość Honga Sang-soo zauważa Marc Raymond w znakomitym tekście, będącym próbą uporządkowania ewolucji języka filmowego i tematów fabularnych w obszernej filmografii reżysera. Niestety artykuł opublikowany w 2016 roku, zatrzymuje się na etapie analizy *Hill of Freedom* (2014). Zob. Marc Raymond, *Hong Sang-soo, Senses of Cinema*, 78/2016, <https://www.sensesofcinema.com/2016/great-directors/hong-sang-soo/#fn-26125-3> [dostęp: 1.12.2021].

maksymalnie na miesiąc przed wejściem na plan. Prace wstępne są zredukowane do minimum. Najpierw szuka lokacji. Przeważnie odwiedza przestrzenie, które już widział albo o których słyszał. Wybiera hotele, kawiarnie i restauracje, ale nie potrafi podać ich właścicielom, kiedy dokładnie pojawi się z kamerą. Zwykle dzwoni jeden – dwa dni wcześniej, żeby zapowiedzieć swoją obecność (o ile o tym pamięta). W pełni wykorzystuje zastane obiekty. Rekwizytami głównie czyni to, co się w nich znajduje. Nie potrzebuje pomocy scenografa. Aktorzy często występują we własnych ubraniach. Wysyłają Hongowi propozycje garderoby, a on na tej podstawie ustala kostiumy. Spotykają się z nim kilka razy, ale raczej, żeby porozmawiać i nadgonić towarzyskie zaległości. Nie dowiadują się niczego na temat fabuły, bo scenariusz nie istnieje.

Przeciętny budżet filmu Hong Sang-soo wynosi około 100 tysięcy dolarów. Utrzymanie kosztów na tak niskim poziomie wynika zarówno z przedsiębiorczości, jak i z porozumienia z artystami zaangażowanymi w projekt. Biuro Jeonwonsa Film Co. znajduje się na uniwersytecie. Reżyser pracuje w bardzo małej ekipie – od trzech do ośmiu osób, nie licząc aktorów. Właściwie zatrudnia tylko operatora, dźwiękowca i asystentów. Funkcję tych ostatnich często pełnią jego studenci. Odtwórcy głównych ról zgadzają się grać za niższe stawki. Pewną rekompensatę dla nich stanowi praktyczny brak preprodukcji i krótki okres zdjęć. Oczywiście mogą też uczestniczyć w jedynym w swoim rodzaju doświadczeniu – Hongowskim procesie powstawania filmu, w którym nic nie jest dane od początku i wszystko się zmienia.

Tydzień przed rozpoczęciem zdjęć Hong koncentruje się na rzeczach, jakie ostatnio go zainteresowały. Myśli o tym, co widział, słyszał i czytał. Pisać zaczyna dopiero na planie. Wstaje o czwartej rano i przygotowuje scenariusz kilku scen – tylko to, co ma zamiar nakręcić danego dnia. Kończy w okolicach dziewiątej, a następnie rusza na lokację. Obsada z niewielkim wyprzedzeniem dowiaduje się, kto tak naprawdę będzie potrzebny w najbliższych godzinach. Aktorzy otrzymują tekst. Mają około czterdziestu minut na jego zapamiętanie. Kiedy opanują większość swoich kwestii, zaczyna się próba. To podczas niej Hong sprawdza, jak wszystko działa i ewentualnie modyfikuje scenariusz. Mówi, że rzadko daje wskazówki czy ingeruje w interpretacje dialogów – zwykle są zaskakująco dobre i zbieżne z jego wyobrażeniami. Pierwszy dubel jest tak naprawdę próbą rejestrowaną. Stanowi też czas na ustalenie ruchu kamery z operatorem.

Hong Sang-soo nie ukrywa, że jego podejście wynika z temperamentu. Nie wyobraża sobie zajmowania się czymś, co wymaga wielomiesięcznych przygotowań. Uważa się za dość leniwego, dlatego robi filmy po swojemu. Píše tuż przed zdjęciami, bo presja pozwala mu przerwać prokrastynację. Świadomość, że ekipa czeka w pełnej gotowości działa mobilizująco. Na etapie postprodukcji zwykle dodatkowo angażuje montażystę i kompozytora. Na montaż poświęca jeden, czasami dwa dni. Przez około tydzień nie wraca do materiału. Potem jeszcze raz ogląda całość

i w razie potrzeby decyduje się na poprawki. Utrzymuje, że ze względu na brak scenariusza zmuszony jest do kręcenia fabuł w porządku chronologicznym, a to – jak wiadomo, nie stanowi powszechnej praktyki⁶. Produkcje Honga przeważnie otwierają ręcznie napisane czołówki, które pojawiają się na jaskrawych, kolorowych planszach bądź na tle przypominającym zwykłą kartkę papieru. Zaczynają się charakterystyczną muzyką – trochę pompatyczną, trochę ironiczną albo opartą o podobny, powracający motyw pianina. Dopiero ostatnie fabuły powoli odchodzą od tej tradycji na rzecz większego minimalizmu.

Reżyserowi blisko do filozofii dwóch amerykańskich autorów *indie movies* i *mumblecore*. Bracia Duplass – Jay i Mark, bo o nich mowa, ze zrealizowanym za trzy dolary krótkim metrażem *This Is John* (2003) dostali się na Sundance Film Festival. Ukuli termin *available materials school of filmmaking*, który określa ich metodę pracy. Tworzą historie w oparciu o dostępne materiały (rekwizyty, pomieszczenia) i aktualne możliwości (dyspozycyjnych aktorów)⁷. Obecnie zajmują ważne miejsce na mapie kina niezależnego Stanów Zjednoczonych. Od 1996 roku prowadzą własną wytwórnię Duplass Brothers Productions. Trudno nie zauważyć, że Hong w ekstremalny sposób wykorzystuje otaczającą go rzeczywistość. Miasta w jego obiektywie – przeważnie koreańskie, ale czasami też europejskie (Paryż, Hamburg), a także wnętrza znajdujących się w nich budynków, pozbawione są wcześniejszej ingerencji w przestrzeń. Hotele z wytapetowanymi ścianami, kiczowatymi bibelotami i sztucznymi kwiatami, ciasne bary ze stołami pełnymi parujących potraw, zagracone podwórka czy pozbawione charakteru pokoje uczelni filmowych to tylko część z lokalnego kolorytu dzieł Koreańczyka.

Reżyser przeważnie pracuje z tymi samymi aktorami, rzadziej z debutantami. Na ekranie najczęściej występują Yoo Joon-sang, Gi Ju-bong, Kwon Hae-hyo, a także Seo Young-hwa i Kim Min-hee. Właśnie te koreańskie gwiazdy są twarzami kina Honga. Z jednej strony nieustannie oddają filmowym postaciom swoją fizjonomię. Zjawisko powtórzenia ujawnia się na kolejnym poziomie. Bohaterowie wyglądają tak samo, powracają w innych wcieleniach, ale też w bardzo podobnych historiach. Z drugiej – wieloletni angaż w filmach autora *Tale of Cinema*, to pokaźny wycinek ich kariery, a niejednokrotnie też źródło sławy. Wyjątek stanowi Kim Min-hee, która zyskała międzynarodowy rozgłos kreacją Hideko w *Służącej* (2016) Park Chan-wooka i od tej pory gra tylko u Honga – jest jego nową muzą, a prywatnie partnerką.

Odtwórcy głównych ról nie wiedzą, w jaki sposób rozwinię się opowieść. Zdążyli się w tym odnaleźć, dzięki czemu praca przebiega sprawniej. Mają różne sposoby na ułatwienie sobie życia.

6 Informacje na temat metod pracy Honga Sang-soo pochodzą z rozmowy przeprowadzonej z reżyserem na New York Film Festival. [za:] *Hong Sang-soo | Directors Dialogue | NYFF55*, Film at Lincoln Center, Youtube, <https://youtu.be/DjAOIKrdpls> [dostęp: 1.12.2021].

7 Mark Duplass, Jay Duplass, *Like Brothers*, Balantine Books, New York, 2018, s. 122.

Kim Min-hee bazuje wyłącznie na dialogach i własnej wrażliwości. Nie szuka dodatkowych informacji. Seo Young-hwa lubi podpatrywać sceny z udziałem innych. Wtedy buduje szerszy obraz swojej postaci i powoli składa fabułę⁸. Nie jest tajemnicą, że Hongowi zdarza się nagrywać sceny z aktorami pozostającymi pod lekkim wpływem alkoholu. Wspólne projekty filmowe, które rodzą się w wąskim gronie, powstają w luźnej atmosferze. Chodzi o kreatywność, otwartość i wyzwolenie twórczej energii. Praca jest też okazją do towarzyskiego spotkania. Hong Sang-soo nie zaprzęta sobie głowy drobiazgową organizacją. Konsekwentnie stawia na inspirację chwilą, co dobrze widać w przypadku jego dwóch najnowszych produkcji.

Pierwsze sekwencje *The Woman Who Ran* reżyser zaczął kręcić w domu aktorki Seo Young-hwa. Później nagrywał to, co akurat zaobserwował w otoczeniu. W taki sposób do filmu trafił motyw z hodowanymi w okolicy kurami. Jedną z najzabawniejszych scen – z sąsiadem niezadowolonym z dokarmiania kotów, zrealizował w innym czasie niż zakładał, bo akurat zauważył zwierzaka przez okno. W nagrodzonym Srebrnym Niedźwiedziem *Introduction* wyjątkowo zagrała dwójka debutantów. W rolach głównych wystąpili Park Mi-so i Shin Seok-ho⁹ – studenci Honga z Uniwersytetu Konkuk. Shin myślał, że dołącza do ekipy technicznej. Pierwszego dnia zdjęć został przedstawiony pozostałym członkom zespołu jako aktor. W taki sposób dowiedział się, że będzie grał. Z czasem zaczął zauważać, że pojawia się w większości scen. Kiedy plan zdjęciowy dobiegał końca, dotarło do niego, że jest wiodącą postacią męską¹⁰.

W twórczości Hong Sang-soo z okresu 2008-2016 widać kilka tendencji. Przede wszystkim rośnie zainteresowanie autotematyzmem. *Like You Know It All* (2009), *Oki's Movie* (2010) czy *The Day He Arrives* (2011) są mocno osadzone w środowisku filmowców. Opowiadają nie tylko o problemach miłosnych, ale też o kręceniu filmów i chodzeniu do kina. Pokazują realia szkół filmowych, festiwali i spotkań Q&A. Przedstawiają branżę z dużą dozą ironii i humoru. Skupiają się na frustracjach pogubionych twórców, w komiczny sposób zmagających się z balaskami i cieniami sławy. Obecny w nich autotematyzm nie sprowadza się wyłącznie do infiltracji świata kina i wytykania jego absurdów. Oznacza też snucie rozważań na temat procesu twórczego oraz stawianie pytań, czym jest kino.

Poza tym Hong, po *The Power of Kangwon Province* i *Woman on the Beach*, kontynuuje motyw podróży, która ma niewiele wspólnego z turystyką i z odkrywaniem samego siebie.

⁸ *Domangchin yeoja* | Press Conference Highlights | Berlinale Competition 2020, Berlinale – Berlin International Film Festival, Youtube, <https://youtu.be/VYcpemO443Q> [dostęp: 2.12.2021].

⁹ Shina Seok-ho pojawia się w epizodzie *The Woman Who Ran*. To właśnie on wcielił się w rolę sąsiada, który nie lubi kotów.

¹⁰ Shin Seok-ho, *INTRODUCTION Introduced the Face of the New Generation, Shin Seokho & Park Miso* (rozm. przepr. KOFIC), Korean Film Council, 1.06.2021, http://www.koreanfilm.or.kr/eng/news/interview.jsp?blbdComCd=601019&seq=413&mode=INTERVIEW_VIEW [dostęp: 2.12.2021]

Bohaterowie wyjeżdżają do innych miast, a nawet krajów, ze względu na obowiązki, aby przed czymś uciec lub kogoś spotkać. Kiedy pragną zniknąć przed koreańską policją, trafiają w sam środek emigranckiej mikrowspólnoty rodaków (*Night and Day*). Jeśli chcą zapomnieć o nieudanych relacjach, zwykle im się to nie udaje (*Our Sunhi*). Próbując zobaczyć się z dawnymi znajomymi, przez długi czas ponoszą porażkę. W międzyczasie włóczą się po ulicach i poznają innych ludzi (*The Day He Arrives*, *Hill of Freedom*). Hong Sang-soo coraz chętniej wychodzi poza Koreę. Rozszerza się przestrzeń, w której egzystują postacie. Pojawiają się obcokrajowcy, przez co w części z jego filmów dominuje język angielski, będący płaszczyzną międzykulturowego porozumienia. Na ekranie występują też zagraniczni aktorzy – Isabelle Huppert (*In Another Country*, a w późniejszych latach – *Claire's Camera*), Japończyk Ryô Kase (*Hill of Freedom*) i Jane Birkin (jako ona sama w epizodzie *Nobody's Daughter Haewon*). Od *Oki's Movie* reżyser bardziej skupia się na losach bohaterek i ich perspektywie postrzegania świata. Kobiety zyskują większą sprawczość i świadomość.

To okres, kiedy filmy Hong Sang-soo regularnie trafiają na światowe festiwale (m.in. Berlin, Cannes, Wenecja) i do zestawień dziesięciu najlepszych filmów roku według krytyków „Cahiers du Cinema”¹¹. Zwraca uwagę, że twórca w zrealizowanych wówczas produkcjach stawia na różne środki formalne i wybiera rozmaite formy narracji. Nie można powiedzieć, że trwale porzuca pewien styl na rzecz innego albo przechodzi w stronę linearnych fabuł. *Oki's Movie* składa się z czterech rozdziałów, które z powodzeniem mogłyby być osobnymi filmami krótkometrażowymi. Powstałe w tym samym roku *Hahaha* zbliża się sposobem opowiadania do *The Power of Kangwon Province*, ale spotkanie głównych bohaterów zostaje ukazane tylko w formie zdjęć i *voice-over*. Z kolei w *Nobody's Daughter Haewon* i *Our Sunhi* Hong często korzysta z *zoomu* i znacząco wydłuża ujęcia¹². *Right Now, Wrong Then* z 2015 roku, podobnie do *The Virgin Stripped Bare by Her Bachelors*, przedstawia dwie wersje tych samych wydarzeń. Teraz nie wynika to z różnych punktów widzenia postaci. Powtórzona opowieść stanowi alternatywny przebieg znajomości bohaterów. Sprawy mogłyby potoczyć się w odmienny sposób, gdyby pewne kwestie zostały powiedziane wcześniej albo za pomocą innych słów. W podejściu do języka filmowego manifestuje

11 Nazwisko Honga Sang-soo do tej pory pojawiło się w nich aż ośmiokrotnie, co plasuje go wśród czołówek wyróżnianych twórców. „Cahier du Cinema” w swoich rankingach uwzględniło *Tale of Cinema* (2005, miejsce 8.), *In Another Country* (2012 – 5.), *Nobody's Daughter Haewon* (2013, 8.), *Our Sunhi* (2014, 10.), *The Day After* (2017, 5.), *On The Beach at Night Alone* (2018, 7.), a w 2020 roku aż dwa tytuły – *The Woman Who Ran* (2020, 2.) i *Hotel by the River* (2020, 6.).

12 Marc Raymond analizuje średni czas trwania ujęcia – *average shot lenght* (ASL), w poszczególnych filmach reżysera. Zaznacza, że w debiucie średnia wynosi około 24 sekund. Później ASL zaczyna się wydłużać. *The Power of Kangwon Province* to wynik na poziomie 33 sekund, *Turning Gate* – około 57. W przypadku 84-minutowego *Woman is the Future of Man* Raymond wylicza 51 ujęć i ASL 98 sekund. *Woman on the Beach* i *Like You Know It All* plasują się w okolicach 70-80 sekund, zaś *Nobody's Daughter Haewon* – 89. Ekstremalne wydłużenie ujęć obserwuje w *Our Sunhi*, gdzie ASL osiąga 122 sekundy. Por. Marc Raymond, *op.cit.*

się spontaniczność Hong Sang-soo, który na przestrzeni dekad czerpie swobodnie ze zbioru swoich autorskich zabiegów. Trudno mówić o rozwoju w konkretnym kierunku, bo w najmniej oczekiwanym momencie wraca do tendencji, jakie przed chwilą zdawał się porzucić na rzecz nowych środków.

Ostatnich kilka lat to wyraźny zwrot reżysera w stronę tematów związanych z czasem i przemijaniem – życia, relacji, kariery, upodobań, ale też kina. Nadal za punkt wyjścia służą mu problemy sercowe i skazane na porażkę związki. Przez kontakt z uczuciami do drugiego człowieka bohaterowie częściej szukają jednak prawdy o sobie, a nie potwierdzenia własnego istnienia w oczach innych. Obok ironii i humoru pojawia się większy sentymentalizm. Ten ostatni zostaje podkreślony za pomocą monochromatycznego klucza wizualnego i zwięzłej formy. Połowa z ośmiu zrealizowanych od 2017 roku tytułów to filmy czarno-białe (*Day After*, *Grass*, *Hotel by the River*, *Introduction*) i prawie tyle samo – miniatury, trwające niewiele ponad godzinę (*Claire's Camera*, *Grass*, *Introduction*). Hong Sang-soo wciąż przygląda się codzienności, w której zagraniczne wyjazdy pozbawione są blichtru, a najistotniejsze znaczenie mają zwykłe rozmowy. Niespieszne dialogi protagonistów prowadzone są tak jakby od niechcienia, gdzieś obok tętniącego energią miasta. Z pozoru dotyczą błahych czynności i prozy życia, a pod powierzchnią kryją rozważania o samotności, kondycji współczesnego człowieka i jego miejscu na świecie.

Wraz z *On the Beach at Night Alone* (2017) bohaterki coraz mniej chętnie przebywają z mężczyznami. Jeśli tak się dzieje, przeważnie obnażają ich hipokryzję i pozostają nieczule na przewidywalne, niewyszukane zaloty. Wolą spędzać czas same albo we własnym towarzystwie – pogrążone w zadumie i skupione na życiu po swoim. W *Grass*, *Hotel by the River* i *Introduction* reżyser śledzi relacje pomiędzy różnymi generacjami, ale nieco więcej miejsca oddaje młodemu pokoleniu. W podobne rejony zapuszczał się już w *Hahaha*, *Nobody's Daughter Haewon* i *Right Now, Wrong Then*, jednak nie z taką melancholią. Właśnie dlatego kino Hong Sang-soo, choć nie przypomina społecznie zaangażowanych dzieł Lee Chang-donga czy nie stawia w centrum problemu nierówności jak filmy Bong Joon-ho, pokazuje zmieniającą się rzeczywistość społeczną. Robi to w sferze kontaktów międzyludzkich i ich dynamiki.

Kwestią, która wypływa w kontekście najnowszych dokonań twórcy, jest autobiografizm. W 2016 roku przez długie miesiące nazwisko Honga nie schodziło z nagłówek lokalnych gazet i artykułów w portalach internetowych. Wszystko za sprawą jego pozamałżeńskiego romansu z młodszą o ponad dwadzieścia lat aktorką – Kim Min-hee. Może to zaskakiwać, ale związek dwójki artystów wywołał skandal obyczajowy w Korei Południowej. Pozew rozwodowy reżysera został odrzucony decyzją sądu. Na Uniwersytecie Konkuk rozdzwoniły się telefony. Zaczęto podważać pozycję Honga jako profesora. Obecność filmowca w kadrze akademickiej według

niektórych miała szkodzić wizerunkowi uczelni. Murem za wykładowcą stanęli studenci, czyli młodzi ludzie, niewidzący związku pomiędzy prywatnym życiem a kompetencjami. Medialna i społeczna nagonka ostatecznie nie pociągnęła za sobą żadnych drastycznych działań. Władze uniwersytetu nie odniosły się do sytuacji. Para, dotąd unikająca dodatkowego rozgłosu, oficjalnie potwierdziła związek na konferencji prasowej *On the Beach at Night Alone*. W filmie Kim Min-hee wciela się w postać Young-hee – aktorki, wędrującej brzegiem morza i zastanawiającej się nad swoim romansem z żonatym reżyserem. Łatwo się domyślić, że po premierze produkcji na Honga od razu padły pytania o autobiograficzny i intymny wymiar jednej z jego najbardziej ponurych historii.

W wielu dziełach reżysera granica pomiędzy rzeczywistością a fikcją jest bardzo cienka. Twórczość Koreańczyka niekiedy uznaje się za pewnego rodzaju autoterapię – przepracowywanie bliskich mu tematów i problemów, również tych dotyczących sensu i znaczenia sztuki. Z tego powodu, a nie tylko ze względu na funkcjonowanie w obrębie kina niskobudżetowego i arthouse'owego, Honga często stawia się obok Kim Ki-duka. Autor *Okja's Movie* w swoich filmowych obsesjach zdaje się jednak bardziej szczery, a przede wszystkim – jego sposób widzenia świata ewoluuje¹³, dzięki czemu unika mizoginizmu. Warto w tym miejscu jasno oddzielić obu reżyserów. Kim zapisał się na niechlubnych kartach historii koreańskiego przemysłu filmowego. W 2018 roku został oskarżony przez kilka aktorek o przemoc fizyczną i seksualną w trakcie pracy na planie. Jego filmy – pełne różnych form agresji wobec kobiet, przekroczyły granicę między tym co realne a co przedstawione na ekranie w najbardziej przerażający z możliwych sposobów.

Hong Sang-soo od dwudziestu pięciu lat realizuje kino artystyczne, w ostatnim czasie o coraz wyraźniejszym międzynarodowym zasięgu i transnarodowym charakterze. Kręci nie tylko w Korei, ale też w Europie. Zdjęcia w Paryżu czy Hamburgu często organizuje przy okazji zawodowych wyjazdów. Mając na uwadze koszty produkcji, poza granice kraju zabiera zredukowaną do minimum ekipę. Rozgrywające się w Niemczech sekwencje *On the Beach at Night Alone* zarejestrował wraz z trzyosobowym zespołem technicznym. Reżyser niekiedy pozyskuje zagraniczne źródła finansowania, ale wciąż pracuje pod szyldem Jeonwonsa Film Co. – własnej wytwórni. Jego dzieła, nawet te w większości anglojęzyczne, są filmami koreańskimi. Obraz relacji międzyludzkich i zabiegi narracyjne to dwa zagadnienia, jakim warto się przyjrzeć w kinie Honga.

Mężczyzna nie jest przyszłością kobiety – melodramat do góry nogami

Bohaterów, którzy w filmach Hong Sang-soo wchodzą w kolejne romanse, kiedy są wolni,

¹³ O podobieństwach i różnicach w artystycznych ścieżkach Honga i Kima w perspektywie wizerunków kobiecych bohaterów w koreańskim kinie rozmawiają Jagoda Murczyńska i Marcin Krasnowolski. Por. *Azja Kręci: odcinek 24: Bohaterki koreańskiego kina*, Podkast Pięciu Smaków, Spotify, 14.04.2020, 27'45"-31'40" [dostęp: 3.12.2021].

dałoby się policzyć na palcach jednej ręki. Zwykle to żonaci mężczyźni, przekonani o spotkaniu nowej, wielkiej miłości albo tylko stwarzający jej pozory. Krótkowzroczni i nieodpowiedzialni, łatwo porzucają zdobyte kobiety. Wracają do rodziny albo wkładają dużo siły w ukrywanie pozamałżeńskich związków. To ostatnie nie jest takie proste. Wszyscy dookoła się znają, a kochankom przestaje podobać się bycie wstydliwym sekretem, mogącym nadszarpnąć reputację. Natura relacji damsko-męskich przybiera jednak bardziej zawiły charakter. Protagonistki, choć uwięzione w strukturach patriarchy, z czasem odnajdują różne sposoby na funkcjonowanie w zastanej rzeczywistości i przestają wpisywać się w stereotypy. Ich partnerzy, nawet jeśli dużo starsi i doświadczeni, przeważnie zachowują się jak dzieci. Wymagają opieki, są niezdecydowani i narcystyczni. Bohaterowie pozostają w skomplikowanych sieciach relacji, które właśnie się rodzą, kończą, nawarstwiają albo odnawiają. Tkwią w uczuciowych wielokątach. Często nie mają pojęcia, że ich losy splatają się ze sobą, co prowadzi do wielu nieporozumień i niezręczności.

Hong Sang-soo wykorzystuje konwencje melodramatu. Tematem swoich filmów czyni miłosne i erotyczne uniesienia bohaterów, a także wynikające z nich nieszczęścia. Jego opowieści bardziej niż kobiece ciało fetyszyzują wyobrażenie o uczuciu. Nie kompensują braków i nie leczą frustracji widzów, bo odsłaniają fantazmatyczny charakter miłości. Wzniosłe deklaracje kochanków nie mają nic wspólnego z realiami otaczającego ich świata. Słowo „kocham” – powtarzane ciągle i co chwilę innym osobom, traci na wartości. Staje się frazesem potrzebnym do osiągnięcia celu, ale on też powoli zaczyna się rozmywać. Sceny seksualnych zbliżeń są niezborne, pozbawione romantyzmu i naznaczone niepowodzeniem, wynikającym z upojenia alkoholem czy z braku zrozumienia. Miłość wydaje się wartością powszechnie upragnioną, ale filmowe postacie przeżywają ją głównie w snach i fantazjach. To skłania do zastanowienia, czy jest w ogóle możliwa. Fabuły Honga zawierają ideologiczną „nadwyżkę znaczenia” – kulturowy przekaz związany z funkcjonowaniem w danej społeczności. Wzruszenie wywoływane przez klasyczne melodramaty zastępują jednak innym rodzajem przyjemności¹⁴.

W filmach koreańskiego reżysera miłość jawi się przede wszystkim jako konstrukt kulturowy. Sprowadza się do utrwalonych rytuałów – wyznań, komplementów i podchodów. Nie ma siły pokonywania przeszkód na dłużej niż kilka wieczorów. Nie jest warta poświęcenia, ryzyka i wysiłku. Romanse szybko przechodzą do historii. Uczucia ulatują, bo brakuje przestrzeni i warunków, aby je pielęgnować. Rozstaniom nie towarzyszą wielkie dramaty. Protagonisci rzadko żywią do siebie urazy, nawet kiedy ponoszą porażkę i przeżywają rozczarowanie. Można odnieść wrażenie, że w kinie Hong Sang-soo miłość jest bardzo powierzchowna i sprowadza się do pociągu

¹⁴ Konwencje melodramatu i jego sposób oddziaływania na odbiorców opisuje Grażyna Stachówna w książce poświęconej temu gatunkowi. [za:] Grażyna Stachówna, *Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych*, Rabid, Kraków 2001, s. 9-30.

fizycznego. Problem polega na tym, że większość bohaterów nie potrafi znaleźć ani ukojenia duszy, ani ciała. Mylnie interpretuje zamiary i sygnały. Relacje międzyludzkie obarczone są niepowodzeniem w komunikacji. Wraz z upływem czasu z opowieści snutych przez reżysera wyłania się bardziej ogólne pragnienie – kontaktu z drugim człowiekiem.

Pod koniec lat 90., kiedy kino koreańskie zaczęło rozkwitać dzięki inwestycjom w przemysł filmowy, zniesieniu cenzury i rozwojowi demokracji, w dziełach debiutujących twórców do głosu doszły tematy dotąd skutecznie spychane przez rząd. Zaczęto mówić o trudnej historii kraju, stosunkach z Północą czy obawach związanych z dynamiczną industrializacją. Domagające się przepracowania kwestie poruszano głównie w formule kina sensacyjnego albo gangsterskiego. Częsta obecność przemocy na ekranie wynikała z kilku czynników. Przede wszystkim w końcu nie napotykała sprzeciwu cenzury i wiązała się z zainteresowaniem określonymi gatunkami filmowymi. Były nią też naznaczone rządy militarystyczne i walka o transformację ustrojową, co odcisnęło wyraźne piętno na narodzie. Wówczas na polu reżyserii sukcesy odnosili niemal wyłącznie mężczyźni.

W tym miejscu warto wyjaśnić, że Korea Południowa ma silne tradycje patriarchalne, będące spuścizną konfucjanizmu. Zjawisko „szklanego sufitu”, ograniczające oczekiwania społeczne – rezygnacja z kariery na rzecz wychowywania dzieci, powszechne molestowanie w miejscu pracy, zwłaszcza podczas *hoesik*¹⁵ czy zwalnianie ciężarnych kobiet z zajmowanych stanowisk ze względu na „niższą” wydajność to tylko część problemów, z którymi Koreanki stopniowo walczą od ostatnich kilku dekad. Jeśli wziąć pod uwagę obowiązek służby wojskowej – doświadczenie wspólne dla mężczyzn i niejednokrotnie naznaczone przemocą w strukturach armii, nie powinno dziwić, że kino koreańskie, powstające w nowej rzeczywistości politycznej, było

¹⁵ *Hoesik* (lub *hwoesik*) – imprezy dla pracowników, zwykle mocno zakrapiane alkoholem. Jeszcze kilkanaście lat temu kultura tego typu spotkań była dużo silniejsza. Uczestnictwo w *hoesik*, jak i picie znacznej ilości alkoholu, uznawano wręcz za obligatoryjne w środowisku firm i przedsiębiorstw. Z kolei rezygnacja z udziału w nich pociągała za sobą wykluczenie i problemy zawodowe. Współcześnie, za sprawą zmiany prawa pracy (zmniejszenie liczby godzin pracy, wprowadzenie oficjalnego zakazu nękania pracowników) oraz przez działania ruchu #MeToo, który wskazywał na nagminne zachowania przemocowe podczas *hoesik* (molestowanie seksualne), podejście do organizacji imprez pracowniczych zaczęło się zmieniać. Wspomina o tym Roman Husarski, który powołuje się na badania przeprowadzone w 2015 roku przez koreański rząd. Podaje, że osiem na dziesięć respondentek doświadczyło molestowania seksualnego lub przemocy w miejscu pracy. Z kolei Wioletta Małota przytacza artykuł z 2019 roku opublikowany w „The Korea Times”, gdzie pojawia się podsumowanie badań na temat stosunku społeczeństwa do aktualnych przeobrażeń w kulturze *hoesik*. Według większości respondentów odmowa uczestnictwa w imprezie nie niesie już tak negatywnych konsekwencji. Część z ankietowanych opowiada też o krótszym czasie trwania spotkań i mniejszej presji związanej z koniecznością picia alkoholu. Co jest ciekawe, 97% uczestników sondażu ocenia zmiany pozytywnie. Wymienia takie plusy jak więcej czasu wolnego dla rodziny, mniejsze zmęczenie następnego dnia i zwiększenie poczucia swobody w trakcie wspólnych posiłków, kiedy nie ma tak dużego nacisku na spożywanie alkoholu. W kinie Honga Sang-soo, choć bohaterowie sami z upodobaniem spędzają godziny nad kolejnymi drinkami, też pojawiają się motywy *hoesik* – w środowisku akademickim. W rozgrywających się podczas uczelnianych imprez scenach znaleźć można niemal wszystkie szkodliwe tendencje, z którymi społeczeństwo obecnie usiłuje walczyć. Por. Roman Husarski, *op. cit.*, s. 109; Wioletta Małota, *Korea Południowa. Gospodarka, społeczeństwo, kultura*, Difin, Warszawa, 2020, s. 56-57.

początkowo mocno zmaskulinizowane. Zdaniem wielu badaczy kinematografia najpierw starała się uporać z traumami narosłymi wokół historii i kategorii męskości. Kobiące bohaterki pojawiały się w dość stereotypowych, marginalnych rolach. Miały ograniczoną podmiotowość. Niejednokrotnie spotykały je różne formy opresji, zwłaszcza seksualnej. W ogólnej perspektywie wpływało to z mocnego patriarchatu, którego więzy dopiero się luzowały.

Pierwsze filmy Hong Sang-soo zarówno wpisują się w powyższą tendencję, jak i od niej powoli uciekają. W jego produkcjach z lat 90. szuka się podobieństw z późniejszymi dziełami, tymczasem kluczowe są różnice. Hong zaczyna przygodę z kinem w poważniejszym tonie niż ten, z którego jest powszechnie znany. Romanse bohaterów ukazuje z większą dosłownością. Gorączkowym próbom doprowadzenia do fizycznej bliskości towarzyszy obecna na ekranie nagość. Widać też przemoc i nadużycia wobec bohaterek, podporządkowanych męskocentrycznej kulturze. Jednocześnie kobiety nie zawsze wpisują się w wyobrażenia mężczyzn i w społeczne stereotypy, co w bardziej komediowej konwencji reżyser będzie rozwijał wraz z kolejnymi filmami. Dla skupionych wyłącznie na sobie mężów i artystów do końca pozostanie mniej wyrozumiały. To protagonistki uczyni tymi, które zaczną dysponować szerszym oglądem rzeczywistości i podważać zastany porządek.

W trzech najwcześniejszych fabułach Honga znaleźć można cały szereg zjawisk i realnych problemów, wynikających z instrumentalnego traktowania seksualności i z wchodzenia w relacje bez brania za nie jakiegokolwiek odpowiedzialności. Seks się wymusza albo kupuje. Podnieceni mężczyźni nie słyszą słowa „nie”. Kobiety nie widzą szans na zmianę własnego losu. Z wieloma trudnymi decyzjami zostają zupełnie same. Hoy-seop – nieznany pisarz z *The Day a Pig Fell into the Well*, ma problemy z agresją. Bez skrupułów wykorzystuje zakochaną Min-jae. Dziewczyna płaci za niego rachunki w restauracji, redaguje rękopis książki i kupuje mu prezenty. Ponizona i pobita, nie przestaje wierzyć, że „zasłuży” na uczucie niespełnionego artysty. Mężczyznę bardziej zajmuje romans z mężatką – Bo Gyeong. Potajemne schadzki kochanków upływają pod znakiem szybkiego seksu, wtłoczonego pomiędzy wizyty Hoy-seopa w wydawnictwie, a także kłótni dotyczących braku zaufania. Parę podobno łączy miłość, ale ich wyznania są jak tandetna tapeta i pstrokaty zasłony w tanim motelu, gdzie się spotykają – pozornie efektowne i sztuczne.

Ji-sook z *The Power of Kangwon Province* leczy złamane serce nad morzem. Poznaje przystojnego policjanta, który ma żonę, podobnie do Sang-kwona – jej poprzedniego partnera. Upija się do nieprzytomności i łąduje z mężczyzną w ciasnej, ponurej stróżówce. Nie dochodzi między nimi do zbliżenia, ale młoda studentka wraca do miasteczka po kilku dniach. Cykl się powtarza. Bohaterowie jedzą, piją i trafiają do hotelu. Znowu są zbyt pijani, żeby pójść ze sobą do łóżka i na tyle nietrzeźwi, żeby prowadzić na ten temat chaotyczne, zmierzające donikąd

dyskusje. Nowa znajomość nie ma szans się udać. Dziewczyna znowu powieli schemat i nie zapomniała o minionym związku. Dawni kochankowie – Ji-sook i Sang-kwon, nieświadomi swojej obecności w miasteczku, przemierzają te same szlaki. Ich ścieżki nadal się krzyżują i zapętłają, choć nie mają ze sobą kontaktu. Nie potrafią ani zakończyć relacji, ani nic w niej zmienić. *The Power of Kangwon Province*, rozgrywające się w obleganym przez turystów kurorcie, to kino drogi, w którym duchowa wędrówka sprowadza się do stania w miejscu i powtarzania tych samych błędów.

Hong Sang-soo zamyka bohaterów w przestrzeniach pozbawionych wyrazu hoteli i pensjonatów, wyposażonych w kilka podstawowych mebli, plastikowe bibeloty, syntetyczne tkaniny i sztuczne kwiaty. Cztery ściany są świadkami błyskawicznych miłosnych wzlotów oraz równie szybkich, bolesnych upadków. Filmowe postacie, jeśli ocierają się o coś prawdziwego, to na pewno nie za drzwiami sypialni, tylko nad rozwiązującym języki *soju*. Tymczasowość, standaryzacja i brak oryginalności, wpisane w funkcję niedrogich hotelowych pokoi, oddają naturę miłości w filmach Honga. Wnętrza, ze zredukowanymi do minimum sprzętami, pokazują to, czego bohaterowie najbardziej się boją i przez co cierpią – pustkę.

Min-jae z *The Day a Pig Fell into the Well* utrzymuje się dzięki dorywczym pracom. Pewnego dnia ma podkładać głosy do *hentai*¹⁶. Porzuca zlecenie, bo według szefa nie umie symulować seksualnych jęków z odpowiednim „uczuciem”. Takie właśnie są relacje protagonistów, w których emocje nie łączą się ze sferą seksualną. Osiągnięcie zaspokojenia ma nierozzerwalny związek ze spektaklem, fałszowaniem rzeczywistości w celu stworzenia iluzji miłości. Dobrze widać to w scenach, kiedy mężczyźni korzystają z usług agencji towarzyskich. Nieświadomy zdrady mąż Bo Gyeong też nie jest wierny. Podczas podróży służbowej spędza noc z prostytutką. Twierdzi, że chce z nią porozmawiać, ale nie ma nic do powiedzenia. Panicznie boi się zarazków, dlatego po jednorazowej przygodzie od razu poddaje się badaniom na obecność wirusa HIV. W *The Power of Kangwon Province* Sang-kwon i jego kolega – profesor uniwersytecki, odwiedzają klub ze striptizem. Do hotelu wracają z dwiema prostytutkami. Nie spieszą się, żeby skorzystać z zamówionych usług – włączają telewizor i piją *soju*. Dziwią się, że kobiety nie spędzą z nimi całej nocy i myślą już o kolejnych klientach. Sang-kwon w końcu zderza się z tym, co realne. prostytutka nie chce się całować, nie pozwala mu dotykać swoich włosów i przede wszystkim każe się streszczać.

Mężczyźni zaczynają grę w konwenanse, która w tym wypadku jest zupełnie niepotrzebna. Z jednej strony natarczywość i nieustępliwość, z jaką dążą do seksu w związkach i romansach, nagle znika. Z drugiej – zasłona dymna w postaci tworzenia miłosnego złudzenia i szukania

¹⁶ *Hentai* – potoczne, ale powszechnie przyjęte określenie na rodzaj pornograficznych anime i mang.

„czegoś” więcej łatwo opada, ujawniając ich prawdziwe zamiary. Męskość znajduje się w głębokim kryzysie. Właśnie z tego powodu jest bardziej zagrażająca. Filmowi protagoniści nieustannie domagają się seksu, błagają o niego, przez co stają się żałośni. Nie zmienia to faktu, że dążą do zaspokojenia potrzeb za wszelką cenę. Później płaczą przestraszeni albo odchodzą. W kinie Hong Sang-soo miłość często jest narzędziem manipulacji i pozwala ustanowić władzę. W fabułach powstałych w następnej dekadzie będzie dotyczyło to już obu płci.

W *The Virgin Stripped Bare by Her Bachelors* opresyjność mężczyzn wpływa na wszystkie sfery życia Soo-jung – młodej scenarzystki programów telewizyjnych. Żonaty szef – Young-soo, właściciel galerii – Jae-hoon i brat dziewczyny, wciągają ją w sieć niszczących zależności. Wykorzystują swoją dominującą pozycję i siłę perswazji, aby zrealizować własne popędy. W trzecim filmie Honga, który w uproszczeniu można podzielić na narrację z punktu widzenia mężczyzny (Jae-hoon) i kobiety (Soo-jung), te same wydarzenia nabierają innego charakteru. Świat głównego bohatera to walka o prestiż i uznanie, karmienie wybujałego ego, zdobywanie kobiet i idealizowanie innych mężczyzn – do czasu, gdy nie wchodzi w drogę.

W przeżyciu głównej bohaterki codzienność jest dużo bardziej zagrażająca, podszyta ukrytymi intencjami i pełna egoistycznych męskich roszczeń, które momentami wręcz pozbawiają chęci do życia. Za sprawą spojrzenia Soo-jung rzeczywistość poszerza się. To, co do tej pory abstrakcyjne, tak naprawdę ma drugie dno. Young-soo okazuje się nieudacznikiem zatrudnionym w firmie producenckiej ze względu na koneksje rodzinne, a nie poważnym reżyserem. Swoją napastliwością względem dużo młodszej scenarzystki przysparza jej problemów w pracy. Jae-hoon myśli tylko o skonsumowaniu związku. Wiadomość, że dziewczyna jest dziewicą, wzmacnia jego ekscytację. Roztacza wizję wyjątkowego „pierwszego razu” w malowniczej scenerii wyspy Cheju. Ostatecznie idzie na łatwiznę i organizuje schadzkę w okolicznym hotelu.

W wielu anglojęzycznych recenzjach film uznaje się za komedię romantyczną, dowcipną opowieść o trójkacie miłosnym. Pominięta zostaje smutna diagnoza społeczna, jaka z niego płynie. To ogromne nadużycie, które unieważnia i legitymizuje przemoc obecną na ekranie¹⁷. W *The Virgin Stripped Bare by Her Bachelors* konwenanse i wyświechtane formułki znowu służą mężczyznom do osiągnięcia seksualnego zaspokojenia. Dla głównej bohaterki wydają się jedyną dostępną „nakładką” na rzeczywistość. Pozwalają zakrzywić ją w taki sposób, aby bezwzględny patriarchalny świat, wyzuty z głębszych emocji i szacunku wobec kobiet, stał się znośny. Hong

¹⁷ Tak kierunek interpretacji wynika z prób wpisania produkcji w stylistykę późniejszych dzieł Hong Sang-soo, co okazuje się dość proste ze względu na jej strukturę narracji. Można zaryzykować stwierdzenie, że pominięcie kontekstu społecznego w bezpieczny sposób usuwa „obcy” element. Choć Korea Południowa należy do krajów wysoko rozwiniętych, widoczne w kulturze przejawy patriarchy są podyktowane konkretnymi uwarunkowaniami historycznymi (konfucjanizm), przez co mają nieco inną i silniejszą formę, niż we współczesnych dynamicznie rozwijających się społeczeństwach zachodnich.

Sang-soo już za sprawą narracji podważa romantyczny wymiar związku bohaterów. W jednej ze scen Jae-hoon zwraca uwagę Soo-jung, że źle trzyma pałeczki. „Powinnam coś poprawić, jeśli jest źle” – stwierdza dziewczyna. Te słowa odnoszą się zarówno do głęboko zakorzenionych stereotypów na temat płci, jak i do samej struktury filmu. Soo-jung musi być poprawna i wpisać się w określony model. W fabularnym powtórzeniu w pewien sposób „naprawia” historię. Daje jej szersze tło i dużo mniej idealistyczny obraz. To pierwsza bohaterka w filmach Honga, która przedstawia swój punkt widzenia. Problem polega na tym, że żaden z mężczyzn nie chce go dostrzec, a tym bardziej zrozumieć. Do Young-soo nie dociera, że usiłował ją zgwałcić, a do Jae-hoona – że może być chora albo czegoś się bać.

W Korei Południowej uległość, niewinność i czystość to kulturowo utrwalone cechy, składające się na obraz idealnej kobiety. Soo-jung bierze na siebie winę, kiedy kłóci się z partnerem o to, że wypowiedział imię innej. Jae-hoon zapewnia ją o wyjątkowej miłości, ale tak naprawdę dziewczyna jest tylko jedną z wielu. To, jak się nazywa i co czuje nie ma szczególnego znaczenia. Utrata dziewictwa w przeżyciu bohaterki wiąże się z niepewnością, strachem i fizycznym bólem. Soo-jung, piorąc prześcieradło, z którego nie schodzą plamy krwi, chce po prostu ukryć coś prywatnego i intymnego. W przypadku Jae-hoona czyszczenie pościeli to metaforyczne ukrywanie śladów zbrodni – próba wymazania tego, jak przedmiotowo traktuje kobiety. Melodramatyczne zakończenie filmu w zderzeniu z realizmem niedawnego zbliżenia niesie za sobą fałszywe nuty. Roześmiani bohaterowie rozmawiają o uczuciach. Happy end jest tylko pozorny. Soo-jung wyraźnie stawia się w niższej pozycji. Nie jest dobra w niczym, nie potrafi gotować i potrzebuje opieki. Uzależnia swoje szczęście od Jae-hoona, który składa obietnice – najprawdopodobniej znowu bez pokrycia.

W jednej ze scen *The Virgin Stripped Bare by Her Bachelors* bohaterka jedzie kolejką linową. Obok niej siedzi pasażerka z płaczącym dzieckiem na rękach. Wagon zawisa w powietrzu z powodu awarii prądu. Soo-jung dosłownie unosi się nad światem i z tej pozycji przygląda się własnemu życiu. To ostatnie również tkwi w zawieszeniu, bo upływa na lawirowaniu pomiędzy naciskami tytułowych „kawalerów”. Kiedy kolejka ponownie rusza, dziewczyna idzie do hotelu, gdzie czeka Jae-hoon. Z pozoru błaha scenka rodzajowa okazuje się zatem chwilą decyzji i kumuluje wszystkie niepokoje kobiety. Soo-jung sama jest przestraszona jak małe dziecko. Być może czuje też konkretne obawy związane z inicjacją seksualną – lęk przed ewentualnym macierzyństwem, którym mężczyźni w filmach Honga w ogóle się nie przejmują.

W finale *The Power of Kangwon Province* w końcu dochodzi do spotkania kochanków. W pograżonym w półmroku pokoju Sang-kwon robi wszystko, żeby rozebrać Ji-sook. Dziewczyna wyznaje, że niedawno dokonała aborcji. Boi się znowu zająć w ciążę. Jego nie bardzo to obchodzi –

tak samo, jak wiadomość, że ktoś inny był ojcem. Podobny wątek pojawia się w późniejszym o sześć lat *Night And Day*. Główny bohater – Sung-nam, wpada na ulicy na jedną z dawnych partnerek. Początkowo nawet jej nie pamięta. Na kawie w zatłoczonej paryskiej kawiarni kobieta otwarcie mówi mu, ile razy dokonywała aborcji w trakcie ich romansu. Malarz niewiele później porzuca we Francji młodą studentkę – uwiedzioną po wielu wysiłkach i być może będącą w ciąży. Pod pretekstem wyjazdu do Korei z powodu choroby matki, wsiada do samolotu i wraca do żony.

Mężczyźni pozostają obojętni wobec losów kobiet, a one z czasem stają się znieczulone na nich samych. Takich skutków nie byli w stanie przewidzieć, dotąd przyzwyczajeni, że nie ponoszą żadnych konsekwencji. Doskonale widać to w filmach realizowanych przez Hong Sang-soo w następnej dekadzie, zwłaszcza w *Woman is the Future of Man* (2004), gdzie przeszłość ściera się z teraźniejszością. Dwaj koledzy – Hyeon-gon i Mun-ho, spotykają się po latach. Pierwszy zdążył skończyć zagraniczne studia i zostać reżyserem. Drugi ma żonę, wielki dom i wykłada sztukę na uniwersytecie. Pijani przyjaciele postanawiają odwiedzić Seon-hwa. Obu w młodości łączyły z nią relacje, w których dali się poznać jako nieczuli i skrajnie niedojrzali. Mun-ho chce zaimponować kobiecie, a przede wszystkim być lepszy od kolegi. Kłamie, że to on wpadł na pomysł wizyty. Hyeon-gon przynosi sentymentalne zdjęcia i na kolanach błaga o przebaczenie. Dorośli mężczyźni nadal zachowują się tak samo dziecinnie i powielają dawne błędy.

Dla Seon-hwa łączność z przeszłością nie ma już znaczenia. W młodości wykorzystywana i traktowana z brakiem szacunku, zdążyła zmienić swoje podejście do związków i seksu. Następnego dnia Hyeon-gon nie może znieść, że spędziła noc z Mun-ho. Z kolei skacowany wykładowca odłącza się od grupy. Idzie ze swoimi uczniami do baru. Wieczór kończy w motelu z jedną ze studentek. Później robi wszystko, żeby sprawa nie wydała się na uniwersytecie, a właściwie oczekuje, że dziewczyna sama to załatwi. Hyeon-gon i Mun-ho są niezdolni do zmiany. Podczas wizyty w restauracji reżyser podrywa kelnerkę, oferując jej rolę w filmie, a artysta – pozowanie do aktów. W *Woman is the Future of Man* – w przewrotny sposób, jeśli wziąć pod uwagę tytuł, mężczyźni przestają być przyszłością kobiety. Główni bohaterowie nie są w stanie dalej umieszczać swoich potrzeb, lęków i problemów w osobie Seon-hwa. Ich oderwane od rzeczywistości, egocentryczne narracje funkcjonują poza nią. Współcześnie tylko ona zdaje się względnie pogodzona ze światem i zadowolona z obecnego życia, choć oznacza to pozbycie się złudzeń dotyczących relacji.

W *Woman on the Beach* (2006) Moon-sook wprost mówi, że nie ma już żadnych oczekiwań. Nie chce, żeby niezdarny i flegmatyczny Chang-wook nazywał ją swoją dziewczyną. Wprawdzie przyjechali do Shinduri razem i zamieszkują jeden pokój, ale tylko się „przyjaźnią”. Nie spali ze sobą, całowali się tylko raz, a poza tym on – jakżeby inaczej, ma żonę. Dla Moon-sook taka

sytuacja jest wygodna, bo wpada jej w oko pomysłodawca całego wyjazdu – porywczy reżyser Kim Jung-rae. Dwaj mężczyźni różnią się temperamentami, z czym dobrze współgra fizjonomia odtwórców głównych ról – Kim Tae-woo (m.in. sierżant Nam w *J.S.A. Park Chan-wooka*) i Kim Seung-woo. W obu tkwi za to równie dużo kompleksów, uprzedzeń i nieświadomych lęków. Po kilku szklaneczkach *soju* Jung-rae koniecznie chce wiedzieć, czy w czasie pobytu w Niemczech Moon-sook spotykała się z obcokrajowcami. Zdenerwowany Chang-wook woli unikać tematu. Pozornie pewny siebie reżyser wcale nie przyjmuje wiadomości lepiej. Rzuca kilka mocno seksistowskich uwag. Rozczarowana dziewczyna stwierdza, że okazał się zupełnie inny niż jego filmy. Jest po prostu „jednym z koreańskich mężczyzn”. Pobłażanie i ironia ze strony bohaterki nie zostają do końca odczytane.

Moon-sook dobrze zna zasady gry i nie ma problemu, by zachowywać się tak samo, jak mężczyźni i ignorować ich kaprysy. Wymyka się na spacer z reżyserem, a swojemu „przyjacielowi” każe błądzić bez celu po plaży. Z jednej strony – postępuje równie dziecinnie, z drugiej – żonaty Chang-wook nie bardzo może rościć sobie prawa do wierności. Kobieta doskonale zdaje sobie sprawę z wad Jung-rae, a nawet mu o nich mówi. Spędza z noc z filmowcem, bo ma na to ochotę. Kiedy następnego dnia Kim zaczyna się dystansować i asekuracyjnie wypisywać z przelotnej relacji, bez żalu okazuje więcej uwagi Chang-wookowi. Zamiary mężczyzn coraz łatwiej przejrzeć na wylot, bo ich zachowania są powtarzalne, a metody podrywu rozczarowujące.

Po kilku dniach Jung-rae wraca samotnie do Shinduri. Pod pretekstem przeprowadzenia wywiadu w ramach pracy nad filmem, zaczepia jedną z turystek – Seon-hee. Pytania tak naprawdę opiera o upodobania i zainteresowania Moon-sook, z którą nie może się skontaktować. Kobieta ma być substytutem swojej poprzedniczki. Nowa znajomość staje się odbiciem poprzedniej relacji, a bohaterowie szybko trafiają razem do hotelu. W najmniej odpowiednim momencie do kurortu przyjeżdża Moon-sook. Trójkąt miłosny zmienia konfigurację. Zawila relacja protagonistów pokazana zostaje z komediowym zacięciem, a jednocześnie pozwala obnażyć głęboko zakorzenione schematy myślenia, które blokują i uniemożliwiają rozwój.

Seon-hee, Jung-rae i Moon-sook przez cały czas wspominają o jedzeniu, jakie planują dla siebie ugotować. Wymieniają *kongnamulguk* – zupę z kielków soi, gulasz z kurczaka czy *tteokbokki* z ciasta ryżowego, czyli dania charakterystyczne dla rodzimej kuchni. Kulinarne przysmaki nigdy nie powstają, nie licząc ostatniego, ale i on nawet nie pojawia się na ekranie. Istniejące tylko w wyobrażonej i niematerialnej formie potrawy są jak puste, pozbawione znaczenia słowo „kocham”. Nieodbywające się wspólne posiłki symbolizują zarówno problemy w komunikacji, jak i brak możliwości realizowania pewnych uczuć, w tym przeżywania miłości. Ponadto jedzenie reprezentuje jedną z części koreańskiej tożsamości kulturowej, a to właśnie ona okazuje się dużą

przeszkodą w tworzeniu trwałych i dobrze funkcjonujących związków.

Hong Sang-soo przenosi na ekran stereotypy społeczne, aby obnażyć tkwiące w nich okrucieństwo, niespójność oraz pokazać siłę, z jaką nie pozwalają wejść kontaktom międzyludzkim na głębszy poziom. W jednej z retrospekcji w *Woman is the Future of Man* Hyeon-gon dowiaduje się, że Seon-hwa została zgwałcona. Rozbiera i myje dziewczynę, a później z nią współżyje. Wszystko ma sprawić, że znowu będzie „czysta”. W *Woman on the Beach* pijana Moon-sook pyta Jung-rae, czy uważa ją za „brudną”, bo sypiała z obcokrajowcami. Reżyser początkowo udaje, że takie sprawy nie mają dla niego znaczenia. Kolejnego dnia wyklada jednak swoją teorię na temat prześladowających go obrazów. Tak, jak kiedyś nie mógł pozbyć się z głowy widoku niewiernej żony, tak teraz myśli o niej i Niemcach. Rozrysowuje na kartce geometryczne figury i zaznacza punkty. Abstrakcyjnymi gryzmołami chce uzasadnić, dlaczego nie mogą być razem. W kinie Honga bohaterowie coraz bardziej zaczynają gubić się wśród głęboko zakorzenionych kulturowych przekazów, które zawodzą ich w starciu z rzeczywistością. Problem tkwi nie w samej naturze świata, a w naiwnym myśleniu opartym o wpojone niegdyś wartości, wymagające gruntownego przeformatowania. Mężczyźni i kobiety myślą o sobie stereotypowo. Czasami potrafią się od tych schematów uwolnić, a przynajmniej znaleźć jakąś płaszczyznę porozumienia. Dzieje się to zwykle przez chwilę – kiedy porzucają fantazje o miłości.

Moon-sook mocniej niż konserwatyzm i męskie kompleksy zaczyna drażnić nieszczerłość i tchórzostwo Jung-rae. Ostatnie, o czym myśli Kim, to przyznanie się do romansu. Dziewczyna doskonale wie, że spędził noc z Seon-hee. Dużo bardziej zależy jej, żeby dowiedzieć się, czy oboje przeszli obok, kiedy spała pijana pod drzwiami pokoju. Histeria kobiety wypływa nie z tego, co się stało, ale z braku prawdomówności ze strony kogoś, z kim zdążyła się zaprzyjaźnić, a nie pokochać. *Woman on the Beach* opowiada bowiem o pewnej sympatii, która rodzi się zamiast miłości i namiętności.

Dwie kobiety spędzają ze sobą wieczór w restauracji. Moon-sook i Seon-hee przechodzą od razu przez wszystkie fazy znajomości – fascynację, wspólne porozumienie, złość i różnice zdań. Pod koniec wyjazdu żegnają się jak koleżanki – w harmonii i z pewną dozą sentymentu. Jung-rae, dzięki pierwszej z dziewczyn, odblokowuje się twórczo i kończy scenariusz, którego nie był w stanie napisać. Moon-sook dochodzi do wniosku, że woli Kima jako „reżysera filmowego”. Przeprasza go, jeśli poczuł się zraniony. Mogła być zbyt ostra, bo po prostu nie ma najlepszego zdania o koreańskich mężczyznach. Uspokaja, że nie będzie szukać w miasteczku kogoś podobnego do niego – sama nie lubi się powtarzać. Cała trójka opuszcza Shinduri z własnym bagażem doświadczeń, ale wcześniej zapanowuje między nimi spokojna koegzystencja, pozbawiona wzajemnego żalu. Burza piaskowa, która miała przejść nad kurortem okazuje się burzą emocji,

po której nie został ślad.

W filmach Hong Sang-soo powstałych po 2000 roku powoli przesuwają się punkty ciężkości. W *Woman is the Future of Man* seksualność wciąż wiąże się z raziącymi nadużyciami wobec kobiet (retrospekcje), ale też z pewnym poczuciem nieprzystawalności i porażki. Bohaterowie rozmawiają o swojej niedoskonałej fizyczności (nieogolone nogi, przybieranie na wadze, wyszczerbiony ząb) czy o niesatysfakcjonującym czasie trwania stosunku. W późniejszym o rok *Tale of Cinema* mężczyźni dążą do zbliżenia, a potem mają problem z erekcją. Kobiety nie są po tym względem wyrozumiałe. Narzekają też na niedelikatność i samolubność partnerów seksualnych. Problemy dotyczące przekraczania granic, niepowodzenia w komunikowaniu się i w zaspokajaniu potrzeb przenikają się ze sobą. Sfera seksualna nadal ma ogromny związek z próbami ustanawiania władzy. Co jest istotne – po *Tale of Cinema* (2005) nagość znika z ekranu.

Struktura *Woman is the Future of Man* pokazuje przejście pomiędzy wczesnymi produkcjami Honga a tym, co stanie się charakterystyczne dla jego kina pod koniec dekady. W retrospekcjach losom Seon-hwa blisko do Soo-jung z *The Virgin Stripped Bare by Her Bachelors*. W wydarzeniach rozgrywających się w teraźniejszości bohaterka bardziej przypomina Moon-sook z *Woman on the Beach*. To właśnie od momentu ostatniej z wymienionych produkcji reżyser zaczyna w typowo komediowy sposób pokazywać absurd, płynące z narcystycznych zachowań i równoczesnego wchodzenia w kilka relacji. Hong Sang-soo łączy miłość i erotyzm z nieustannym poczuciem niezręczności (*awkwardness*). Z czasem więcej uwagi poświęca towarzyskim *faux pas*, wynikającym z potajemnych romansów i nieudolnych podrywów, podczas których zawodzą schematyczne metody albo prawda przypadkiem wychodzi na jaw.

Moralizatorstwo Honga ogranicza się do wyśmiewania wad protagonistów i pokazywania, w jaki sposób skutecznie komplikują życie sobie i innym. Mimo że mężczyźni nie przechodzą żadnej zaskakującej metamorfozy, taka zmiana perspektywy opowiadania zdecydowanie działa na ich korzyść. Kobiety mają coraz mniejsze opory w wytykaniu męskiej hipokryzji. Z jednej strony mocniej zaznaczają swoją obecność i niezależność. Z drugiej – są trudnym do uchwycenia bytem. Wymykają się wyobrażeniom, co dezorientuje ich partnerów.

W finale *Woman on the Beach* Moon-sook wjeżdża samochodem na plażę i zakopuje się w piasku. Dwaj nieznajomi, którzy mają podobny problem, pomagają jej wypchnąć auto. Dziewczyna rusza przed siebie, zostawiając ich w tyle. Ostatnia scena dobrze obrazuje to, że w kolejnych produkcjach Hong Sang-soo mężczyźni zaczęli częściej ustępować miejsca kobiecym bohaterkom. W *Oki's Movie* (2010) przez długi czas jedynie tytuł sugeruje, że Oki – studentka szkoły filmowej, odegra w historii kluczową rolę. Narrację z *offu* zaczyna reżyser Nam, który wykłada też na uczelni. Życie ostatnio go nie rozpieszcza. Żona stała się małomówna,

co zdaniem filmowca może być oznaką niewierności. Uczniowie nie chcą słuchać rad. Podczas spotkania Q&A musi odpowiadać na kompromitujące pytania niezwiązane z filmem. Z kolei przez uniwersyteckie plotki sprowadza na siebie złość starszego profesora – Songa.

W podzielonej na cztery segmenty fabule (*A Day for Incantation*, *King of Kisses*, *After the Snowstorm*, *Oki's Movie*) główna bohaterka pojawia się dopiero w drugim z nich. Wydarzenia nie są uporządkowane chronologicznie. Czas stopniowo cofa się do nieokreślonej przeszłości. Z pierwszych trzech epizodów wyłania się mglisty obraz relacji łączącej trzy postacie. Wiadomo, że na studiach Oki i Nam spotykali się ze sobą. Wcześniej dziewczyna miała romans z profesorem Songiem. Ostatnia część – *Oki's Movie*, tak naprawdę jest filmem zrealizowanym przez Oki. To opowieść o dwóch spacerach, jakie bohaterka odbyła z każdym z mężczyzn – w tym samym miejscu, ale w odstępie dwóch lat. Dziewczyna przygląda się różnicom w spotkaniach z kochankami. Nam i Sang, będąc w jednej scenerii i na podobnych randkach, zachowywali się zupełnie inaczej. Jej uczucia w tych związkach też różniły się od siebie. Obecny przez cały czas *voice-over* wielokrotnie skupia się na bardzo przyziemnych sprawach. Oki zauważa na przykład, że obaj mężczyźni poszli do toalety publicznej, ale starszy spędził w środku dużo więcej czasu. Prosta obserwacja zwykłych czynności w rzeczywistości stanowi zadumę nad nieprzeniknioną naturą relacji i świata.

Dziewczyna kończy etiudę stwierdzeniem: „rzeczy powtarzają się z różnicami, których nie rozumiem”. Choć te słowa są istotą rozważań Hong Sang-soo na temat kina, Oki zyskuje własny głos. Jest autorką krótkiego filmu, a zarazem narratorką, bohaterką i występującą w nim aktorką. Opanowuje ekran na każdym możliwym poziomie. To jedyna postać, której twórczość zostaje faktycznie zaprezentowana na poziomie fabuły. Inni bohaterowie wyłącznie opowiadają i rozmawiają o swoich pracach. Widzimy napisy końcowe wyświetlane na pokazie w kinie, reakcje publiczności i dyskusje po seansach, ale nigdy samo dzieło¹⁸. Tytuł produkcji – *Oki's Movie*, wynosi bohaterkę ponad innych protagonistów, a nawet ponad osobę samego reżysera. Etiuda Oki jest nieco nieporadna – stanowi szkolną wprawkę, ale to właśnie kobieca autorka znajduje się najbliżej postaci Hong Sang-soo spośród wszystkich fikcyjnych filmowców. Dziewczyna ma zdolność do autorefleksji, otwartość, a przede wszystkim pokorę – cechy, których wciąż brakuje męskim protagonistom, zajmującym się reżyserią.

Sklonność do autotematyzmu i upodobanie do portretowania wielokątów miłosnych sprawiają, że w fabułach Honga szkoły filmowe są zarówno miejscem dyskusji o istocie sztuki, jak

¹⁸ Pewien wyjątek od reguły stanowi *Tale of Cinema*, gdzie pierwsza część fabuły okazuje się filmem jednego z reżyserów, pokazywanym w ramach retrospektywy w kinie. Mimo to autor nie jest pierwszoplanową postacią, a produkcja podobno powstała w oparciu o rzeczywiste losy jego kolegi – głównego bohatera *Tale of Cinema*. Jest zatem „czyjaś” historia.

i ciągłych romansów. Studentki często wchodzą w relacje ze swoimi byłymi lub obecnymi profesorami (*Like You Know It All*, *Oki's Movie*, *Our Sunhi*). Niekiedy stają się obiektem plotek kolegów z roku. Prawie zawsze muszą podejmować decyzje za biernych, starszych partnerów. Tytułowa bohaterka *Nobody's Daughter Haewon* przeżywa rozłąkę z matką, która wyprowadza się do Kanady. Jednocześnie mierzy się z trudnymi emocjami w związku z Seon-joonem – żonatym wykładowcą. Pozostali studenci domyślają się romansu pary. Nie lubią Haewon, bo podobno wywodzi się z bardzo bogatej rodziny i jest „mieszanej krwi”. Upředzenia dotyczące jej rzekomego pochodzenia odwołują się do kulturowego konstruktu, który często powraca w filmach Honga – czystości, w tym wypadku rasy.

Haewon przez kontakt ze światem uczuć i pragnień usiłuje odnaleźć własną drogę. Píše pamiętnik i śni o dawnym, obecnym i wyobrażonym życiu. Zasypia nagle – w restauracji i w bibliotece, dlatego w *Nobody's Daughter Haewon* fantazje łatwo mieszają się z rzeczywistymi wydarzeniami. Związek z Seong-joonem to cykl wiecznych rozstań i powrotów. Nie pozwala zrobić kroku w przyszłość. Nie jest też jasne, jak ta ostatnia miałaby wyglądać. Wiadomo, że mężczyzna nigdy nie odejdzie od żony i dziecka. W romansie dla Haewon też jednak brakuje miejsca. Kochanka ciągle trzeba pocieszać, uspokajać i niańczyć – mówić to, czego nie ma odwagi powiedzieć albo co chce usłyszeć („będzie lepiej”). W przeciwieństwie do Seong-joona, dziewczyna zdaje sobie sprawę, że w ich relacji nic się nie zmienia, nawet pod wpływem czasu.

Przed wyjazdem do Kanady matka prosi córkę, żeby żyła inaczej niż ona – tak, jak sama chce. Zachęca do odwagi i niezależności. Ta ostatnia dla niej i innych kobiet z poprzedniej generacji z wielu powodów była niemożliwa. Haewon zamiast wpisywać się w schematy, próbuje najpierw poznać siebie. W jednej ze scen opowiada znajomej parze o profesorze ze Stanów Zjednoczonych, którego mogłaby poślubić. Przyjaciółka obawia się, że to rodzaj ucieczki. Jej chłopak uważa małżeństwo za świetny pomysł – dziewczyna nie pasuje przecież do Korei. Bohaterka jest tytułową córką niczyją tylko dlatego, że odbiega od stereotypowych wyobrażeń innych ludzi. Hong Sang-soo pokazuje, jak wiele z tego, co nadal uznawane za istotną część koreańskiej tożsamości, współcześnie domaga się przewartościowania. Opowiada o Korei podzielonej, zagubionej i niespójnej, w pewien sposób bezsilnej wobec zmian, zachodzących w rzeczywistości społecznej.

Trudno nie zauważyć, że postaciami, które podkreślają wykorzenienie Haewon, są głównie mężczyźni. Bohaterka następnego z filmów – *Our Sunhi* (2013), też pozostawia protagonistów bezradnymi. Sunhi (Jung Yu-mi¹⁹) wraca na dawną uczelnię, żeby otrzymać list polecający

¹⁹ Jung Yu-mi znana jest z takich komercyjnych hitów jak *Zombie Express* (2016) Sang-ho Yeon i *Psychokinesis* (2018) Yeon Sang-ho oraz z seriali telewizyjnych. Dzięki głównym rolom w *Oki's Movie*, *Our Sunhi* i *Kim Ji-young: Born 1982* (2019) – debiucie reżyserki Kim Do-jung, stworzyła jednak interesujące, nieszablonowe portrety współczesnych kobiet. Ostatnia z wymienionych produkcji powstała na podstawie bestsellerowej powieści Cho Nam-joo – byłej scenarzystki programów telewizyjnych. To historia Kim Ji-young, która od momentu swoich

od byłego profesora – Choi. Dzięki rekomendacji będzie miała większe szanse na dostanie się do szkoły w Ameryce. Podczas pobytu w mieście dziewczyna przypadkiem wpada na dawnego chłopaka – Mun-su, a później jego przyjaciela – Jae-haka. Obaj nie mogą oprzeć się jej urokowi, choć ich zdaniem jest dziwna i oziębła. Wkrótce do grona zainteresowanych dołącza Choi. Pod wpływem kilku słów studentki zmienia oschły list w litanię pochwał i snuje wizje wspólnej przyszłości. Żaden z nich nie słyszy, że Sunhi podjęła dość istotną decyzję – chce być sama. Kiedy zdobywa poprawioną rekomendację, rozplywa się w powietrzu.

W końcowych scenach trzech zdeorientowanych mężczyzn spotyka się w parku. Wszyscy przyszli do niego, żeby zobaczyć dziewczynę. Dobrze się znają, dlatego nie mogą wyjawiać prawdy. Każdy usiłuje ukryć coś innego. Choi wspominał o uczuciu do tajemniczej młodej kobiety, ale zależy mu na dyskrecji i anonimowości. Nie ma zamiaru ryzykować reputacji na uczelni. Jae-hak przekonywał Mun-su, żeby dał sobie spokój z przeszłością, a później sam próbował uwieść Sunhi. Podobnie jak w finale *Shużącej* Park Chan-wooka, mężczyźni nadal fantazjują o nieobecnej, zamiast zmierzyć się z rzeczywistością. Rozmawiają o zagadkowej naturze Sunhi i jej tendencji do znikania. Próbują zamknąć kobietę w określonych ramach, żeby ukryć swoją porażkę. Tymczasem ona realizuje własne marzenia, wśród których nie ma dla nich miejsca. Od początku wymyka się narzucanym narracjom – podważa je, wykorzystuje, odrzuca i przekracza.

Kłopoty ze zniknięciem narzeczonej ma też Young-soo – malarz z *Yourself and Yours* (2016). Do tej pory w związku skupiał się przede wszystkim na jednej czynności – skrupulatnym wyliczaniu ilości alkoholu spożywanego przez Min-jung. Ustalony limit to pięć szklanek *soju* i dwie butelki piwa. Po przekroczeniu wspomnianej magicznej granicy, sytuacja zwykle robi się nieciekawa. Wydaje się, że dziewczyna dotrzymuje słowa – już nie pije do upadłego. Innego zdania są znajomi artysty. Widzieli ją w barze, gdzie znowu flirtowała i awanturowała się z jakimś mężczyzną. Kobieta nie ma pojęcia, o co chodzi. Plotki sprawiają, że rozstaje się z chłopakiem i znika bez słowa. Mimo to na ekranie nadal pojawiają się różne wcielenia i sobowtóry Mi-jung. Tożsamość bohaterki jest płynna i nieokreślona. Nie wiadomo, czy naprawdę ma siostrę bliźniaczkę, czy może wszystkie wydarzenia są wyłącznie obsesyjnymi wyobrażeniami Young-soo.

Fabulę *Yourself and Yours* wypełnia seria zagadek i towarzyskich nieporozumień. Hong

narodzin opowiada o tym, co znaczy być kobietą w Korei Południowej – o codzienności, próbach łączenia kariery i macierzyństwa, podziale obowiązków w małżeństwie, ale też o dyskryminacji i wykluczeniu społecznym. Gdzieś w tle tej przejmującej historii pojawia się nadzieja w postaci partnerstwa w związku i kobiecej solidarności. Cho Nam-Joo napisała książkę w zaledwie dwa miesiące. Zabójcze tempo pracy tłumaczyła faktem, że nie musiała się szczególnie przygotowywać. Życie fikcyjnej bohaterki niewiele różni się od jej prywatnych doświadczeń. *Kim Ji-young: Born 1982* – zarówno powieść, jak i film, wywołały w kraju szeroką dyskusję o sytuacji Kóreanek. Por. Cho Nam-joo, *Bringing to light the subtle sexism in modern Korea: Cho Nam-joo's book reflects the discrimination many women face daily* (rozm. przepr. Shin Joon-bong), Korea JoongAng Daily, 5.09.2017, <https://koreajoongangdaily.joins.com/2017/09/05/features/Bringing-to-light-the-subtle-sexism-in-modern-Korea-Cho-Namjoos-book-reflects-the-discrimination-many-women-face-daily/3038016.html> [dostęp: 5.12.2021].

Sang-soo pod płaszczykiem abstrakcyjnej komedii omyłek opowiada o tym, w jaki sposób mężczyźni postrzegają kobiety. Kolejnym bohaterom szybko przestaje przeszkadzać, że znajomo wyglądająca dziewczyna może być kimś zupełnie innym. Nie zaszli dużo dalej niż Jae-hoon, który mylił imiona kochanek w *The Virgin Stripped by Her Bechelors* – filmie sprzed szesnastu lat. Porzucony Young-soo chce dowiedzieć się o Mi-jung wszystkiego. Nie tędy droga, co trafnie zauważa przyjaciółka malarza. Jej zdaniem wystarczyłoby, żeby naiwni koledzy zrozumieli jedną rzecz – wszyscy ludzie są tacy sami. Kobiety niczym się od nich nie różnią. Wtedy nie musieliby niepotrzebnie komplikować sobie życia. Hong Sang-soo pokazuje, że szansą na udany związek jest wcześniejsze porzucenie paranoicznej kontroli, podwójnych standardów i wyjście poza chorobliwe lęki. Dla protagonistów taka zmiana myślenia okazuje się możliwa jedynie na poziomie ich własnych fantazji o szczęściu.

W jednej ze scen *Yourself and Yours* Mi-jung stwierdza, że do tej pory nie spotkała żadnego przyzwoitego mężczyzny. W *Right Now, Wrong Then* (2015) dobrze widać, jak przemilczenie prawdy, fałszywe komplementy i z pozoru zwykłe gesty wpływają na kształt relacji międzyludzkich. Reżyser Ham Chun-su przyjeżdża do Suwon na pokaz filmu i spotkanie z publicznością. W mieście poznaje Yoon Hee-jung – była modelkę i początkującą malarkę. Bohaterowie spędzają ze sobą czas. W podzielonej na dwie części historii przedstawione zostają alternatywne wersje przebiegu ich znajomości. W pierwszej (*Right Then, Wrong Now*) filmowiec nieustannie zachwycą się Hee-jung – jest piękna, a jej obrazy głębokie i nieszablone. Szaleńczo się zakochał. W trakcie spotkania ze znajomymi dziewczyny Ham mimochodem wspomina o dość ważnym szczególe – od kilkunastu lat ma żonę. Zaskoczona i zawstydzona kobieta nie chce mieć z nim nic więcej wspólnego. Następnego dnia w kinie pojawia się tylko koleżanka malarki – bardzo spóźniona i jeszcze bardziej skacowana. Dyskusja po seansie kończy się awanturą Chun-su z organizatorami festiwalu.

W kolejnym segmencie (*Right Now, Wrong Then*) bohaterowie opowiadają o swoim życiu, o tym, co lubią, a czego nie. Kłóć się, kiedy mężczyzna krytykuje konwencjonalne prace Hee-jung. Przede wszystkim jednak rozmawiają o straconej szansie na miłość, bo Ham w odpowiednim momencie przyznaje, że jest żonaty. Tkwią pomiędzy pragnieniem zrealizowania uczucia a świadomością, że to niemożliwe. Większa szczerość i uwaga poświęcona drugiej osobie sprawiają, że unikają niedopowiedzeń i nagłych dramatów. Nawigują nic porozumienia. Hee-jung pojawia się na pokazie. Obiecuje, że od tej pory będzie oglądać wszystkie filmy Chun-su. Z nieba zaczyna prószyć śnieg, zbliża się chwila rozstania. Na miłość jest za późno, ale zawsze pozostają miłe wspomnienia i zwykła sympatia. W *Yourself and Yours* i w *Right Now, Wrong Then* Hong Sang-soo w dwóch różnych konwencjach pokazuje, jak samoświadomość, otwartość i równość

mogą diametralnie zmienić dynamikę relacji damsko-męskich.

W następnych produkcjach, takich jak *On the Beach at Night Alone*, *Claire's Camera* czy *The Woman Who Ran* twórca zaczyna przyglądać się związkom *post factum*. W pierwszym z nich aktorka Young-hee próbuje uporządkować własne myśli i emocje po rozstaniu z żonatym reżyserem. Wszystko, co przeżywa z dawnym kochankiem – Sang-wonem, stanowi element jej snów i wspomnień. W rzeczywistości dookoła kobiety znajdują się tylko nieliczni znajomi albo przypadkowi przechodnie. Young-hee zastanawia się, czy po głośnym romansie, który wciąż jest obiektem plotek, dostanie jeszcze jakiegokolwiek dobrego scenariusz.

W *Claire's Camera* Man-hee – agentka sprzedaży w firmie producenckiej, nie może zrozumieć, dlaczego po tylu latach nagle została wyrzucona z pracy. Szefowa oskarża ją o nieszczerłość, ale nie chce podać konkretnego przykładu. Dopiero znajomość z Claire – uwielbiającą robić zdjęcia Francuzką, pomaga Man-hee rozwikłać zagadkę. Straciła stanowisko, bo pracodawczyni była zazdrosna o reżysera, którego sama nie może zdobyć. Po zaledwie jednym dniu w wydawnictwie zwolniona zostaje też Areum z *Day After* (we wszystkich trzech rolach Kim Min-hee). Żona szefa – Bong-wana, znajduje w domu miłosną notatkę i mylnie zakłada, że piękna, młoda dziewczyna ma romans z jej mężem. Urządza wielką awanturę w biurze, ale dopiero pomysł faktycznej kochanki sprawia, że Areum musi pożegnać się z pracą. Obarczenie kobiety winą okazuje się łatwym i wygodnym sposobem na to, żeby ona pozostała poza kręgiem podejrzeń.

W produkcjach zrealizowanych przez Hong Sang-soo w ciągu ostatnich kilku lat bohaterki często mierzą się z różnymi konsekwencjami wcześniejszych wyborów i reminiscencjami minionych relacji. Nieszczęśliwe związki i kolejne porażki w znalezieniu miłości prowadzą je do refleksji nad własnym życiem. Young-hee opowiada przyjaciółce, że już dawno przestała zwracać uwagę na wygląd mężczyzn. Potrzebuje lepszego zakończenia romansu z Sang-wonem – uznania jej emocji i docenienia. Symbolicznego pożegnania doświadcza w sennym marzeniu. Man-hee wbrew oczekiwaniom szefowej zostaje na festiwalu w Cannes. Przyjaźń z Claire sprawia, że zyskuje bezpieczną przestrzeń dla własnych uczuć – złości, żalu i smutku, a zarazem nadzieję i nową perspektywę.

Kobiecej solidarności brakuje w *Day After*. Ponownie widać ją w filmie *The Woman Who Ran*, w którym świat właściwie pozbawiony jest obecności mężczyzn. Gam-hee w czasie wyjazdu męża odwiedza koleżanki. Pierwsza – Young-soon, rozwiodła się, wzięła pożyczkę i kupiła dom na odludziu. Druga – Su-young, artystka i instruktorka pilatesu, żyje sama w niewielkim, ale nowoczesnym mieszkaniu, w dzielnicy pełnej barów i restauracji. Trzecia – Woo-jin, pracuje w kinie, do którego wybiera się Gam-hee. W przeszłości odbiła jej chłopaka – Jung Sang-gu, swojego obecnego partnera i znanego pisarza. Bohaterki rozmawiają o zwykłych sprawach –

o jedzeniu, zmianie fryzury, ubraniach, dokarmianiu kotów i sąsiadach. W tych z pozoru prozaicznych tematach tak naprawdę kryją się dyskusje o różnych potrzebach i wizjach życia.

Gam-hee prowadzi kwiaciarnię i od pięciu lat nigdy nie była sama. Cały czas spędza z mężem, bo jego zdaniem kochający się ludzie powinni zawsze trzymać się razem. Young-soon nie mogłaby przebywać z kimś bez przerwy. Potrzebuje chwil samotności. Su-young – beztroska singielka, nie widzi potencjału w związkach z koreańskimi mężczyznami. Mimo to nie rezygnuje z romansów. Potem wypomina sobie, że w tym wieku powinna zachowywać się rozsądniej. Niedawno spędziła noc z dużo młodszym poetą, który okazał się stalkerem. Ostatnią z nich – Woo-jin, drażni popularność partnera. Dziewczyna zastanawia się, czy ma po prostu kompleks niższości, czy to dlatego, że pisarz w kółko powtarza się w telewizji.

W trakcie spotkań z przyjaciółkami Gam-hee uświadamia sobie, że wielu rzeczy nie wie – czy kocha męża, jaki zawód chciałaby wykonywać. Koleżanki zazdroszczą sobie tego, czego same nie mają, a zarazem wzajemnie wspierają się w wyborach i codziennych rozterkach. Niepowiedziane, że zmieniając własne życie byłyby bardziej szczęśliwe. W relacji Woo-jin i Gam-hee najlepiej widać, jak siła kobiecego porozumienia skutecznie spycha mężczyzn z piedestału. Pierwsza z bohaterek postanawia przeprosić znajomą za przeszłość. Druga spotyka Sang-gu i mówi mu, że na wizji sprawia wrażenie nieszczerego. Wypowiada to, czego jego żona być może nie miałaby odwagi. W *The Woman Who Ran* Hong Sang-soo pokazuje kobiety, które coraz bardziej się emancypują. Odchodzą od mężów, kupują nieruchomości, inwestują i oszczędzają, żeby być niezależne. Niektóre wybierają nieco inną drogę, ale żadna z nich nie podlega ocenie czy dewaluacji.

W *Day After* Areum nie ma zamiaru ulec prostackim technikom podrywu Bong-wana, który najpierw się „zaprzyjaźnia”, a później poi swoje współpracowniczki *soju* i liczy na szczęście. Według dziewczyny szef jest świetnym krytykiem. Jego opowieści o iluzoryczności rzeczywistości i znaczeniu słów są ciekawym tematem do dyskusji, ale na pewno nie skończą się w sypialni. Areum nie planuje podzielić losu swojej poprzedniczki. Co więcej, postanawia pokazać kochankom, jak nieprofesjonalnie się zachowują. W *On the Beach at Night Alone* Young-hee z mieszaniną rozbawienia i politowania obserwuje swojego kolegę – Myung-soo. Mężczyzna robi wszystko, żeby nie przyznać się do związku z kelnerką, pracującą w jego restauracji. Zagoniony do pomocy, miga się od obowiązków. To błąd, bo awantura o przebranie ziaren fasoli, którą zaczyna z kobietą, szybko przeradza się w poważną dyskusję o ich relacji. Nic dziwnego, że podczas wspólnej kolacji z przyjaciółmi wystarczy kilka kieliszków *soju*, żeby poraniona i rozczarowana Young-hee przepuściła tyradę na temat miłości i mężczyzn. Bohaterka ostentacyjnie całuje znajomą – Jun-hee. Dla koleżanek niewinny pocałunek jest po prostu nowym doświadczeniem, żartem

i przygodą. Kolegów dezorientuje i niepokoi. W szerszym kontekście scena symbolizuje to, o czym Hong Sang-soo konsekwentnie opowiada na przestrzeni dekad. Patriarchat i wynikające z niego stereotypy z jednej strony burzą i niszczą relacje, z drugiej – stopniowo prowadzą do ich zaniku. Kobiety przestają potrzebować mężczyzn, a dokładniej – pragną partnerów wrażliwych, szczerych i otwartych, innych od tych, których spotykają w rzeczywistości.

W *The Woman Who Ran* nawet kuriozalna dyskusja na temat dokarmiania kotów okazuje się świadectwem zmieniających się czasów i nowych modeli życia. Young-soon wraz z współlokatorką odpierają ataki sąsiada, który chce, żeby zwierzęta zniknęły z okolicy. Dawanie im jedzenia sprawia, że ciągle wracają. Racjonalne argumenty i asertywność nie pomagają, ale bohaterki pozostają nieugięte. Tłumaczą, że koty są dla nich jak dzieci. Twórczość Hong Sang-soo skupia się na środowisku artystów i studentów szkół filmowych, przez co fakt, że większość protagonistek jest niezamężna nie stanowi niczego niezwykłego. Warto jednak zwrócić uwagę, że małżeństwo od początku jawi się jako kulturowa tradycja – obowiązek, który nie ma nic wspólnego z miłością. Żony praktycznie nie pojawiają się na ekranie, chyba, że same wchodzą w romanse. Podczas gdy mężowie ruszają na podboje, ich miejsce jest w domu i obok dziecka. Ślub w filmach Honga okazuje się dla kobiety najgorszą z możliwych opcji. Mimo to dopiero bohaterki z *On the Beach at Night Alone* czy *The Woman Who Ran* biorą rozwody i zaczynają życie na nowo. Choć reżyserowi niekiedy zarzuca się, że niewiele mówi o codzienności i naturze Koreańczyków, jego produkcje w zaskakujący sposób wpisują się w wiele aktualnych zjawisk i problemów społecznych.

Współcześnie Korea Południowa zмага się z realnymi skutkami braku równouprawnienia. To społeczeństwo dynamicznie starzejące się, z liczbą urodzeń na poziomie 0,88% (2019) – najniższym wśród krajów wysoko rozwiniętych. Patriarchalne podejście do roli kobiety sprawia, że te ostatnie mniej chętnie zawierają małżeństwa i rodzą potomstwo. Zaradcze działania rządu widać w rozwoju polityki prorodzinnej (świadczenia pieniężne, urlopy – również tacierzyński). W wysokości wydatków na ten cel Koreę wyprzedzają tylko Francja i kraje nordyckie. Zdaniem wielu środowisk feministycznych rozwiązania wprowadzone przez gabinet prezydenta Moon Jae-ina są kolejnym, zawoalowanym sposobem na sprowadzanie kobiet do funkcji reprodukcyjnej. Nie przynoszą szczególnych efektów, bo istniejącej pomocy materialnej nie towarzyszą działania na rzecz faktycznej zmiany w sposobie myślenia.

O tym, ile jeszcze trzeba zrobić i o jak podstawowe kwestie walczą koreańskie feministki, świadczy chociażby nagłośniona na początku 2021 roku sprawa poradnika dla kobiet w ciąży, który został opublikowany w Internecie przez władze Seulu. W oficjalnych materiałach znalazły się porady, dotyczące czasu przed porodem – takie jak zaopatrzenie rodziny w odpowiednią ilość papieru toaletowego, przygotowanie mężowi czystych ubrań, zdrowych, gotowych posiłków

(bo na pewno nie umie gotować) i upięcie włosów, aby po przyjściu dziecka na świat nie wyglądać na rozczochraną. W okresie połogu zachęcano kobiety do trzymania w zasięgu wzroku ubrań sprzed ciąży – w „mniejszym rozmiarze”, co skutecznie zniechęci przed podjadaniem i tyciem, a także zmobilizuje je do ćwiczeń. Poproszone o komentarz władze Seulu tłumaczyły, że bez wcześniejszej weryfikacji po prostu przekopiowały materiały przygotowane przez Ministerstwo Zdrowia. Poradnik został usunięty i obiecano jego korektę. Internet jednak nie zapomina – *screeny* z publikacji wciąż krążą w mediach społecznościowych²⁰.

Biorąc pod uwagę specyfikę koreańskiego rynku pracy – dużą konkurencję i wymaganą wysoką dyspozycyjność, urodzenie dziecka wciąż w dużej mierze uniemożliwia kobiecie jednoczesny rozwój kariery. Niestabilność zatrudnienia, brak stanowisk dla młodych ludzi i rosnące ceny mieszkań dodatkowo przyczyniają się do odwlekania decyzji o założeniu rodziny. Zaczyna się mówić o generacji *sampo* – osobach, rezygnujących z relacji, małżeństwa i posiadania potomstwa. W ciągu ostatnich dwóch dekad można jednak zaobserwować też bardziej pozytywne zjawiska. Bycie singielką powoli przestaje wiązać się z silną stygmatyzacją społeczną. Natomiast starsze Koreanki (w wieku 50-60 lat) – zwłaszcza mieszkanki dużych miast, coraz częściej uważają rozwód za akceptowalny.

Zmiana perspektywy dla przedstawicielek wcześniejszej generacji na pewno nie była łatwa, bo wiele z nich doświadczyło albo pamięta jeszcze *hojuje*. Pod tym pojęciem kryje się prawo dziedziczenia wyłącznie po linii męskiej. Według niego głową rodziny po śmierci męża zostawał najstarszy syn. Kobieta nie dziedziczyła niczego – ani po ojcu, ani po małżonku. Stąd można zrozumieć, dlaczego w przeszłości wiele Koreanek nie widziało realnych szans na niezależność, nawet jeśli tkwiło w nieszczęśliwych związkach. Wioletta Małota tłumaczy, że *hojuje* doprowadziło w Korei do wyraźnych dysproporcji w liczbie kobiet i mężczyzn. Rodziny preferowały dzieci płci męskiej. Niektóre kobiety poddawały się aborcji, gdy dowiedziały się, że urodzą dziewczynkę. Rząd zakazał takich praktyk, ale problemy pozostały – ze znalezieniem małżonki (więcej mężczyzn) czy z niejasnościami w przypadku rozwodów i ponownych małżeństw (status dzieci z poprzedniego związku). Od 1989 roku obowiązuje przepis o równym podziale spadku rodzinnego między synów i córki. Zwyczajowe prawo *hajuje* zniesiono jednak dopiero niedawno – w 2005 roku²¹.

Tytuł jednej z najnowszych produkcji Hong Sang-soo – *The Woman Who Ran*, można interpretować na dwa sposoby. Young-soon opowiada o sąsiadce, która porzuciła rodzinę. Pewnej

20 Zob. Justin McCorry, »Don't look dishevelled«: anger over Seoul city's advice to pregnant women, The Guardian, 11.01.2021, <https://www.theguardian.com/world/2021/jan/11/dont-look-dishevelled-anger-over-seoul-citys-advice-to-pregnant-women> [dostęp: 5.12.2021].

21 Por. Wioletta Małota, *op. cit.*, s. 109-110, 118.

nocy wyszła z domu i już nigdy nie wróciła. W metaforycznym znaczeniu uciekającymi kobietami są wszystkie bohaterki. Przyjaciółki mają różne podejście do świata i ludzi, odmienne potrzeby i pasje. Wymykają się próbom sprowadzenia kobiety do określonej roli społecznej oraz zamknięcia jej w konkretnym modelu życia. W *The Woman Who Ran* widać również inny znak czasów. Gam-jee i Woo-jin rozmawiają o tym, jak trudno spotkać się w Seulu. Przez tyle lat nawet nie minęły się na ulicy. Stolica jest duża i zatłoczona, a mieszkańcy – zajęci własnymi sprawami. W ostatnich latach Hong Sang-soo w coraz bardziej melancholijny sposób opowiada o uczuciu, z którym jego bohaterzy zmagają się od zawsze – o samotności.

W *Grass* (2018), *Hotel by the River* (2018) i *In Front of Your Face* (2021) pustka spowodowana brakiem kontaktu z drugim człowiekiem łączy się już nie tylko z miłosnymi rozczarowaniami, ale też z rozpadem więzi rodzinnych, przemijaniem i śmiercią. Główna bohaterka *Grass* spędza całe dnie w kawiarni. Przyklejona do ekranu MacBooka pisze pamiętnik. Przy okazji przysłuchuje się rozmowom innych klientów – młodej pary, zmagającej się ze stratą koleżanki, aspirującego reżysera i podstarzałego aktora teatralnego – niedoszłego samobójcy. Nie rozumie osób, robiących sobie zdjęcia w tradycyjnych *hanbokach*. Nie potrafi pojąć zachowania brata, który chce szybko wziąć ślub, zamiast najpierw kogoś dobrze poznać. Według dziewczyny „ludzie są emocjami”, ale sama boi się do tych uczuć zbliżyć.

Wiekowy poeta Young-hwan z *Hotel by the River* i Sangok – była aktorka z *In Front of Your Face*, wiedzą, że nie pozostało im za wiele czasu. Oboje zdążyli oddalić się od rodziny, ale tylko ona usłyszała jasną diagnozę – zostało jej kilka miesięcy życia. Pisarz, choć nic mu nie dolega, ma po prostu dziwne przeczucie. Nie może pozbyć się wrażenia, że jego dni są policzone. Z tego powodu ściąga do tytułowego hotelu dwóch synów – Kyung-soo i Byung-soo, których chce zobaczyć przed śmiercią. Porzucił ich dawno temu. Pierwszy ledwo pamięta ojca. Young-hwan próbuje nadrobić stracony czas, ale nadal pozostaje nieuchwytnym, niedostępnym rodzicem. Chadza własnymi ścieżkami. W jednej ze scen daje mężczyznom prezenty – pluszowe maskotki, bo dla niego nadal są dziećmi. Przegapił moment, kiedy dorośli.

Poeta opowiada synom o miłości i o sekrecie niezbędnym człowiekowi do przetrwania – równowadze w kierowaniu się rozsądkiem i uczuciami. Tymczasem sam dawno zagubił się we współczesnej rzeczywistości. Na spacerze wśród zimowego krajobrazu spotyka dwie nieznajome. Pierwsza – A-reum, również mieszka w hotelu. Leczy rany po nieudanym związku. Druga – Yeon-joo, przyjechała wesprzeć koleżankę w trudnych chwilach. Jedyne, co starzec potrafi powiedzieć młodym dziewczynom sprowadza się do tego, że są piękne. Powtarza komplement tak długo, aż zaczyna robić się niezręcznie. Mimo romansów z przeszłości, w ogóle nie umie rozmawiać z kobietami, a jego synowie nawet już nie próbują. Kyung-soo ukrywa przed ojcem,

że rozwiódł się z żoną. Byung-soo boi się wejść w jakąkolwiek relację. Nie wie, czy przez kontrolującą i nadopiekuńczą matkę, czy może przez nieobecnego ojca.

W *Hotel by the River* Hong Sang-soo zastanawia się nad sensem życia i sposobem postrzegania codzienności, który zmienia się w obliczu śmierci. Równocześnie pokazuje, że dwa światy – kobiet i mężczyzn tylko egzystują obok siebie. Nadal nie mogą się spotkać. A-reum i Yeon-joo otaczają się siostrzaną opieką. Leniwie leżą w białej pościeli. Śpią, przytulają się i spacerują niezniechęcone mrozem. Rozmawiają o smutkach i troskach, ale też o śniegu, srokach wijących gniazdo czy ciepłym jedzeniu. Z kolei trzech bohaterowie mają wobec siebie wiele żalu i skrywają dużo tajemnic. Tak, jak ciągle szukają się w przestrzeniach hotelu, tak gubią się w emocjach i nie potrafią znaleźć odpowiednich słów, żeby je wyrazić. Dla Young-hwana, Kyung-soo i Byung-soo bycie mężczyzną najprawdopodobniej oznacza coś zupełnie innego, ale na pewno nie łączy się z odsłanianiem własnych uczuć i słabości. Śmierć ojca, chociaż przez niego zapowiadana, zostawia synów równie zagubionych i przestraszonych, jak wcześniej. To nie metaforyczne przypowieści, tylko zwykła obecność i zrozumienie mogą ukoić lęki. Takie relacje w kinie Honga na razie są w stanie nawiązywać wyłącznie kobiety.

Podobne wątki można znaleźć w późniejszym o trzy lata *In Front Of Your Face* – historii Sangok, która przyjeżdża do Korei z USA pod pretekstem spotkania zawodowego. Jae-won – reżyser i wielki fan poprzednich ról aktorki, proponuje jej powrót na duży ekran. Kobieta nie może wziąć udziału w nowym projekcie. Okazuje się, że odwiedza ojczyznę z innego powodu – niedługo umrze. Przez lata zdążyła stracić kontakt z siostrą i siostrzeńcem, zapomnieć o koreańskich zwyczajach i lokalnej kuchni. Teraz usiłuje odzyskać wspomnienia, a zarazem czuć spokój i wdzięczność każdego dnia. Jadąc na rozmowę w sprawie filmu, zatrzymuje się obok domu, w którym mieszkała w dzieciństwie. Poznaje nowych właścicieli. Przytula ich kilkuletnią córkę, jakby obejmowała siebie z przeszłości.

Sangok nie dokonuje rozrachunku ani nie szuka odkupienia. Odwiedza znajome miejsca i stara się przywiązywać większą wagę do zwykłych rzeczy. O tym, że umiera mówi obcemu mężczyźnie, a nie najbliższemu. Przez pozostałe miesiące życia pragnie po prostu być szczęśliwa. Potem planuje odejść na własnych zasadach – z dala od szpitali, we własnym łóżku i bez zbędnych przygotowań. Przyznaje się do choroby tylko dlatego, że przez nią musi odrzucić propozycję Jae-wona. Reżyser wpada na inny, spontaniczny pomysł. Wyjadą razem na kilka dni i nakręcą film krótkometrażowy. Dzięki temu ominą wielomiesięczne przygotowania do zdjęć, których aktorka może nie dotrwać. Sangok na początku jest sceptyczna, ale w końcu się zgadza.

Następnego dnia Jae-won wycofuje się z propozycji. Dochodzi do wniosku, że za ideą całego przedsięwzięcia stoi nadmierna ilość wypitego przez nich alkoholu. Nie może dotrzymać

obietnicy – ma przecież żonę i inne zobowiązania. Kobieta za każdym razem, kiedy odtwarza wiadomość od reżysera, wybucha śmiechem. Przed spotkaniem obiecała sobie ostrożność, a w trakcie rozmowy szybko przejrzała zamiary Jae-wona – chciałby spędzić z nią noc. Starła się wytłumaczyć mężczyźnie, że od pewnego czasu widzi rzeczywistość „taką, jaką jest”. Trudno więc powiedzieć, czy teraz śmieje się z własnej naiwności, z ironii losu czy z faktu, że cokolwiek by się nie działo, pewne rzeczy niestety nadal się nie zmieniają. W końcowej scenie *In Front Of Your Face* Sangok z czułością przygląda się śpiącej siostrze. Szczęście znajduje się dużo bliżej niż przypuszczała – w pokoju obok, w byciu razem. Pojawia się nadzieja, że zerwane więzi da się odbudować.

W najnowszych produkcjach Hong Sang-soo trudno nie zauważyć autobiograficznych nawiązań. Koreański twórca skupia się na relacjach rodzinnych – ich rozpadzie i dysfunkcyjności. Opowiada o próbach ponownego porozumienia się ze sobą, na których często kładą się cieniem dokonane w przeszłości wybory, widmo straty czy śmierć. Mimo to z *Hotel by the River* i *Introduction* powoli wyłaniają się też międzypokoleniowe różnice pomiędzy męskimi protagonistami. Byung-soo – bohater pierwszego z filmów, w dzieciństwie marzył o zostaniu tancerzem. Przejawia o wiele bardziej introwertyczną naturę niż ojciec. W kontaktach z kobietami woli być ostrożny, a nie przebojowy. Young-ho z *Introduction*, aby ocalić związek, gotowy jest przeprowadzić się do Berlina. W ewentualnej karierze aktora przeszkadza mu całowanie filmowych partnerek. Jego dziewczyna nie ma nic przeciwko, ale on czuje, że robi coś niewłaściwego. Obaj nie bardzo chcą słuchać rad starych gawędziarzy, którzy rzekomo wiedzą wszystko najlepiej. Mają podobne lęki i problemy, ale jeszcze nie wiadomo, jaką drogę wybiorą. Być może mężczyźni w kinie koreańskiego reżysera w końcu uwolnią się od narcyzmu, krótkowzroczności i schematycznego myślenia. Dzięki temu przełamają jeden wielki stereotyp, do jakiego sami z premedytacją zostają w nim sprowadzeni.

Melodramat w wydaniu Hong Sang-soo to subwersywna gra, w której konwencje gatunkowe są eksploatowane do granic możliwości, a zarazem wciąż podważane – głównie za sprawą rozwiązań stosowanych na poziomie narracji. Autor *Oki's Movie* przywołuje i dekonstruuje przekazy kulturowe, które w Korei Południowej ukształtowały sposób postrzegania poszczególnych płci – zwłaszcza kobiet. Wywraca zawłaszczane znaczenia i obnaża funkcje środków filmowych. Element wzruszenia historiami miłosnymi zostaje automatycznie usunięty. Na twórczość reżysera warto jednak spojrzeć przez pryzmat odnawiania formuły gatunku. W miejsce emocji płynących z zachwyty wielkimi uczuciami i romantycznymi losami bohaterów pojawia się satysfakcja związana z rozpoznawaniem stosowanych mechanizmów, znajdowaniem brakujących części układanki i wyłapywaniem niuansów. Hongowskie filmy-puzzle proponują

widzowi tak zwaną „grę w melodramat” i dostarczają przyjemności na poziomie uczestniczenia w niej²².

Aparat Honga – labirynty narracji

Tym, co komplikuje i gmatwa z pozoru proste fabuły o związkach, a dokładniej – o problemach mężczyzn z kobietami, jest sposób, w jaki Hong Sang-soo je opowiada. Zaburzona chronologia, zmieniające się perspektywy, motyw snu, *voice-over*, retrospekcje i autotematyzm to tylko część ulubionych zabiegów Koreańczyka. W jego kinie królują podziały, powtórzenia i symetrie – widoczne przede wszystkim w strukturze narracji, ale nie tylko. Zamiłowanie do takich rozwiązań łączy się z autorską obsesją reżysera, która dotyczy zbiegów okoliczności. Język filmowy Honga rezonuje z rzeczywistością. Wchodzi z nią w dialog, komentuje, stara się naśladować i uchwycić to, jak człowiek postrzega świat.

W *The Power of Kangwon Province* i *The Virgin Stripped Bare by Her Bachelors* Hong Sang-soo wprowadza powtórzenie, które wiąże się ze zmianą perspektywy i zakłóca ciągłość przyczynowo-skutkową. *The Power of Kangwon Province* początkowo skupia się na postaci Ji-sook. Później na pierwszy plan wysuwa dawnego kochanka dziewczyny – Sang-wona. Dopiero wtedy okazuje się, że bohaterowie nieświadomie przyjechali w to samo miejsce – na dodatek jednym pociągami. Na ekranie ponownie widać przestrzenie, jakie przed chwilą przemierzała bohaterka – z tą różnicą, że teraz odwiedza je Sang-won. Hong pokazuje zatem wydarzenia dziejące się symultanicznie, w zbliżonym czasie lub zaraz po sobie, ale celowo nie układa ich w linearną narrację. Najpierw opowiada o wyjeździe studentki, potem o podróży wykładowcy. W zakończeniu *The Power of Kangwon Province* – po powrocie z wakacji w turystycznym miasteczku, Ji-sook i Sang-won w końcu się spotykają.

W *The Virgin Stripped Bare by Her Bachelors* ta sama historia przedstawiona zostaje dwukrotnie – z różnych, następujących po sobie punktów widzenia – Jae-wona i Soo-jung. „Bliźniacze”, niemal zdublowane segmenty fabuły noszą jednak inne tytuły. Przykładowo *Perhaps Accident* (*Być może wypadek*) z opowieści mężczyzny staje się *Perhaps Intention* (*Być może zamiary*) w tej snutej przez kobietę. Sprawę dodatkowo komplikuje fakt, że Soo-jung wspomina też o przykrych, trudnych sytuacjach, które wcześniej nie pojawiły się na ekranie. Z tego powodu obraz znajomości pary, wyłaniający się z wersji Jae-hoona, zostaje zakwestionowany. Finał *The Virgin Stripped Bare by Her Bachelors* rozgrywa się podczas schadzki kochanków w hotelu, czyli

²² W taki sposób *Kochanków z Kręgu Polarnego* (1998) Julio Medema czyta Grażyna Stachówna. Zob. Grażyna Stachówna, *op. cit.*, s. 368-369.

w momencie, w którym wcześniej urwała się narracja mężczyzny.

W obu przypadkach powtórzenie poszerza filmową rzeczywistość i jest strategią tymczasową. W pierwszym pokazuje, jak wielu zbiegów okoliczności możemy w ogóle nie zauważać. W drugim pełni funkcję naprawczą. Wprowadzenie szerszego kontekstu niejako „przepisuje” historię od nowa. W późniejszych produkcjach Honga alternatywne wersje przebiegu wydarzeń i fabularne „zapętlenia” zwykle łączą się z fantazjami bohaterów. Druga część *Right Now, Wrong Then* stanowi jedynie marzenie na temat tego, co by było, gdyby sprawy potoczyły się inaczej. W *Yourself and Yours* granica pomiędzy wyobrażonym a realnym całkowicie się zaciera. Obecność licznych wcieleń i sobowtórów Min-jung teoretycznie da się wytłumaczyć przynajmniej na kilka sposobów. Wszystkie opcje – istnienie siostry bliźniaczki, próba zerwania z dotychczasowym życiem, a nawet amnezja alkoholowa, mogą być tak samo prawdziwe, jak i fałszywe.

Techniką, którą Hong Sang-soo skutecznie dezorientuje widza jest motyw snu. Reżyser wprowadza go nieoczekiwanie – za pomocą prostego cięcia montażowego, a niekiedy poddaje zwielokrotnieniu („sen w śnie”). W *The Day a Pig Fell into the Well* Bo Gyeong krząta się po zapleczu apteki, należącej do przyjaciółki. W następnym ujęciu nagle pojawia się czarno-białe zdjęcie bohaterki ozdobione żałobną wstążką. Trwa ceremonia pogrzebowa, na której spotykają się mąż i kochanek kobiety. Drugi z mężczyzn wymyka się do innego pomieszczenia. Znajduje w nim śpiącą zmarłą. Wydarzenia powoli odsłaniają swój fantazmatyczny charakter. Przestrzenie zaczynają się przenikać. Łóżko z sypialni okazuje się prowizorycznym posłaniem w aptecce, gdzie Bo Gyeong po prostu zasnęła.

W *Nobody's Daughter* Haewon główna bohaterka za pośrednictwem narracji z *offu* wspomina, że ucięła sobie drzemkę w restauracji. Widzimy Haewon śpiącą z głową na stole, a zaraz potem – wychodzącą przed lokal z kubkiem kawy. Wszystko wygląda tak, jakby przed chwilą się obudziła i dalej czekała na matkę. Na zewnątrz Haewon zaczepia Jane Birkin. Sławna aktorka pyta o drogę i mówi podekscytowanej młodej fance, że jest podobna do jej córki – Charlotte Gainsbourg. Oczywiście spotkanie to tylko sen, ale Hong celowo stawia na jedność miejsca akcji i prawdopodobieństwo przyczynowo-skutkowe, żeby na chwilę zmylić tropy. Dopiero coraz bardziej abstrakcyjny *small talk* z Birin zaczyna sugerować, że dziewczyna nadal buja w obłokach.

W *On the Beach At Night Alone* Young-hee – ubrana w charakterystyczny czarny płaszcz, leży na plaży. Jest zwrócona plecami w stronę kamery. Nie wiadomo, czy wpatruje się w fale, czy coś jej się stało, a może zwyczajnie zasnęła. W końcu bohaterkę budzi zaniepokojony mężczyzna. To asystent Sang-wona – reżysera, z którym Young-hee miała romans. Aktorkę zauważył już jakiś czas temu. Odwiedza nadmorskie miasteczko wraz z całą ekipą filmową. Pracuje nad dokumentacją

do nowego projektu. Kobieta dołącza do grona zaprzyjaźnionych filmowców. Spędza z nimi wieczór i pije *soju* w lokalnym barze, gdzie pierwszy raz od bolesnego rozstania widzi też Sangwona. W ostatniej scenie *On the Beach At Night Alone* wraca ujęcie Young-hee leżącej na piasku. Dziewczynę budzi ten sam człowiek, ale teraz jest tylko przypadkowym przechodniem. Zawstydzona aktorka podnosi się z ziemi i rusza w samotną wędrówkę brzegiem morza.

Oniryczne sekwencje w kinie Hong Sang-soo są zręcznie zakamuflowanymi fałszerstwami realności. Niekiedy stają się wręcz pozornymi zakończeniami fabuł. Po zdemaskowaniu ukazują niezwykle talent reżysera do tworzenia skomplikowanych, szkatułkowych narracji. Protagonisci śnią o własnych lękach, wspomnieniach i pragnieniach. W fantazjach próbują uporać się ze stratą i cierpieniem (Bo Gyeong), wymarzyć sobie karierę (Haewon) albo brakujące zamknięcie zerwanych znajomości (Young-hee). Marzenia senne dają wgląd w ich najbardziej intymne uczucia. Odślaniają to, co skrzętnie ukrywają przed innymi. Można więc powiedzieć, że pełnią dość sprzeczną funkcję. Zakłamują rzeczywistość przedstawioną na ekranie, a zarazem zdradzają sposób działania środków filmowych i zapewniają głęboki dostęp do życia wewnętrznego postaci. Osobistą perspektywę bohaterów Hong wydobywa też za sprawą wszelkiego rodzaju przejawów twórczości – pamiętników, listów i filmów, a także *voice-over*.

W *Hill of Freedom* Mori – młody Japończyk, przyjeżdża do Korei, żeby odnaleźć Kwon. Niestety dziewczyna wyjechała. Nie wiadomo dokąd, ani na jak długo. Historia zaczyna się w momencie, kiedy bohaterka odbiera listy napisane przez Moriego w trakcie pobytu w Seulu. Z wiadomości stopniowo wyłaniają się jego doświadczenia z wizyty w mieście. Chronologia wydarzeń od początku jest trudna do odtworzenia. Kwon upuszcza plik kartek, przez co miesza ich kolejność, a jedną nawet gubi. Pozostaje też niejasne, czy Mori pisze o wszystkim, co przeżywa. Chłopak spotyka na swojej drodze barwnych autochtonów i nawiązuje romans z Young-sun – nieco szaloną właścicielką kawiarni. Ma w zwyczaju spać do późna i jak zabity, czym wprawia w osłupienie prowadzącą hostel Koreankę. Choć spędza dużo czasu w łóżku, nigdy nic mu się nie śni. W dzień wyjazdu Moriego do jego pokoju wkrada się Kwon z podróżnym plecakiem. Wydaje się, że bohaterom w ostatniej chwili udało się spotkać. Mężczyzna tłumaczy, że następnego dnia wyjechali razem do Japonii i doczekali się dwójki dzieci. Śpiącego chłopaka budzi Young-sun. Idealistyczna wizja przyszłości z Kwon to fantazja, część któregoś z odczytywanych w przypadkowej kolejności listów.

Nie tylko Mori przelewa własne myśli na papier. Główne bohaterki *Nobody's Daughter* Haewon i *Grass* prowadzą pamiętniki. Rodzajem dziennika jest również etiuda *Oki's Movie* zrealizowana przez studentkę szkoły filmowej. W kinie Honga motyw wyrażania własnych emocji za pośrednictwem różnych form twórczości zawsze wiąże się z obecnością *voice-over*. Z tego

ostatniego zabiegu reżyser korzysta często i w różnym celu. Po raz pierwszy stosuje go w szóstym pełnym metrażu – *Tale of Cinema*. Sang-won w narracji z *offu* opowiada, jak postanowił odebrać sobie życie. Po nieudanej próbie samobójczej chłopak wychodzi ze szpitala. W domu wściekła matka urządza mu awanturę. Zdesperowany Sang-won ucieka na dach budynku. Planuje skoczyć, ale zauważa, że nikogo to nie obchodzi. Kiedy krzyczy: „Mamo!”, w tle rozbrzmiewa ironiczna muzyka. W kolejnym ujęciu widzowie opuszczają salę kinową, z której dochodzą dźwięki tej samej wesołej melodii.

W *Tale of Cinema* nieporadny *voice-over* bohatera – nadmiarowy, ogólnikowy i wtórny wobec tego, co widoczne na ekranie, maskuje fakt, że pierwsza połowa fabuły tak naprawdę okazuje się filmem prezentowanym w kinie. W *Oki's Movie* narracja pozakadrowa przybiera bardzo podobną formę, ale tym razem od razu wiadomo, że stanowi część etiudy wyreżyserowanej przez Oki. W obu produkcjach Hong Sang-soo stosuje *voice-over* w sposób autorefleksyjny i autoironiczny. W *Night and Day* – dla odmiany, za jego pośrednictwem wydobywa alienację i zagubienie obcokrajowca, który przyjechał do innego kraju. Sung-nam z *offu* komentuje jakość powietrza w Paryżu, wygląd przechodniów, zachowania poznanych na miejscu rodaków i przekonuje sam siebie, że zacznie wszystko od nowa.

W wielu filmach Honga *voice-over* męskich protagonistów stanowi niesłabnące źródło komizmu i absurdu. Obnaża paranoje, krótkowzroczność i małość bohaterów. Często stawia ich w negatywnym świetle, bo ujawnia prawdziwe zamiary i myśli. W *Like You Know It All* Koo Gyung-nam – twórca kina artystycznego, zostaje zaproszony na festiwal filmowy w charakterze jurora. Snuta przez niego narracja odsłania różne tajemnice i animozje w świecie kina. Przede wszystkim sprawia jednak, że na pierwszy rzut oka cichy, potulny i niezdarny reżyser szybko okazuje się leniwy, zawistny i samolubny. Pod zmyślnym pretekstem miga się od obowiązków, żeby odpocząć w hotelu przed wieczorną imprezą. W trakcie bankietu prezentuje się jako zapalony propagator „dawania filmom szansy”. Następnego dnia przysypia na konkursowych projekcjach. Kiedy w centrum uwagi znajduje się inny reżyser – Kim, zazdrosny Koo w myślach przeklina kolegę. Nie może znieść, że organizatorzy planują retrospektywę jego twórczości, a uczestnicy przyjęcia wychwalają genialne produkcje. W jednej ze scen bohater poprzysięga w duchu, że nowym filmem przyciągnie do kin dwa miliony widzów. Problem w tym, że niezbyt przejmuje się ludźmi. Spotkanie, które obiecał wolontariuszom, nigdy nie dochodzi do skutku.

W *A Day for Incantation* – pierwszym segmencie *Oki's Movie*, Nam nie może uwolnić się od obsesyjnych rozważań, kim jest „Youngsu”. Żona nazwała go tak przez przypadek. Choć wytłumaczyła przejęzyczenie, on nie przestaje szukać odpowiedzi. Jedyna osoba, jaka przychodzi mu do głowy, to kuzyn o takim imieniu. Zastanawia się, czy kobieta właśnie z nim ma romans.

Na uczelni Nam bezlitośnie ocenia pracę studentki. Później niby czuje się źle, ale uniwersytet opuszcza z uśmiechem satysfakcji. Chwali sam siebie, że w ramach rekompensaty postanowił zaprosić uczennicę na drinka. Skuszony obiadem w towarzystwie pozostałych profesorów, w ostatniej chwili próbuje wykręcić się z propozycji. Dzwoni, żeby przełożyć spotkanie. Zniecierpliwiona dziewczyna odkłada słuchawkę. Ku zaskoczeniu Nama – wcale jej nie zależy. W *Oki's Movie* narracja pozakadrowa odsłania niepewność, konformizm i narcyzm głównego bohatera.

Voice-over w oryginalny sposób łączy się z retrospekcjami w *Hahaha* – tytule nagrodzonym na festiwalu w Cannes. Koledzy Joong-sik i Moon-kyeong umawiają się na *soju*, żeby nadrobić zaległości. Okazuje się, że niedawno obaj odwiedzili Tongyeong. Byli nawet w jednej restauracji, o czym nie mają pojęcia. Pierwszy stracił przytomność, a drugi nie interesował się innymi gośćmi, tylko kłótnią z matką. Hong powtarza koncept znany z *The Power of Kangwon Province*, ale tym razem stosuje naprzemienną i chronologiczną narrację. Mężczyźni na zmianę relacjonują, co robili w trakcie wyjazdu. Ich opowieści pojawiają się na ekranie w formie klasycznej filmowej fabuły. Spotkanie bohaterów przedstawione zostaje tylko za pomocą nieruchomych obrazów i dialogów, dochodzących spoza kadru.

Na czarno-białych zdjęciach widać roześmianych przyjaciół, którzy jedzą, piją i wznoszą szklanki w symbolicznym geście. Z *offu* słychać toasty, potakiwania i krótkie komentarze. Hong często zestawia fotografie na zasadzie ujęcia i przeciwujęcia, czyli metodą typową dla kina, a jednocześnie bardzo rzadko przez niego stosowaną. W ostatniej scenie głosy biesiadujących kolegów nakładają się na wydarzenia ukazane w retrospekcji. Dialogi z obu płaszczyzn czasowych zaczynają się mieszać. Znika granica pomiędzy teraźniejszością a przeszłością. Zresztą w *Hahaha* proste rozróżnienie na „teraz” i „kiedyś” od początku można poddać w wątpliwość. Rozmowy Moon-kyeonga i Joong-sika toczą się w danym momencie (obecnie), ale ilustrujące je obrazy są przecież zdjęciami – zapisem minionej chwili (dawniej).

Po *Right Now, Wrong Then* *voice-over* na pewien czas znika z twórczości Honga. Kiedy powraca w jego najnowszych produkcjach, ma już nieco inny charakter niż wcześniej. Dotąd służył reżyserowi głównie do demaskowania absurdów rzeczywistości i słabości bohaterów oraz wprowadzania elementów komediowych. Teraz narracja pozakadrowa ujawnia melancholię bohaterów, a przede wszystkim – ich bolesny proces godzenia się ze światem i własnymi emocjami. Staje się mniej dosłowna, bardziej poetycka i metaforyczna. W *Hotel by the River* Ah-rum opowiada o gnieździe, które w środku zimy wiją ptaki. Ze zdziwieniem obserwuje coś, co rodzi się w tak trudnych warunkach. Jej romans nie doczekał nawet pierwszego śniegu. Rozpadł się przez niemożliwe do pokonania przeszkody. Znajdujący się u kresu życia artysta – Young-hwan, mówi

o wszechogarniającym zimnie i strachu przed spotkaniem z synami. Z jednej strony – zawsze miał chłodne relacje z dziećmi, z drugiej – właśnie takie staje się jego ciało po śmierci. W *In Front of Your Face* voice-over przybiera formę modlitwy. Jest medytacją nad codziennością, dzięki której umierająca Sangok uczy się doceniać najprostsze rzeczy. We wcześniejszym o ponad dziesięć lat *Oki's Movie* opis zwykłych czynności prowadzi bohaterkę w stronę równie filozoficznych rozważań. Dziewczynie towarzyszy jednak młodzieńcza ciekawość świata. W dwóch wspomnianych tytułach w miejsce dociekań pojawia się kontemplacja i podszyta pewnym smutkiem akceptacja nieprzeniknionej natury świata.

W filmach Honga podziały, powtórzenia i symetrie współlistnieją ze sobą. Reżyser często dzieli historie na epizody i rozdziały, aby później tworzyć między nimi połączenia i powielać w ich obrębie drobne szczegóły. Buduje pozornie bliźniacze segmenty, w których niewielkie różnice nabierają ogromnego znaczenia. Swoją skłonność do duplikowania, przekształcania i dekonstruowania różnych elementów realizuje nie tylko na poziomie struktury narracji, ale też na płaszczyźnie czysto fabularnej. Bohaterowie mówią kolejnym osobom dokładnie to, co wcześniej powiedzieli innym albo co sami od nich usłyszeli (m.in. *Like You Know It All*, *The Day He Arrives*, *Right Now*, *Wrong Then*). W różnych relacjach popełniają identyczne błędy, przez które zapętłają się w nieszczęściu i lękach (*Tale of Cinema*, *Day After*).

W *Woman on the Beach* Hong Sang-soo prowadzi linearną narrację, a swoje skłonności do powtórzeń i symetrii realizuje w obrazie relacji protagonistów. Romanse Kima z Moon-sook i Seon-hee mają podobny przebieg i rozgrywają się w identycznych sceneriach. W oczach kochliwego reżysera druga kobieta łatwo staje się lustrzanym odbiciem pierwszej. Jego zdaniem obie są wysokie i mają takie same twarze. W rzeczywistości bohaterki wyraźnie różnią się od siebie – nie tylko fizjonomią, ale też charakterami. Mimo to znajdują nic porozumienia. Łączą je pewne okoliczności – opustoszałe poza sezonem Shinduri, krótka przygoda z jednym mężczyzną, a także podobne doświadczenia, o których nawet nie wiedzą. W jednej ze scen Moon-sook mówi Kimowi, że nienawidzi ojca, a w innej – Seon-hee opowiada o trudnym kontakcie z matką.

W tym miejscu warto przypomnieć, jak studentka z *Oki's Movie* zestawia ze sobą dwie randki z przeszłości i dostrzega, że pewne rzeczy zdarzają się ponownie, ale z niezrozumiałymi dla niej różnicami. Filmy Honga komentują się nawzajem i nieustannie wchodzą ze sobą w dialog. Tworzą siatkę powiązań, pełną powracających motywów albo dobrze znanych wątków. Nawet protagoniści niekiedy przekraczają ramy swoich historii – zawsze gotowi, żeby ponownie pojawić się na ekranie albo przemknąć w delikatnej aluzji, w odbiciu innej osoby. Tak, jakby cały czas blakali się po uniwersum skonstruowanym ze skomplikowanych miłosnych wielokątów. W *Hahaha* (2010) Joong-sik zabiera do Tongyeong kochankę – Yeon-joo. W czasie wakacji bohaterowie

przeżywają wzloty i upadki, ale wracają z nich w zgodzie. Wydaje się, że kobieta pogodziła się z pozycją „tej drugiej”. Para pojawia się też w *Nobody's Daughter Haewon* (2013). To właśnie jej Haewon opowiada o małżeństwie z profesorem z USA. Zakochani może mają teraz inne fryzury i nowocześniejsze ubrania, ale zmagają się z tymi samymi problemami. Joong-sik nadal cierpi na depresję, a Yeon-joo ostrzega przyjaciółkę, żeby „nie skończyła tak, jak ona” – od siedmiu lat z żonatym mężczyzną u boku.

Kontynuacją losów Areum – znanej z *Day After* (2017), wydaje się powstały rok później film *Grass*. W pierwszej z historii dziewczyna wspomina szefowi, że usiłuje pisać własne teksty. Z wydawnictwa, w którym pracuje zostaje szybko zwolniona. W *Grass* młoda kobieta spędza całe dnie w małej kawiarni i notuje swoje przemyślenia. Ciekawskim klientom tłumaczy, że prowadzi zwykły pamiętnik. Nie ma odwagi, żeby pochwalić się literackimi próbami albo zdążyła porzucić marzenia o karierze. W obu rolach występuje Kim Min-hee. W *Hotel by the River* (2018) aktorka znowu wciela się w postać o identycznym imieniu. Wszystkie filmowe Areum/A-Reum mogą być zarówno jedną osobą na różnych etapach życia, jak i swoimi sobowtórami – kolejną Hongowską kalkomanią, będącą próbą zrozumienia ludzi i świata.

Każda z kilkunastu produkcji, które Hong Sang-soo zdążył do tej pory zrealizować, jest autotematyczna. Przedstawia stosunek twórcy do tworzywa i środków wyrazu, wyróżnia się wysokim stopniem samoświadomości medium albo porusza temat procesu twórczego i samej czynności realizacji filmu. W wielu przypadkach różne formy autorefleksywności współwystępują ze sobą. Wśród bohaterów prym wiodą reżyserzy, producenci i scenarzyści. Hongowi zdarza się zapuszczać w nieco inne rewiry sztuki – na przykład malarstwa w *Night And Day* czy poezji w *Hotel by the River*, ale nawet wówczas tak naprawdę wyklada własną filozofię kina.

Fikcyjni filmowcy mówią o swoich dziełach dużo, często i zwykle niezbyt zrozumiale dla innych. Kim z *Woman on the Beach* opowiada Moon-sook i Chan-wookowi o swoim nowym scenariuszu zatytułowanym *About Miracles*. To historia mężczyzny, który przyjeżdża do hotelu położonego nad morzem. W pokoju odtwarza w magnetofonie utwór Mozarta. Po chwili słyszy tę samą melodię aż dwukrotnie – najpierw w windzie, a później w trakcie występu klaunów. Nie wierzy w zwykły zbieg okoliczności. Popada w obsesję, że jeśli odkryje, co łączy te wydarzenia, zrozumie tajemnicę świata. Wypytuje ulicznych artystów, co lubią i jakie kobiety im się podobają. Sprawdza markę głośnika zamontowanego w windzie. W końcu rozwiązuje zagadkę. Kim nie wyjawia puenty. Coraz bardziej gubi się w abstrakcyjnych i chaotycznych wytłumaczeniach koncepcji. Wszystko wymyślił na poczekaniu. Chciał ukryć, że nie ma pomysłu i walczy z niemocą twórczą, a przy okazji zaimponować nowo poznanej kobiecie. Moon-sook i Chan-wook usiłują nadążyć za opowieścią, ale wyglądają na zakłopotanych – scenariusz nie ma sensu.

W *Like You Know It All*, *Oki's Movie* i *Right Now, Wrong Then* reżyserzy nie tylko spotykają zachwyconych fanów, ale też kłócą się z publicznością na spotkaniach autorskich. Wszyscy trzej – Koo, Nam i Ham, nie potrafią znieść krytyki²³. Publiczność zgromadzona na seansach zadaje niewygodne pytania. Bohaterowie mają problemy, aby sobie ją zjednać. Dzieje się tak ze względu na ich wysokie mniemanie o sobie, a nie dlatego, że są autorami kina arthouse'owego, które trafia do wąskiego grona odbiorców. Mgliście i protekcyjnie tłumaczą własne idee. Reżyserzy z *Tale of Cinema* i *Our Sunhi* kręcą filmy bardzo osobiste, przez co czasem wpadają w kłopoty. Znajomi i były partnerki z niezadowoleniem rozpoznają swoje historie na ekranie.

Hong Sang-soo z dużą dawką humoru portretuje branżę, środowisko skupione wokół festiwalu czy szkół filmowych. Nie oszczędza też uniwersyteckich profesorów, wykładających podstawy kina. Reżyser nie ukrywa, że lubi opowiadać o świecie, który dobrze zna. To po prostu dużo łatwiejsze, a na brak pomysłów nigdy nie narzeka. Inspiracji podczas porannych sesji pisania dostarczają mu nawet rozmowy, jakie usłyszał dzień wcześniej na planie. W usta bohaterów często wkłada słowa, będące rozbijającą szczerym i autoironicznym komentarzem do jego własnej twórczości.

Postacie filmowców czy wykładowców są jedynie potencjalnymi *alter ego* reżysera. Zostają obdarzone pewnymi przymiotami i właściwościami, nasuwającymi skojarzenia z życiorysem artystycznym Honga. Ponownie do głosu dochodzi strategia tworzenia pozornych sobowtórów. Wychodzące na jaw różnice i sprzeczności w obrazie bohaterów mylą tropy, dezorientują i podają w wątpliwość dostrzegane zbieżności. Nie sposób odgadnąć, ile z filmowych historii ma swoje źródło w faktycznych doświadczeniach reżysera. W przypadku jego kina należy mówić o autobiografizmie jako hipotezie. Mimo to słuszne wydaje się stwierdzenie, że postawa autobiograficzna, czyli określone stanowisko nadawcy wraz z zakładanym podejściem odbiorcy, zachodzi już przy „minimum autentyzmu”, odsyłającego do społecznie funkcjonującej wiedzy o autorze. Kluczowe jest natomiast samo rozpoznanie podobieństwa, a nie szczegółowa weryfikacja dostrzeżonych analogii²⁴.

On the Beach at Night Alone pokazuje, jak niemal autoterapeutyczny wymiar kina Honga prowadzi widza w stronę głębokich, niemożliwych do rozstrzygnięcia dylematów na temat związków pomiędzy rzeczywistością a filmową iluzją. Kim Min-hee wciela się w rolę aktorki – Young-hee, przeżywającej bolesne rozstanie ze starszym, żonatym reżyserem. Robi to w filmie Hong Sang-soo – starszego, żonatego reżysera, z którym faktycznie się związała. Z kolei sam

23 W *The Woman Who Run* pojawia się ciekawy wątek autotematyczny, który Hong wprowadza z typową dla siebie nutą humoru. Kiedy Gam-hee idzie na seans, w sali kinowej siedzi mężczyzna – w jego postać wciela się nie kto inny jak Darcy Paquet.

24 Małgorzata Czermińska, *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*, Gdańsk 1987, s. 16-17.

twórca w wywiadach zaznacza, że rozpisując postać Young-hee, myślał o Kim, jaką zna: „Wiem o [Kim Min-hee] więcej niż o innych aktorach, znam ją prywatnie. Miałem w głowie dużo rzeczy. To, co zrobiła, co powiedziała, co u niej zaobserwowałem. Wszystko na mnie wpłynęło. Oczywiście nie potrafię rozróżnić tego, co mogła powiedzieć od tego, co napisałem, a nawet – co zapożyczyłem od innych ludzi (...)”²⁵. W tym przypadku filmowa bohaterka staje się zatem odbiciem Kim Min-hee jako osoby, a nie tylko obrazem zbudowanym na podstawie jej aktorskiego emploi.

Zdaniem Honga rzeczywistość jest jednak czymś, czego nigdy nie da się w pełni uchwycić. Nasze zdolności poznawcze są z natury ograniczone. Nauczyliśmy się działać i odczuwać w określonych ramach – poruszać się w pewnym wyobrażeniu o świecie. Człowiek jako istota społeczna musi reagować szybko i w odpowiedni sposób, wypełniać oczekiwania i wpisywać się w obowiązujące konwenanse. Czasami natknie się na jakiś wyjątkowy moment w swoim życiu, przez który zaczyna widzieć rzeczy inaczej niż na co dzień. Może odkryć coś nowego. Doznaje tego uczucia tylko przez chwilę, potem wraca do normalnego stanu²⁶. Filozofia wyłożona przez reżysera przy okazji premiery *On the Beach at Night Alone* koresponduje z jego nieustannymi próbami zrozumienia świata za pośrednictwem kina.

W filmach Hong Sang-soo niekiedy pojawiają się bezpośrednie nawiązania do historii i polityki Korei Południowej. W *Hahaha* admirał Yi – dowódca floty podczas wojny koreańsko-japońskiej, odwiedza we śnie jednego z bohaterów. Ubrany w tradycyjny mundur, udziela mu porad sercowych. W *The Power of Kangwon Province* dwaj wykładowcy rozmawiają o realiach pracy na uczelni i o protekcji starszych profesorów, którą zdobywa się pochlebstwami i przekupstwem. Nie chcą też kupować leków wyprodukowanych w Japonii – wolą lokalne odpowiedniki. Z kolei w *On The Beach At Night Alone*, *The Woman Who Run* i *In Front of Your Face* protagonistki zmagają się z rosnącymi cenami mieszkań, czyli z jednym z najbardziej aktualnych problemów koreańskiego społeczeństwa.

Według części badaczy i krytyków istotny kontekst polityczny wyłania się jednak na zupełnie innym poziomie – nie z treści fabuły, tylko z ich konstrukcji. Binarne struktury – wszechobecne w kinie Honga, niekiedy uznawane są za manifestację podziału Korei²⁷. Zgodnie z takim odczytaniem epizodyczna narracja, tworzenie rozdziałów i podrozdziałów, fiksacja na podobieństwach i różnicach, symetrii i dekonstrukcji stanowiłyby zatem przejaw głębokiego

25 Hong Sang-soo, *There Is No Such Thing As Reality: Hong Sang-Soo Discusses »On the Beach at Night Alone«* (rozm. przepr. Christopher Small), Notebook Interview, 18.02.2017, <https://mubi.com/notebook/posts/there-is-no-such-thing-as-reality-hong-sang-soo-discusses-on-the-beach-at-night-alone> [dostęp: 10.12.2021].

26 *Ibidem*.

27 James Quandt, *Twice-told Tales: The Films of Hong Sang-soo*, <https://www.artforum.com/print/200706/twice-told-tales-the-films-of-hong-sang-soo-15367> [dostęp: 10.12.2021].

resentymentu, który wypływa z bolesnej historii podzielonego państwa.

W *Claire's Cinema* fotografka-amatorka wyjaśnia, dlaczego robi zdjęcia. Mówi, że jedyny sposób, żeby zmienić rzeczy to spojrzeć na wszystko jeszcze raz, bardzo powoli. Hong Sang-soo wielokrotnie i konsekwentnie przygląda się konkretnemu zjawisku – naturze relacji międzyludzkich. Stąd bardziej uzasadnione wydaje się przyjęcie założenia, że za sprawą rozwiązań formalnych i odwoływania się do głęboko zakorzenionych stereotypów społecznych usiłuje zrozumieć, dlaczego świat kobiet i mężczyzn nie może się ze sobą spotkać. Zmieniające się punkty widzenia i różne perspektywy z jednej strony pokazują, że być może nigdy nie będzie dane rozwiązać tej zagadki. Z drugiej – trudno oprzeć się wrażeniu, że jedynie one są w stanie doprowadzić do zmiany. Hong Sang-soo specjalizuje się w autoironii, zaś swoich bohaterów z upodobaniem sadza przed kieliszkiem *soju*, aby mogli wypłakać żale i dać upust własnym paranojom. Na politykę spogląda z przymrużeniem oka, podobnie, jak na filmowych mężczyzn-narcyzów, co nie wyklucza faktu, że wsadza kij w mrowisko – w koreański patriariat.

W pierwszych scenach *Hotel by the River* lektor odczytuje napisy, które pojawiają się na ekranie. Wymienia nazwę firmy producenckiej, okres trwania zdjęć, nazwisko reżysera, obsadę i tytuł filmu. Z nietypowego otwarcia wyłania się duch kolektywizmu i zespołowej spontaniczności – byliśmy tu razem, przez dwa tygodnie i nakręciliśmy film. Metody pracy mają duży wpływ na kształt twórczości Honga. Reżyser nie pisze scenariuszy przed wejściem na plan. Twierdzi, że dopiero po pierwszych dniach zdjęć zaczyna mieć w głowie strukturę opowieści. Współpracuje ze stałą grupą aktorów, którzy przyzwyczaili się do gry „fragmentami”, bez wcześniejszej znajomości całej historii. Wykorzystuje zastane lokacje – nie dokonuje uprzednich adaptacji scenograficznych. Wrzuca historie w sam środek zwykłego życia.

Hong Sang-soo odwołuje się do konwencji melodramatu, aby przerysować emocjonalne rozedrganie protagonistów, a także wydobyć humor i absurd, drzemiące w wielu zachowaniach społecznych. Jednocześnie pozostaje otwarty i niezwykle czuły na otaczającą go rzeczywistość. W okresie produkcji – tak, jak filmowi bohaterowie, zamienia się w *flâneura*. Kucharz przebiegający przez hotelowy parking czy znudzeni przechodnie nagle stają się integralną częścią historii. W dużej mierze wynika to z warunków realizacyjnych. Kamera często rejestruje zarówno fabułę, jak i rzeczywistość pozafilmową.

Zmysł obserwacji i podpatrywania codzienności sprawia, że oprócz melodramatyzmu, w kinie Honga można znaleźć też wiele scen o charakterze adramatycznym. Bohaterowie

nieustannie komentują pogodę („pada”), widoki („piękne”) i jedzenie („smaczne”). W *The Power of Kangwon Province* dwaj przyjaciele wchodzą na szczyt góry jedynie po to, żeby zrezygnować w połowie drogi. Paląc palą papierosy, dochodzą do wniosku, że nie mają ochoty wspinać się dalej. W *Woman Is The Future of Man* Hyeon-gon postanawia zostawić ślady na śniegu. Najpierw niezdarnie idzie tyłem, później usiłuje wracać tą samą drogą. Rozbawieni koledzy nie mogą wyjść z podziwu, że odciski butów „wyglądają tak, jakby ktoś szedł tylko w jedną stronę”. W *Right Now, Wrong Then* bohaterowie żegnają się na tyle długo, że właściwie nie mają już o czym rozmawiać. Stoją i wpatrują się w siebie – istnieją gdzieś poza czasem. Man-hee z *Claire's Camera* proponuje przyjaciółce, że zaśpiewa jej wymyśloną w dzieciństwie piosenkę o liczbach. Kiedy spacerują bulwarem, nuci jednostajną, uroczą infantylną melodię: „One, two, two, three, three, three, four, four, four, five (...). All the number are important”.

Nuda jest nieodłącznym elementem codzienności bohaterów, a zarazem ważną płaszczyzną relacji społecznych. Hong skupia się na niezbyt spektakularnych, często niedostrzeganych aspektach ludzkiej egzystencji. W tej fascynacji zwyczajnością, spontanicznością i ulotną energią chwili udaje mu się w wyjątkowy sposób uchwycić naturę człowieka. W jego twórczości dekadentyzm związany z lękiem przed światem splata się z prostą kontemplacją życia. Kameralne i przegadane kino Hong Sang-soo przywodzi na myśl amerykańskie filmy spod znaku *mumblecore*.

Choć twórca nigdy nie podbił krajowego box office, wywiera ogromny wpływ na młodych reżyserów i reżyserki z Korei Południowej. W ostatnich latach pojawiło się wiele produkcji, w kontekście których jego nazwisko przywoływane jest jako jedno z pierwszych skojarzeń. Kim Cho-hee, wieloletnia producentka filmów Honga (m.in. *Hahaha*, *Oki's Movie*, *Our Sunhi*), w swoim debiucie inspirowane się dziełami reżysera, ale też wyraźnie zaznacza kobiecą perspektywę.

Lucky Chan-sil (2019), bo o nim mowa, wprowadza powiew świeżości do koreańskiego kina. To historia 40-letniej producentki, która nagle traci pracę. Zostaje gosposią w domu zaprzyjaźnionej aktorki. W momentach słabości wsparcia udziela jej duch Leslie'ego Cheunga – hongkońskiego aktora, znanego z filmów Wonga Kar-waia. Gwiazdor objawia się przed Chun-sil ubrany w biały podkoszulek i bokserki, czyli w charakterystycznym stroju z *Days of Being Wild* (1990). Kolejna z autorek – Jeong Ga-Young, błyskawicznie została okrzyknięta „żeńskim odpowiednikiem Honga”. Wszystko dlatego, że w *Hit the Night* (2017) i *Heart* (2019) w zabawnej, niewymuszonej formie opowiada o romansach, które rozgrywają się – jakżeby inaczej, w środowisku filmowców. Echa twórczości reżysera pobrzmiewają też w *The First Lap* (2017) Kim Dae-hwana i *Microhabitat* (2017) Jeon Go-woon.

Wydaje się, że duża część nowego pokolenia koreańskich filmowców zamiast podążać utartą ścieżką krajowych blockbusterów, coraz chętniej zwraca się w stronę kina artystycznego –

intymnych historii, podszytych nostalgią i humorem. Hong Sang-soo nie zamierza jednak przechodzić na emeryturę. Do konkursu na festiwalu w Belinie właśnie została zakwalifikowana jego najnowsza produkcja, co oznacza, że trzeci rok z rzędu powalczy o Złotego Niedźwiedzia. Prawa do międzynarodowej dystrybucji *The Novelist's Film* (2022) zakupił już Finecut. Zgodnie z zapowiedziami reżyser znowu zbierze widza do dobrze znanego świata artystów, a bohaterowie o swoich planach i frustracjach porozmawiają w tradycyjny sposób, czyli przy odpowiedniej ilości procentów. W obsadzie znalazły się Lee Hye-yeong, Kim Min-hee i Seo Young-hwa. Wszystko wskazuje więc na to, że kobiety po raz kolejny zdominowały filmowy świat Hong Sang-soo.

PARK CHAN-WOOK | Wstrząs, który nas wyzwoli

Pierwszą i jedyną recenzję swojego debiutu napisał sam. Po premierze *Oldboya* widzowie prosili go o składanie autografów na młotkach. Ulubieniec Quentina Tarantino. Fan kina klasy B. Baterie ładuje w trakcie lektury książek Jane Austin. Podobno nie oddaje płyt DVD pożyczonych od Bong Joon-ho. Na Zachodzie znany dzięki „trylogii zemsty” i uważany za twórcę brutalnego, pełnego przemocy kina spod znaku „Asia Extreme” i *hard boiled movies*. W Korei Południowej doceniony za sprawą komercyjnego hitu *Joint Security Area*. Park Chan-wook, bo o nim mowa,

o mały włos nie został pełnoetatowym krytykiem filmowym. Dziś kręci nie tylko fabuły – zarówno w kraju, jak i zagranicą, ale też wraz z młodszym bratem – Park Chan-kyongiem, angażuje się w mniejsze projekty filmowe. Od kilku lat kontynuuje swoją przygodę z telewizją. Po miniserialu *Mała doboszka* (2018) zrealizowanym na zlecenie BBC, pracuje nad *The Symphatizer* z Robertem Downeyem Jr. w roli głównej – nową produkcją A24, czyli studia będącego bastionem autorskiego kina gatunkowego. Ponadto jest producentem wykonawczym amerykańskiego serialu *Snowpiercer* (2020-), stworzonego na podstawie francuskiej powieści graficznej *Le Transperceneige* Jacquesa Loba i Jean-Marca Rochette oraz filmu Bong Joon-ho.

Park słynie z mistrzowskiego *mise-en-scène*. Znany jest z wyrazistego stylu wizualnego – zamiłowania do kolorów i detali, z symetrycznych kompozycji, a także z charakterystycznej pracy kamery – wielu transfokacji, przechodzenia z bliskich planów na dalsze w jednym ujęciu i płynnego łączenia scen, mającego początek w jednym kadrze. Mimo tak autorskiego podejścia do obrazu, pozostaje twórcą różnorodnym. Porusza się wśród wielu gatunków filmowych – kina akcji, melodramatu, thrilleru, horroru czy nawet filmu kostiumowego. Często łączy je ze sobą. W jego kinie obsesyjne powracają stałe motywy – zemsta, odkupienie, wina i kara, seksualność, życie i śmierć. Smutek i strach mieszają się z czarnym humorem, a zastany porządek burzy mocny *twist*. Właśnie dlatego Parka uznaje się za reżysera, który z sukcesem dotarł do mainstreamowej świadomości, jednocześnie nie rezygnując ze swojego autorskiego podpisu. Przyglądając się sprawności realizacyjnej takich filmów jak *Jestem cyborgiem i to jest OK* (2006) czy *Służąca* (2016), ciężko uwierzyć, że po trudnych początkach kariery niewiele dzieliło go od szybkiego odejścia w zapomnienie.

Park Chan-wook urodził się w 1963 roku w Seulu. Mając u boku ojca – profesora architektury na uniwersytecie i matkę piszącą poezję, od najmłodszych lat był blisko sztuki. Czytał książki, słuchał muzyki i oglądał filmy. W wywiadach nie raz wspominał, że tak naprawdę wychował się w bardzo katolickiej rodzinie, choć sam uważa się za ateistę. Na początku lat 80. rozpoczął studia filozoficzne na Uniwersytecie Sogang. Rozczarowany zbyt analitycznym i teoretycznym kierunkiem, wraz z innymi studentami założył Sogang Film Community – uniwersytecki klub filmowy. Pasjonaci kina, stłoczeni w niewielkiej sali, oglądali różne produkcje i snuli marzenia o zostaniu reżyserami.

W takim gronie Park po raz pierwszy widział *Vertigo* (1958) Alfreda Hitchcocka, które zrobiło na nim na tyle duże wrażenie, że mimo niewielkiej wiary w powodzenie i sceptycyzmu rodziny, postanowił spróbować sił w dziedzinie kina. Ten wieczór był ważny z jeszcze jednego powodu. Po pokazie wraz z grupą znajomych wybrał się do małej knajpki i spotkał Kim Eun-hee –

swoją przyszłą żonę¹. Kiedy się jej w końcu oświadczał, okłamał przyszłą teściową, że planuje zostać profesorem, tak jak ojciec². W rzeczywistości jako świeżo upieczony absolwent dołączył do pionu produkcyjnego filmu *Ggamdong* (1988) Yoo Yeong-jina. Na planie poznał innego początkującego filmowca – Kwak Jae-yonga, obecnie znanego z komediowego hitu *My Sassy Girl*. Wkrótce został jego asystentem przy debiucie *A Watercolor Painting on a Rainy Day* (1990), ale podobno opuścił projekt przed zakończeniem zdjęć.

Na początku lat 90., tuż po ślubie, Park Chan-wook postanowił znaleźć zajęcie, które pozwoli mu utrzymać rodzinę. Choć usiłował pisać scenariusze, zaczął pracę w firmie producenckiej, gdzie zajmował się przeróżnymi rzeczami. Przygotowywał napisy do filmów, projekty plakatów i ustalał obieg kinowy. Szansa, aby zaistnieć w innej dziedzinie przemysłu filmowego pojawiła się rok później. Dreambox – zajmujący się głównie branżą wideo, planował wypuszczenie niskobudżetowej³ produkcji z Lee Seung-chulem – piosenkarzem, idolem nastolatków. Nie obyło się oczywiście bez problemów. Najpierw okazało się, że tytuł ma być kopią *Ruthless People* (1986) braci Zucker. Później ograniczone środki, napięty grafik i operator realizujący w tym samym czasie kilka innych projektów, nie ułatwiały startu niedoświadczonemu reżyserowi. Park poszedł za radami starszych kolegów – z filmem na koncie, nawet nie do końca takim, jak się chciało, łatwiej przebić się dalej⁴. Szybko przepisał scenariusz, zaakceptował wszelkie niedogodności. Dzięki temu zadebiutował najszybciej ze wszystkich omawianych w tej książce twórców – w 1992 roku.

Pierwszy film Parka – *The Moon Is... The Sun's Dream*, to mariaż kryminału i melodramatu. Opowiada historię dwóch przyrodnych braci, których łączy uczucie do tej samej kobiety. Młodszy – Mu-hoon (Lee Seung-chul), to drobny gangster działający na zlecenie busańskiej mafii. Starszy – Ha-young, jest uznanym fotografem. Na co dzień prowadzi własne atelier, gdzie robi zdjęcia pięknym modelkom na potrzeby katalogów reklamowych i magazynów. Po godzinach oddaje się własnej pasji. W dzielnicy czerwonych latarni realizuje cykl fotografii prostytutek. Kiedy przypadkiem uwiecznia twarz Eun-hee – wielkiej miłości brata, losy trójki bohaterów splatają się. Kobieta ma na policzku bliznę – pamiątkę z dawnych czasów. Kiedy zakochała się w Mu-hoonie,

1 Całą historię reżyser opowiedział podczas rozmowy w ramach BFI London Film Festival. Jego rodzice wówczas mieli dość przestarzałe wyobrażenie o przemyśle filmowym. W latach 80. kino nie było uważane za formę sztuki, a koreańskie filmy przegrywały z zachodnimi produkcjami. W tych czasach rodzima kinematografia nadal borykała się z kryzysem i nikt nie spodziewał się jej niedalekiego odrodzenia. [za:] *Park Chan-wook at his London film festival Screen Talk: »People ask me to sign their hammers«*, British Film Institute, Youtube, 11.10.2016, https://www.youtube.com/watch?v=oY8jaAkcMu0&ab_channel=BFI, 2'38"-8'50" [dostęp: 1.06.2021].

2 Alexander Chee, *Park Chan-wook, the Man Who Put Korean Cinema on the Map*, The New York Times Style Magazine, 16.10.2017, <https://www.nytimes.com/2017/10/16/t-magazine/park-chan-wook.html> [dostęp: 1.06.2021].

3 Budżet filmu wynosił 160 milionów wonów, co dziś byłoby sumą około 300 tys. dolarów. Zob. Kim Young-jin, *Park Chan-wook* (trans. Colin A. Mouat), Korean Film Council, Seoul 2007, s. 103 [e-book].

4 Por. *Ibidem*, s. 166-170 [e-book].

była narzeczoną jego szefa. Razem okradli bossa i zaplanowali wspólną ucieczkę. Tylko on dał radę zbiec. Teraz mężczyzna, wciąż poszukiwany przez dawnych pracodawców, ponownie próbuje zbliżyć się do dziewczyny. Pomóc ma w tym Ha-young.

Eun-hee zamieszkuje w pracowni fotografa, a Mu-hoon usiłuje wypłacać ich z gangsterskich porachunków. Kobieta szybko staje się mużą Ha-younga i jego sekretną miłością. Wkracza do świata mody. Pojawienie się Eun-hee na okładkach gazet przynosi tragiczne konsekwencje. Świat mafii pamięta o nieuregulowanych rachunkach. Podczas gdy Eun-hee po raz pierwszy wychodzi na wybieg w pokazie mody, Mu-hoon ginie w nieudanej misji. Jego starszy brat nie widzi dalej sensu w tym, co robi. Porzuca zawód fotografa. Eun-hee nie pozwala mu jednak o sobie zapomnieć – jej postać wraca na okładkach gazet i na ekranie telewizora. Została wielką gwiazdą.

Niskobudżetowy debiut Park Chan-wooka przez rozbuchaną warstwę melodramatyczną i dość sztampową fabułę, niejednokrotnie wpada na mielizny scenariuszowe. Mimo chaotycznego montażu i często niezrozumiałych wyborów formalnych, ma specyficzny, miejscami urokliwy klimat lat 90. Zawiera też załączki tematów i rozwiązań wizualnych, które powrócą w późniejszej twórczości reżysera. We wstępie po ujęciu kobiecych dłoni wycierających zapaloną żarówkę pojawia się plansza z nazwiskiem oświeceniowca, a tytuł filmu zostaje wkomponowany w kadr z akwariem pełnym kolorowych rybek jako jaskrawy niebieski neon. Od razu przypomina się czołówka *Jestem cyborgiem i to jest OK* – w pomysłowy sposób przemyciona w ekspozycji.

The Moon Is... The Sun's Dream otwiera dziwna, oniryczna scena przywołująca, jak się potem okazuje, tragiczną próbę ucieczki bohaterów. Dzieje się naprawdę dużo – od powracających detali (owady, zegar i godzina 4:11, obrączka), przez acid jazz i *step printing*⁵, aż po nagle skąpany w czerwieni obraz. Fragmentaryczna, nielinearna narracja, dodatkowo zagmatwana przez dynamiczny montaż, okazuje się sennym koszmarem bohaterki. Od pierwszych scen uwagę zwraca też fakt, że kamera nie jest niewidzialna. Wyraźnie zaznacza swoją obecność. Z czasem jej rolę dosłownie przejmuje aparat fotograficzny Ha-younga: „Wierzę w obiektywność kamery, ale nie wierzę w obiektywność fotografa” – przewrotnie stwierdza mężczyzna.

The Moon Is... The Sun's Dream poniosło frekwencyjną porażkę. Reżyser dziś niechętnie wraca do swoich dwóch najwcześniejszych pełnych metraży. Wprost prosi dziennikarzy i krytyków o zadawanie innych pytań. Jeśli coś mówi, zwykle nie owija w bawełnę albo rozładowuje sytuację

⁵ *Step printing* to technika, która – mówiąc w uproszczeniu, polega na multiplikacji danej klatki filmowej. Po jej zastosowaniu w odniesieniu do wybranych klatek wydłuża się czas trwania sekwencji, co daje wrażenie zwolnionego tempa, smużystego obrazu, rozmycia ruchu postaci niekiedy nazywanego *ghost effect*. Proces ten do perfekcji doprowadził Wong Kar-wai. W filmach tworzącego w Hongkongu reżysera bardzo często pojawiają się również motywy czasu. Zresztą w debiucie Lee Chang-donga – *Green Fish*, też można wyczuć atmosferę bliską temu twórcy. Nadużyciem byłoby doszukiwanie się w obu koreańskich produkcjach bezpośrednich nawiązań, ale można wysunąć wniosek, że w latach 90. były to zabiegi i eksperymenty cieszące się dużą popularnością, zwłaszcza w kinie azjatyckim.

humorem. „To ogromne szczęście, że niewielu z Was widziało mój pierwszy film – i dla Was i dla mnie! Miałem wtedy dwadzieścia kilka lat i ślepą ambicję, żeby po prostu zrobić film. [...] Był bardzo niskobudżetowy, bardzo sentymentalny i bardzo... no wiecie, okropny”⁶ – tłumaczył podczas jednego z wywiadów.

Wokół debiutu autora *Oldboya* zdążyły narosnąć anegdoty. Przed premierowym pokazem zadowolony Park Chan-wook zobaczył ogromną kolejkę widzów. Niestety okazało się, że na seans masowo ruszyli fani Lee Seung-chula, którzy po prostu liczyli na autograf od piosenkarza. W kolejnych dniach kina świeciły pustkami i nie miało się to już zmienić⁷. Kiedy pewnego dnia Park usłyszał od kolegi, że ten ma za zadanie napisać recenzję filmu, ale trudno mu to zrobić ze względu na ich znajomość, sam przygotował tekst. Artykuł opublikowano pod fałszywym nazwiskiem. Ze względu na fiasko w box officie i chłodne przyjęcie przez publiczność, reżyser musiał czekać aż pięć lat na następną szansę. W tym czasie zajął się krytyką filmową. Nadal jednak pukał od drzwi do drzwi. Zdążył się przyzwyczaić do masowego odrzucania jego kolejnych scenariuszy.

W 1997 roku zrealizował *Trio*, w którym splukany saksofonista i niedoszły samobójca – Ahn, złodziej o niskim ilorazie inteligencji Moon i pragnąca odzyskać utracone dziecko Maria, tworzą niecodzienny gang zajmujący się napadami. Film powtórzył losy *The Moon Is... The Sun's Dream*. W branży filmowej coraz częściej słychać było głosy, że Park to typowy kinofil – pasjonat wychowany na zachodnich klasykach emitowanych w telewizji dla amerykańskich żołnierzy i niepoprawny miłośnik kina klasy B. Dla własnego dobra powinien trzymać się z dala od kamery. Lepiej, żeby został przy pisaniu. Można powiedzieć, że Park Chan-wook niejako wyrzekł się swoich pierwszych produkcji. Nie tyle przez falę krytyki, co z perspektywy czasu zawstydzony niedociągnięciami technicznymi i fabularnymi. Nie ukrywa, że zależy mu na tym, aby oba filmy nie funkcjonowały w obiegu. *Trio* już właściwie stanowi zaginione ogniwo w jego filmografii, dlatego wszyscy zapaleńcy powinni się pośpieszyć zanim Park ostatecznie rozprawi się z *The Moon Is... The Sun's Dream*.

Przed tym, jak reżyser przysłowiowo rozbił bank dzięki sukcesowi *Joint Security Area*, zdążył nakręcić jeszcze krótki metraż *Simpan* (1999), znany też pod tytułem *Judgement*. Nawiązał do rzeczywistej katastrofy z 1995 roku. Z powodu błędu konstrukcyjnego zawalił się ogromny dom

6 Park Chan-wook w rozmowie z dziennikarzem filmowym Damonem Wisem w ramach serii „ScreenTalks” w 2008 roku [za:] *ScreenTalks Archive: Park Chan-Wook on I'm A Cyborg, But That's OK*, 3.07.2017, Barbican Centre, 19'40"-20'10" <https://www.barbican.org.uk/read-watch-listen/screentalks-archive-park-chan-wook-on-im-a-cyborg-but-thats-ok> [dostęp: 1.06.2021].

7 Producenci bardzo naciskali na obsadzenie artysty. Lee Seung-chul borykał się wówczas z dość poważnym kryzysem wizerunkowym. Został aresztowany za palenie marihuany i przez to usunięty z występów w telewizji. Wymyślono, że skoro nie można go zobaczyć w innych mediach, na pewno przyciągnie tłumy do kin. Optymistyczne prognozy się nie sprawdziły. Por. *Ibidem*, 20'17"-21'07".

towarowy Sampoong w Seulu. W wyniku tragedii zginęło ponad pięćset osób. Rannych zostało prawie dwa razy tyle. Groteskowy, czarno-biały short z jednej strony stawia smutną diagnozę pozbawionego skrupułów, zaślepionego żądzą pieniądza społeczeństwa, z drugiej – w finale przeradza się w pełen szaleństwa spektakl.

Grupa ludzi zbiera się w kostnicy, gdzie spoczywają okaleczone zwłoki jednej z ofiar. Bliscy poszkodowanych mają otrzymać rządową kompensatę w wysokości kilkuset tysięcy dolarów. Wśród zgromadzonych są alkoholik pracujący w prosektorium, żądny sensacji dziennikarz i jego operator kamery, państwowy urzędnik, rozpaczające małżeństwo, a z czasem również zagadkowa młoda kobieta. Z magnetofonu słychać żałobną melodię, co rusz zagłuszaną zawodzeniem zrozpaczonej matki. Ekipa telewizyjna z perwersyjną ciekawością nagrywa kolejne czynności patologa. Bez jakichkolwiek oporów zbliża się do twarzy żałobników. Kiedy pracownik kostnicy zaczyna podważać autentyczność identyfikacji zwłok – nieżyjąca dziewczyna wygląda jak jego córka, rozpoczyna się bezduszna gra.

Obie strony usiłują udowodnić swoje racje. Przedstawiają dziennikarzowi i urzędnikowi rzekome dowody. Próbuje nawet wykazać niezaprzeczalne podobieństwo, przykładając głowy do zdeformowanej, wykrzywionej w pośmiertnym grymasie twarzy ofiary. Szukają charakterystycznych znamion – ostatecznie niemożliwych do sprawdzenia na pozbawionym członków ciała. To ostatnie staje się przedmiotem niezdrowej wiwisekcji, obiektem pozbawionym człowieczeństwa i bezczeszczonym na każdym kroku. W *Simpan* nie ma znaczenia prawda. Dotarcie do niej zdaje się wręcz niemożliwe. Sytuację komplikuje przybycie tajemniczej nieznajomej, podającej się za córkę pograżonej w żałobie pary. Po pełnej wrzutów kłótni, wzburzona kobieta pada na ziemię. Doznaje nagłego ataku epilepsji. Tuż po nim murami kostnicy wstrząsa trzęsienie ziemi. Pękają mury, przewracają się przedmioty, migocze światło. Bohaterowie błyskawicznie chowają się w kątach pomieszczenia. Drgania ustają, a na ekranie w miejsce czarno-białych kadrów pojawia się kolor. Na podłogę, wprost w kałużę wody, spada lampa. Wszystkie postacie – za wyjątkiem pracownika prosektorium, giną w konwulsjach rażone prądem. Zdziwiony mężczyzna spogląda wprost w oko kamery.

Judgement, przeplatane dokumentalistycznymi ujęciami tragedii, od pierwszych scen wprowadza duszną, klaustrofobiczną atmosferę. Obsesyjnie powracające detale – woda kapiąca z kranu, bzycząca żarówka czy dźwięk otwieranej puszki piwa, wzmagają poczucie dyskomfortu i nieprzystawalności ludzkich zachowań. Park Chan-wook łamie wszelkie konwenanse, narusza normy i świętości, aby ukazać zezwierzęcenie jednostek zaślepionych widmem zysku. Bohaterowie prowadzą abstrakcyjne, zmierzające donikąd dysputy. Są zarazem całkowicie oderwani od rzeczywistości, jak i zafiksowani na przyziemnych, miałych sprawach. Pozostają daleko

od tego, co przerażająco realne – bezsensowności przypadkowej masowej śmierci, a jednocześnie blisko materialnego świata, co manifestuje się w desperackim przywiązaniu do siły pieniądza.

Zrealizowana pod koniec lat 90. etiuda to niepokojąca diagnoza krwiożerczego kapitalizmu, który zmusza dynamicznie rozwijające się społeczeństwo do bezrefleksyjnego pędu. Park Chan-wook dotyka też takich kwestii jak znieczulica mediów, kulturowe postrzeganie śmierci, znaczenie rytuału, a nawet fatum. Łączy obrazy wielkiej tragedii z groteskową opowieścią, czemu skutecznie służy wybór monochromatycznego klucza wizualnego. Plansza tytułowa *Simpana* przedstawia twarz mężczyzny z szeroko rozdziawionymi ustami. Ich ciemna, zdająca się nie mieć końca, przestrzeń kojarzy się zarówno z pustką i ze śmiercią, jak i z pożeraniem, byciem wchłoniętym i przeżutym przez tryby bezwzględного świata aż do zatracenia człowieczeństwa. Sugestywny kadr, wykorzystany również jako plakat filmu, przywołuje skojarzenia z twarzą rzucającego się pod pociąg Yong-ho – bohatera *Peppermint Candy* Lee Chang-donga, produkcji powstałej w tym samym roku. Faktycznie nie stanowi jednak obrazu doprowadzonego na skraj rozpacz człowieka. Jest zatrzymaną w stopklatce twarzą pracownika kostnicy, który ziewa przed rozpoczęciem pracy. Reżyser wciąż burzy utrwalony porządek, co z upodobaniem będzie robił także w kultowej już „trylogii zemsty”. Krótkometrażowy *Simpan* pozostał w cieniu nakręconego niewiele później komercyjnego hitu *J.S.A.*, a szkoda, bo jest doskonałą zapowiedzią autorskiego stylu Parka.

***Buddy movie* w mundurze – przyjaciele z Północy**

Kang Je-gyu, twórca *Shiri*, nie cieszył się zbyt długo mianem reżysera najpopularniejszego filmu w Korei. Zaledwie rok później tytuł odebrał mu inny początkujący filmowiec. Za nowym przebojem – *Joint Security Area* Park Chan-wooka, również stało CJ Entertainment – jedna z największych wytwórni w kraju. Potężny producent oznaczał o wiele lepsze warunki pracy i duże możliwości. W tym czasie Park miał już na koncie scenariusz do *The Anarchists* (2000). Ze względu na różne wizje artystyczne, nie otrzymał jednak propozycji, by wyreżyserować tę jedną z pierwszych koreańsko-chińskich koprodukcji. Nic więc dziwnego, że z łatwością porzucił dotychczasowe zajęcia – posadę w radiu i krytykę filmową, aby wejść w nowy projekt.

W *J.S.A.* na ekranie pojawiły się wschodzące gwiazdy – Song Kang-ho i Lee Byung-hun⁸.

⁸ Song dopiero co zszedł z planu *Shiri*, a Lee był znany z telewizyjnych dram. Obaj z czasem w imponujący sposób rozwinęli karierę. Pierwszy stał się rozpoznawany na arenie międzynarodowej dzięki współpracy z *crème de la crème* koreańskiego kina (Park Chan-wook, Lee Chang-dong, Bong Joon-ho). Drugi, oprócz występów w krajowych produkcjach, zaczął grać też w hollywoodzkich filmach (m.in. *Przychodzę z deszczem*, *Siedmiu wspaniałych*, *RED 2*). Ostatnio, choć przez większość czasu zamaskowany, pojawił się w *Squid Game* (2021). Warto dodać, że aktorzy spotkali się ponownie po ośmiu latach w *Dobrym, złym i zakręconym* (2008), a po kolejnych ośmiu zagrali razem w *Grze cieni* (2016).

Za kamerą stanął Kim Sung-bok – operator *Shiri*. Nad scenariuszem oprócz Parka pracowało jeszcze kilku autorów. Nie było sensu, aby CJ Entertainment kryło się z nastawionymi na zys konotacjami z *Shiri*. Te widoczne były nie tylko w decyzjach obsadowych i w wyborze ekipy, ale przede wszystkim we wspólnym temacie dotyczącym podziału kraju. Film *Joint Security Area* na szczęście nie stał się kopią blockbustera Kang Je-gyu. W odróżnieniu od poprzednika przełamywał schematy mówienia o wzajemnych relacjach Południa i Północy.

Akcja *J.S.A.* zaczyna się w momencie, kiedy do Koreańskiej Stefy Zdemilitaryzowanej (DMZ) przybywa młoda major Sophie – przedstawicielka państw neutralnych. Ma wyjaśnić zagadkowy incydent, jaki zdarzył się przy granicy. Dwóch północnokoreańskich żołnierzy nie żyje. Jest też dwóch ocalałych. To sierżanci Lee Soo-hyeok z Południa i strzegący DMZ po drugiej stronie – Oh Kyeong-pil, który obecnie przebywa w szpitalu. Pierwszy z nich przyznał się do winy i siedzi w areszcie. Wciąż nieznany jest motyw zbrodni. Okoliczności zajścia nastroczają wielu wątpliwości. Na miejscu zbrodni nie zgadza się liczba wystrzelonych kul.

Major Sophie nie może odnaleźć brakującego elementu układanki. *Joint Security Area* kilkakrotnie cofa się do przebiegu feralnej nocy, ale wplecione w fabułę flashbacki ocalałych bohaterów celowo mylą tropy. Stanowią fałszywą narrację, opartą na ich oficjalnych zeznaniach. Generałowie wojsk każdego z krajów wspierają sprzeczne, korzystne dla siebie wersje wydarzeń. Nie są zainteresowani jakimkolwiek dialogiem. Uczestniczący w incydencie mężczyźni nie chcą powiedzieć nic więcej. Major Sophie przez długi czas kluczy i przyjmuje błędne założenia. Dzieje się tak dlatego, że sytuacja, która faktycznie miała miejsce, nie mieści się w obowiązującym dyskursie. Pozostaje w niezgodzie z utrwaloną narracją, dotyczącą napiętych stosunków obu państw. Znalezienie odpowiedzi wymaga porzucenia utartych schematów.

Śledztwo niemal utyka w martwym punkcie. W końcu na jaw wychodzi, że na miejscu zbrodni znajdowała się jeszcze jedna osoba – Nam Sung-shik, regularnie pełniący warty z Lee. Śledczy podejmują decyzję, aby zbadać obu żołnierzy wykrywaczem kłamstw. Zdesperowany Nam usiłuje popełnić samobójstwo. Dopiero wtedy cofamy się do rzeczywistych wydarzeń poprzedzających incydent. W trakcie nocnych ćwiczeń oddział Południa przypadkiem wchodzi na terytorium sąsiada. Wojskowi zarządzają natychmiastowy odwrót. Sierżant Lee zostaje w tyle. Orientuje się, że stoi na minie. Mężczyznę znajduje patrol z Północy – Oh Kyeong-pil i Jung Woo-jin. Mimo początkowej niechęci, potencjalni wrogowie ratują Lee. Przypadkowe spotkanie stopniowo przeradza się w potajemną przyjaźń. Wszystko zaczyna się od przerzucanych przez granicę sekretnych wiadomości i nabiera tempa, kiedy Lee, pod osłoną nocy, postanawia odwiedzić zaskoczonych wybawców na posterunku. Od tej pory bohaterowie widują się regularnie. Jedzą, piją, rozmawiają o życiu i grają w przeróżne gry. Wkrótce dołącza do nich Nam. Film z konwencji

bliskiej telewizyjnym proceduralom nagle skręca w stronę komedii i to tej spod znaku *buddy movies*⁹.

W *Joint Security Area* Park Chan-wook przedstawia czwórkę zwykłych ludzi, których połączyła szczerza sympatia ponad podziałami. Nie pozwala jednak zapomnieć o permanentnym zagrożeniu wiszącym nad zakazaną znajomością. Podkreśla cały czas tkwiące w żołnierzach napięcia i konflikty, które wynikają zarówno z traumatycznej historii, jak i z wojskowej musztry, wpajającej nienawiść do sąsiada. Jednocześnie nadaje historii ton pełen ciepła i humoru. Sierżant Lee, ku ucieście nowych kolegów z Północy, przynosi kolejne nowinki z bardziej rozwiniętego Południa, w tym różne zachodnie zdobycze. Dla mundurowych, na co dzień egzystujących w autorytarnym, pograżonym w biedzie kraju, kasety z popularnymi piosenkami, amerykańska zapalniczka czy erotyczne pisma są doskonałą rozrywką i oknem na świat.

W jednej z najbardziej komicznych scen zachwycony Oh ze smakiem wpycha do ust podarowane mu czekoladowe ciastko. Rozpacza, że u nich produkuje się podobnych. Na pytanie Lee, czy w takim razie nie chciałby wstąpić w szeregi Południa, błyskawicznie je wypłuwa. „Moim marzeniem jest, aby pewnego dnia nasza republika wytwarzała najlepsze, cholerne słodczyce na tym półwyspie!” – rzuca ze złością. Po chwili niezręcznej ciszy dodaje: „Póki co mogę tylko wdychać do tych ciasteczek...” i ponownie zjada na wpół przeżute ciastko. Podobnych sekwencji jest dużo więcej. Gdy Lee przerzuca przez granicę jedną z przesylek, z *offu* słychać fragment napisanego przez niego listu, w którym wyznaje, że w dzieciństwie uwielbiał grać w baseball. W tym momencie zza kadru dochodzi brzęk rozbitej szyby. Zażyłość bohaterów powoli zaczyna wykraczać poza nocne spotkania. Drobne gesty i żarty podczas pełnionej za dnia służby, niedostrzegalne przez innych żołnierzy, stają się świetną zabawą i źródłem bez trosk radości (ukradkowe płucie sobie pod nogi, reprimenda Oha za „wychodzący poza granicę” cień rzucany przez Lee).

Trzecia pełnometrażowa fabuła Park Chan-wooka jest bez wątpienia kinem komercyjnym, skierowanym do szerokiego grona odbiorców i odwołującym się do zbiorowego, narodowego doświadczenia. Mimo że wykorzystuje gatunkowe formuły, unika schematyzmu i jednostronnego wartościowania. Szablonowi pozostają rządzący, w tym wypadku reprezentowani przez krótkowzrocznych dowódców, którzy działają na rzecz utrzymania ustalonego ładu. Główni

⁹ Protagonści wywodzą się z dwóch bardzo różnych światów, przez co – przynajmniej z założenia, reprezentują inne wartości i postawy. Dynamika ich koleżeństwa napędzana jest przez odmienność charakterów, która zapewnia odpowiednią równowagę, a zarazem stanowi źródło humoru. Zawierają sekretne porozumienie. Tworzą własną paczkę, niedostępną dla pozostałych żołnierzy. Ponadto Park Chan-wook przełamuje kulturowe stereotypy dotyczące męskości. Pokazuje, że mężczyźni potrzebują wzajemnych relacji opartych na wrażliwości i empatii, co koresponduje zwłaszcza ze współczesnymi *buddy movies*. Rozdziwiek pomiędzy społecznymi oczekiwaniami a rzeczywistymi potrzebami uwypuklony zostaje przez fakt, że bohaterowie na co dzień funkcjonują w skrajnie zmaskulinizowanym środowisku (wojsko), wydobywającym wiele szkodliwych przekonań na temat zachowań przypisywanych ich płci.

bohaterowie wymykają się stereotypom. Jako odwieczni antagoniści, tak naprawdę stanowią nic nieznaczące trybiki w ideologicznej machinie. Aby przetrwać muszą się podporządkować, ale mają zdolność do wyjścia poza utarte tory myślenia. Niejednokrotnie wygłaszają wyświechtane slogany – komunistyczne tyrady i antyamerykańskie hasła lub pełne uprzedzeń i skrytego lęku przekazy na temat bezwzględności KRLD. Mierzą do siebie z broni, z nieufnością sprawdzając zamiary drugiej strony. W *Joint Security Area* takie nieustanne napięcia wprowadzają suspens, a następnie są przełamywane humorem, zapowiadającym powrót do równowagi. Czterej sierżanci obnażają skostniałość wojskowych przekonań, zaś w szerszym kontekście – bezsensowność i okrucieństwo sztucznego podziału. Można odnieść wrażenie, że gdy przyjmują oficjalne narracje Północy i Południa, niejako świadomie odgrywają przed sobą przypisane im odgórnie role. Od razu biorą je w duży nawias. Mówią coś zgodnego z oficjalnym stanowiskiem własnego państwa, a potem postępują wbrew obowiązującym regułom.

Joint Security Area rozgrywa się w Panmunjom – niewielkiej wiosce leżącej na granicy Korei Północnej i Korei Południowej, na linii demarkacyjnej między dwoma państwami¹⁰. Major Sophie, zaskoczona tak niedalekim geograficznym sąsiedztwem (oba posterunki dzieli rzut kamieniem), wysłuchuje tragicznej historii o Amerykanach. Zostali zabici, kiedy ścinali rosnące tuż przy granicy drzewo. Niechcący przekroczyli terytorium KRLD. Fizyczna bliskość narodów podkreślana jest wielokrotnie. W DMZ dzieli je wyłącznie zwykła, niepozorna linia – ta sama, przez którą plują rozbawieni sierżanci czy przelatuje czapka zachodniej turystki. Prawdziwą granicą, sprawiającą, że rozbite społeczeństwo znajduje się tak daleko od siebie, jest trudna do przekroczenia bariera mentalna. Kiedy Lee po raz pierwszy zabiera Nama na spotkanie z żołnierzami z Północy, ten staje jak wryty w połowie dzielącego ich mostu. Mimo żarliwej przemowy kolegi o dziejącym się tu i teraz rozbiciu tamy stojącej na drodze do zjednoczenia, nie potrafi zrobić kroku poza linię graniczną. Przestraszony pyta, czy nie mogą rozbić tamy trochę później. Poważny temat znowu zostaje przełamany nutą humoru.

Sztuczny podział terytorium i trwająca dekady skrajna izolacja nie są w stanie wymazać wspólnej historii, a także wciąż splecionych ze sobą losów jednostek (rozdzielone rodziny). Major Sophie – pół Koreanka, pół Szwajcarka, od początku nie cieszy się poważaniem. Jest pierwszą kobietą, która od zakończenia wojny koreańskiej pojawiła się w „strefie bezpieczeństwa”. W zmaskulinizowanym środowisku wojskowym musi nieustannie walczyć o prawo głosu. Draży i stawia niewygodne pytania. Zirytowane przedłużającym się śledztwem Południe postanawia dokładnie przeświecić życie kobiety. Tym sposobem Sophie dowiaduje się więcej o swoim

¹⁰ Z oczywistych powodów politycznych i ze względu na funkcję, jaką nadal pełni DMZ, zdjęcia w faktycznej lokacji były niemożliwe. Wybudowanie kamiennego mostu, łączącego oba posterunki, stanowiło jedno z największych wyzwań produkcyjnych i pochłonęło dużą część budżetu.

pochodzeniu – jej ojciec był północnokoreańskim generałem. Wypłynięcie tego faktu niesie za sobą konsekwencje. Południe nie chce, aby dochodzenie prowadziła córka byłego komunisty - może być nieobiektywna. Choć bohaterka zostaje odsunięta od sprawy, dopiero poznanie własnej – nieoczywistej i skomplikowanej przeszłości, umożliwia jej rozwiązanie zagadki.

Końcowe sceny filmu odsłaniają dokładny przebieg tragicznej w skutkach nocy. Dwaj strażnicy z Południa, przestraszeni coraz częstszymi działaniami militarnymi obu krajów, postanawiają przestać widywać się z kolegami z Północy. Najpierw chcą się odpowiednio pożegnać, zwłaszcza, że Jung akurat obchodzi urodziny. Gdy wymieniają się prezentami i adresami, na posterunku niespodziewanie pojawia się inny żołnierz z Północy. W patowej sytuacji do głosu zaczynają dochodzić strach, niemoc i brak zaufania. Kiedy kompromis wydaje się możliwy, kasetą w magnetofonie przełącza się na drugą stronę. Z głośników zaczyna płynąć południowokoreańska piosenka, która zdradza prawdziwy charakter spotkań w stróżówce. Zdemaskowani bohaterowie wpadają w panikę, co prowadzi do tragedii.

Major Sophie, po tym, jak dociera do prawdy, zaczyna rozumieć, że wszystkie działania zeznających żołnierzy miały na celu chronić nie tyle siebie, co drugą stronę. Zostaje nawet łącznikiem pomiędzy Lee i Oh. Przekazuje wiadomości i amerykańską zapalniczkę – ich prywatny symbol przyjaźni i lojalności. Relacja żołnierzy, choć szczerą i pełną przywiązania, nie ma prawa bytu we współczesnym świecie. Bez systemowej zmiany pojedyncze zrywy nie mogą przełamać dominującej narracji. Historię zamyka powracająca scena, teraz ukazana z innej perspektywy. Wiatr zrywa turystce czapkę z głowy. Inny ze zwiedzających próbuje zrobić zdjęcie strażnikom. Kamera zatrzymuje się na uśmiechniętym Ohu, wędruje do maszerującego w tle sierżanta Junga, aby zaraz przejść w stronę stojącego na baczność Nama. Obraz stopniowo zamienia się w czarno-białą fotografię. Obiektów powoli oddala się, aż na pierwszym planie widać czwartego z bohaterów – usiłującego interweniować Lee.

Joint Security Area pokazuje, że utrzymujący się podział kraju nie jest skutkiem odwiecznej nienawiści zwykłych „zjadaczy chleba”, lecz konsekwencją ścierającej się wielkiej polityki. Dawno wykroczył poza skalę lokalną. Wynika z różnych globalnych interesów. Społeczeństwo nosi w sobie pragnienie zjednoczenia. To będący u władzy nie dążą do ponownego połączenia narodu. W jednej ze scen Nam próbuje zrobić pamiątkowe zdjęcie Lee, Oha i Junga. W tle na ścianie wiszą dwa portrety północnokoreańskich przywódców – Kim Ir Sena i Kim Jong Ila. Żołnierz tak długo przedstawia swoich kolegów, aż ich sylwetki zasłonią oba wizerunki w kadrze, do czego oczywiście głośno się nie przyznaje. Zabawna sekwencja nie tylko obnaża silnie zakorzenione antagonizmy, które wypływają na powierzchnię w nawet z pozoru zwyczajnych sytuacjach. Stanowi również metaforę jedynej drogi do pojednania. To jest możliwe dzięki relacjom opartym na wzajemnym

szacunku i zrozumieniu. Wyłącznie one są w stanie pokonać podsycany przez ideologię konflikt.

Duża siła filmu Park Chan-wooka tkwi w połączeniu sensacyjnego widowiska z elementami komedii, a tym samym w przełamaniu dotychczasowych konwencji przedstawiania stosunków Północy i Południa w kinie. Obok typowych scen akcji znaleźć można inne ciekawe zabiegi wizualne, w których czuć rękę reżysera *Oldboya*. W sekwencji otwierającej sowa pohukuje na gałęzi, wzbija się w górę i leci w stronę hipnotyzującego księżyca. Skąpane w mroku, pozbawione liści drzewa, kamienny most i majaczący w oddali budynek przypominają scenerię niejednego horroru. Złowrogą ciszę przerywa nagły wystrzał. Przez dziurę w ścianie wydostaje się snop światła. Kamera coraz szybciej przybliża się do otworu, ekran jaśnieje i pojawia się napis: *Joint Security Area*.

Kiedy sierżant Nam skacze z okna mamy do czynienia z następującym montażem: gwałtowny najazd na twarz Lee, ujęcie spadającego w odłamkach szkła Nama – ukazane w zwolnionym tempie, nagły *zoom* na oczy Lee, z powrotem w *slow-mo*. Nam aż kamera obraca się o 180 stopni i wraca normalne tempo – bohater spada, ujęcie w półzbliżeniu zza pleców Lee na major Sophie, *zoom* na Lee i gwałtowny odjazd do jego półzbliżenia. Cały przebieg sceny, nie tylko ten najbardziej charakterystyczny wycinek, przywodzi na myśl styl znany z filmów Alfreda Hitchcocka. Park Chan-wook z dużą uwagą stylizuje opowiadaną historię. Wplata w nią z pozoru nieprzystające elementy. *J.S.A.* ma w sobie sporo nagłych przejść konwencji – od thrillera do komedii i od strachu do śmiechu, co odnaleźć można również w produkcjach Bong Joon-ho. Autor „trylogii zemsty”, podobnie do młodszego kolegi, stawia na hybrydyczność i synkretyzm. Wykorzystuje sprawdzone zabiegi, czerpiąc pełnymi garściami z kina hollywoodzkiego, a jednocześnie wprowadza lokalny kontekst.

Mogłoby się wydawać, że u progu XXI wieku sposób przedstawienia przyjaźni żołnierzy stojących po dwóch stronach barykady nie niesie w sobie nic rewolucyjnego. Pewnie tak jest, ale nie w Korei. Reżyser, opowiadając o powstawaniu produkcji, wspominał, że dopuszczał scenariusz, w którym trafia do więzienia. Wprowadzony pod koniec lat 50. minionego stulecia National Security Act w założeniu miał chronić bezpieczeństwa państwa. W praktyce stał się ostrzem wymierzonym w komunizm i wszelkie przejawy sympatii wobec Korei Północnej. Wielokrotnie jego moc była nadużywana do ograniczania wolności słowa – nie tylko w dziedzinie sztuki, ale także do niesłusznego skazywania obywateli.

Ponad trzy dekady wcześniej Lee Man-hee przypłacił realizację *The Seven Female POW's* pobytem w areszcie za zbyt „ludzkie” przedstawienie żołnierzy z Północy. Oh i Jung z filmu Parka nie dość, że mają doskonałe poczucie humoru, to jeszcze kochają ojczyznę tak samo, jak nienawidzą bezsensownej wojny. Pierwszy lubi piosenki i słodczyce z sąsiedniej granicy.

Drugi ma duszę artysty i naturę wrażliwca – rysuje i jest szaleńczo przywiązany do przygarniętego szczeniaka. To Południe miejscami zdaje się surowsze. Nie widzi nic złego w dehumanizującym podejściu do rekrutów (dowódca znęca się nad żołnierzami). Pragnie osiągnąć cel, nie zważając na środki (szukanie „brudów” kompromitujących major Sophie). Premiera filmu idealnie wpisała się w przełomowy moment dla stosunków pomiędzy Północą i Południem. W czerwcu 2000 roku odbył się pierwszy szczyt przywódców obu państw od czasów wojny koreańskiej. Kim Dae-jung i Kim Jong Il spotkali się w Pjongyangu.

J.S.A. to historia przyjaźni rodzącej się między ludźmi, których powinno dzielić wszystko, a tak naprawdę łączy wiele. Samotni, znudzeni monotonią służby bohaterowie nie mogą narzekać na brak rutyny. Cały czas jednak tęsknią za zwyczajnością i normalnością rozumianą w zupełnie inny sposób – jako kontakt z drugim człowiekiem. Trwający bratobójczy konflikt odbiera im prawo do budowania relacji. Za wejście do świata wolnego od uprzedzeń trzeba zapłacić dużą cenę. Przesłanie filmu Parka zdaje się proste: „wszyscy jesteśmy tacy sami”.

Reżyser daje swoim protagonistom prawdziwie ludzką twarz. Lee, Oh, Jung i Nam mają różne zalety, ale nie są wolni od wad. Potrafią wznieść się ponad podziałami. Popołniają też błędy. Każdy z nich o czymś marzy, coś lubi. Dzięki temu żarty i humor sytuacyjny, które wciąż odwołują się do doskonale znanych stereotypów, wybrzmiewają głośno, a jednocześnie nie naruszają godności bohaterów. Śmieszne, a raczej absurdalne, są czasy, w jakich przyszło im żyć, a nie oni sami. Z tych dwóch powodów *Joint Security Area* stanowi kamień milowy w mówieniu o wzajemnych relacjach obu krajów. W filmie notorycznie powracają ujęcia stóp odzianych w wojskowe buty i stawianych przez nie kroków – obrazy ciągłego przekraczania granicy. Widzowie też zagłosowali nogami. Produkcję obejrzało blisko 6 milionów Koreańczyków. Park Chan-wook zamiast do więzienia szybko ponownie trafił na plan zdjęciowy.

Pierwszy stopień do piekła – zemsta wcale nie jest słodka

Podobnie jak w wypadku *Shiri*, frekwencyjne podium przypadło *J.S.A.* na krótko. Znakomity wynik w box offisie rok później przebił *Friend* (2001) Kwak Kyung-taeka. Realizacja kasowego hitu przyniosła jednak oczekiwany skutek. Otworzyła przed Park Chan-wookiem wiele drzwi, które do tej pory pozostawały zamknięte. Wytwórnice gorączkowo zaczęły zabiegać o jego nowy projekt. Każdy producent chciał stać za realizacją następnego filmu reżysera. Ten postanowił

w pełni wykorzystać sprzyjającą aurę sukcesu. Zamiast szukać nowego pomysłu, wyciągnął z szuflady scenariusz napisany dużo wcześniej. Dotąd mógł jedynie pomarzyć o przeniesieniu go na duży ekran. Teraz nie dość, że dostał zielone światło, to znowu trafił pod skrzydła CJ Entertainment. Koreański gigant filmowy nie wiedział jeszcze, że Park postanowił w końcu zrobić taki film, jaki zawsze chciał, a krwawy *Pana Zemsta* (2002) w żadnym stopniu nie powtórzy popularności *Joint Security Area*. Z kolei reżyser nie miał pojęcia, że daje początek „trylogii zemsty”.

Głuchoniemy Ryu – główny bohater *Pana Zemsty*, pracuje w fabryce i opiekuje się poważnie chorą siostrą. Sprawy komplikują się, gdy traci posadę, a stan kobiety się pogarsza. Jedynym ratunkiem okazuje się przeszczep, ale brat nie może zostać dawcą. Chłopak postanawia skorzystać z pomocy handlarzy organów. Pada ofiarą oszustwa – zostaje okaleczony i okradziony. Yeong-mi – dziewczyna Ryu i zapalona aktywistka, należąca do tajemniczej organizacji anarchistycznej, dowiaduje się o całej sprawie. Choć wściekła na jego lekkomyślność, opracowuje plan zdobycia pieniędzy potrzebnych na operację. Rozwiązaniem problemu ma być uprowadzenie córki bogatego prezesa fabryki – Park Dong-jina.

Yeong-mi usiłuje przekonać Ryu do ryzykownego pomysłu. Jej zdaniem porywacze dzielą się na dobrych i na złych. Oni należą oczywiście do tej pierwszej grupy. Oddadzą dziewczynkę ojcu, jak tylko otrzymają okup. Wszystko pójdzie szybko i gładko. Nikomu nie stanie się krzywda. Łatwo już się domyślić, że ostatecznie nic nie idzie zgodnie z przewidywaniami. Walizka pełna banknotów trafia w ręce Ryu. Wystarczy już tylko odwieźć dziewczynkę do domu. Chora siostra zdążyła jednak odkryć prawdę i popełniła samobójstwo. Brat postanawia pochować ciało kobiety nad brzegiem rzeki. Zabiera ze sobą przerażone dziecko. Zajęty pogrzebem, nie zauważa tragedii – Yoo-sun potyka się i wpada do wody. Ryu, odwrócony plecami do rzeki, nie widzi rozpaczliwego wołania dziecka. Dziewczynka tonie, a on ucieka. Dong-jin nie rozumie, dlaczego spotkało go takie nieszczęście. Poprzysięga zemstę – musi odnaleźć mordercę.

Od tego momentu w *Panu Zemście*, kolokwialnie mówiąc, trup ściele się równo. Park Chan-wook stopniowo uśmierca wszystkich kluczowych bohaterów, a właściwie – oni po kolei zabijają się nawzajem. Prezes Park i Ryu rozpoczynają swoje prywatne wendety, które prowadzą do nieuchronnego – spotkania twarzą w twarz. Pierwszy sprzedaje cały majątek. Przekupuje funkcjonariusza policji, aby mieć wgląd w śledztwo i dotrzeć do osoby odpowiedzialnej za śmierć Yoo-sun. Drugi dzięki pomocy Yeong-mi namierza handlarzy organów. Bierze krwawy odwet, mordując całą trójkę za pomocą kija baseballowego. W tym czasie Dong-jin dociera do domu jego dziewczyny. Próbuje wyciągnąć z kobiety jakiegokolwiek informacje. Aranżuje przerażającą scenerię tortur. Wyzuty z emocji, razi prądem milczącą Yeong-mi, aż ta umiera. Za sprawą fotografii

wykonanej przez porywaczy i wiadomości przypadkiem zasłyszanych w radio, wpada na trop Ryu. Krępuje mężczyznę i wywozi tam, gdzie utonęła Yoo-sun. Siłą wciąga chłopaka na środek rzeki, a następnie podcina mu ścięgna Achillesa. Obserwuje, jak ten topi się w wodzie.

Pierwsza część „trylogii zemsty” – zarówno pod względem fabularnym, jak i stylistycznym, wyznacza kierunek, w którym podążą również *Oldboy* i *Pani Zemsta*. Wbrew obiegowym opiniom, we wspomnianych trzech filmach naczelnym celem nagromadzenia okrucieństwa i całego wachlarza wysublimowanych sposobów na zadanie człowiekowi bólu, nie jest gloryfikowanie przemocy czy prosta zabawa konwencją. Za sprawą niepohamowanej fantazji, dużej brutalności i swobody w łączeniu gatunków koreańskiego reżysera często porównuje się do Quentina Tarantino. Doszukiwaniu się podobieństw sprzyja zresztą nieskrywana sympatia tego ostatniego do twórczości Parka. Mimo to próżno szukać tu Tarantinowskiego zamiłowania do cytatu filmowego, a kinofilska pasja prowadzi widza w zupełnie inne rejony. W *Pani Zemście* obecny od początku czarny humor z jednej strony wprowadza śmiech, który pojawia się w najmniej oczekiwanych momentach i w zderzeniu z aktami agresji szybko przynosi dziwne poczucie nieprzystawalności reakcji. Z drugiej, podobnie do samej bezsensownej przemocy, komentuje szerszy kontekst – rzeczywistość społeczną, a zwłaszcza występujące w niej nierówności.

Yeong-mi i Ryu są nieudacznikami, którzy pozostają niewidoczni dla ludzi o wyższym statusie materialnym. Zajmują ciasne, obskurne mieszkania. Nie mają możliwości, aby korzystać z przywilejów dostępnych dla bogatych (leczenie, ochrona państwa). Oboje radzą sobie z życiem na różne sposoby. Ona pisze komunistyczne manifesty i rozdaje przechodniom antysystemowe ulotki. On, ze względu na własną niepełnosprawność, mimowolnie funkcjonuje w zupełnie innym świecie niż otaczający go ludzie. Nie ma nawet fizycznej możliwości, aby wyrazić sprzeciw i walczyć o swoje – nie słyszy i nie mówi. Pozostaje odcięty od części wrażeń i wielu informacji.

Niepełnosprawność Ryu paradoksalnie pozwala mu wytrwać w ciężkich warunkach. W jednej z pierwszych scen chłopak przychodzi na zmianę w fabryce. Zewsząd dobiegają piski, zgrzyty i uderzenia ciężkiej maszynierii. Jednostajne i nieprzyjemne dźwięki tylko pogłębiają zmęczenie robotników. Mężczyzna, choć pracuje tak ciężko jak inni, ma nad nimi przewagę – nie słyszy uporczywego hałasu. Podobnie dzieje się w starym domu, w którym mieszka z siostrą. Cienkie ściany przepuszczają wszystkie odgłosy, zwłaszcza głośne audycje radiowe i jęki współżycących sąsiadów. Brak prywatności łączy się z poczuciem alienacji. Mimo wszechobecnej sensorycznej kakofonii, prawdziwe dramaty nie są słyszane przez innych. W jednej z sekwencji mieszkający obok czterech młodzi mężczyźni leżą jeden za drugim na podłodze. Masturbują się przy słyszanych zza ściany jękach. Kamera powoli przenika do sąsiedniego pomieszczenia. Okazuje się, że to, co biorą za erotyczne uniesienia, tym razem jest zawrotem głowy cierpiącej siostry Ryu. Kobieta

wije się w konwulsjach, a na pierwszym planie stoi odwrócony do niej plecami brat. Nieświadomy niczego, ze smakiem wyjada z garnka gotowany makaron.

Para głównych bohaterów nie ma żadnych szczególnych predyspozycji, żeby zostać bezwzględными porywaczami. Zmuszona zaistniałymi okolicznościami, wkracza na drogę przestępstwa, które nieszczęśliwy wypadek zamienia w tragiczną zbrodnię. Cały plan zdobycia pieniędzy jest amatorską, wymyśloną na poczekaniu akcją. Nieoczekiwane pojawienie się jednego ze zwolnionych pracowników niemal udaremnia uprowadzenie córki Parka. W kolejnej scenie Yeong-mi, Ryu i jego siostra siedzą na placu zabaw. Z czasem w kadr wchodzi Yoo-sun. Moment porwania dziecka w ogóle nie pojawia się w *Panu Zemście*, za to dużo czasu poświęcone zostaje trosce, jaką otaczają dziewczynkę rzekomi „znajomi taty”. Zwyczajność kolejnych dni, które upływają pod znakiem zabaw z córką Parka, czesania jej włosów i robienia naszyjników, w połączeniu z nieudolnością porywaczy sprawia, że takie motywy jak wysłanie oszpeconej, zdewastowanej lalki wraz z żądaniem okupu noszą znamiona czarnego humoru.

Park Chan-wook wykorzystuje ekscentryczność nieprzystających do reszty społeczeństwa bohaterów, aby w scenach poprzedzających krwawą jatkę czy dramatyczne wydarzenia (albo następujących tuż po nich) wplatać elementy absurdu i groteski. Yeong-mi podczas spotkania z handlarzami organów, mającego doprowadzić do zemsty Ryu, rozdaje gangsterom wywrotowe ulotki i krzyczy: „Zlikwidować konglomeraty!”. Kiedy policjanci znajdują jej zwłoki, zaczynają zastanawiać się, czy sprawą nie powinien zająć się wywiad. Jeden ze śledczych uspokaja resztę – Yeong-mi była jedyną członkinią terrorystycznej organizacji. Nawet w scenie, gdy na antenie radia prezenterka czyta przejmujący list, w którym Ryu obwinia się o śmierć siostry, pada stwierdzenie, że chłopak jako wierny słuchacz otrzyma w prezencie nową lodówkę do przechowywania *kimchi*.

W *Panu Zemście* abstrakcyjny humor miesza się z okrucieństwem. Wiele drastycznych wydarzeń, często ukazanych w długich, pozbawionych dialogów ujęciach, wprowadza duże uczucie dyskomfortu. Park Chan-wook nie wszystkie obrazy skrajnej przemocy ukazuje w oszczędnym, realistycznym kluczu. Często decyduje się na bardziej gatunkową formułę, dzięki czemu obniża ich ciężar za pomocą dobrze znanych zabiegów. Mimo to od chwili śmierci Yoo-sun jego film w pełni realizuje ideę stojącą za określeniem „Asia Extreme”, które zdążyło już przedostać się do świadomości odbiorców. Ten termin stosowany jest także w odniesieniu do dzieł takich reżyserów jak Takashi Miike i Hideo Nakata. Warto zauważyć, że *Pana Zemstę* z twórczością drugiego z nich – autora *Dark Water* (2002) i serii *The Ring*, łączą motywy niemal wyjęte z estetyki współczesnych japońskich horrorów. Najlepiej widać to w sekwencji, kiedy martwe ciało Yoo-sun unosi się na wodzie, a także w rozgrywającej się na granicy jawy i snu scenie w apartamencie Parka.

W pierwszej części „trylogii zemsty” znaleźć można też wiele elementów charakterystycznych dla kina *gore*. Cały koncept już u swoich źródeł wychodzi od okaleczenia ciała. Ryu zostaje pozbawiony nerki. Kiedy rusza spirala zemsty, w ruch idą noże, kije baseballowe i elektrody. Zmyślne sposoby zadawania bólu eskalują, a na ekranie oprócz krwi pojawiają się wszelkie możliwe ludzkie wydzieliny – od łez, przez ślinę i pot, aż po ekskrementy. Dla Ryu ostatecznym symbolem wziętego odwetu jest akt kanibalizmu – zjedzenie nerek wyciętych z ciała handlarzy organów. Podobny wątek pojawia się w powstałym niemal w tym samym czasie *Address Unknown* (2001) Kim Ki-duka. W filmie autora *Pustego domu* bezpośrednio łączy się z kwestiami tożsamości związanymi z bolesną historią Korei.

Pan Zemsta również odwołuje się do problemów trawiących naród, ale nie sięga tak daleko wstecz. Zawiera wiele wątków związanych z nierównością społeczną, z rozwarstwieniem ekonomicznym będącym skutkiem dynamicznego rozwoju. Dwaj bohaterowie – początkowo równie nieprzystający do miana „czarnych charakterów”, odzwierciedlają napięcia narastające wokół silnie zakorzonego klasizmu. Takie odczytanie pozostaje w zgodzie z tropem, na który wskazuje sam Park Chan-wook¹¹. Rozbuchana przemoc, której dopuszczają się Ryu i Dong-jin, pozostaje w silnym kontraście z ich osobowościami. Obaj są zwykłymi mężczyznami. Żyją na różnych szczeblach drabiny społecznej, ale na co dzień pełnią równie troskliwe role – brata i ojca, którzy opiekują się słabszymi od siebie – chorą kobietą i dzieckiem. Śmierć najbliższych im osób jest tragicznym w skutkach katalizatorem. Zaślepia i wyzwala najniższe instynkty. Wkraczając na drogę zemsty, wiedzą, że nie będzie z niej odwrotu. Ryu nie kończy wendety po spotkaniu z handlarzami broni. Dong-jin, przekonując samego siebie, że nie ma już po co żyć, paradoksalnie zyskuje poczucie celu¹². Odwet musi się zrealizować.

Kontrast pomiędzy światem biednych i bogatych widoczny jest już od pierwszych scen *Pana Zemsty*. Robotnicy w fabryce pracują w nieludzkich warunkach. Po zakończonej zmianie spoceni i brudni wychodzą na zewnątrz. Kierownicy i prezesi wyglądają inaczej. Zajmują osobne przestrzenie. Odziani w schludne uniformy siedzą w sterylnych biurach. Pracownicy fizyczni odpoczywają zaledwie kilka minut, podczas gdy oni wraz z wybiciem odpowiedniej godziny wychodzą na lunch. Ci, którzy z trudem zarabiają na chleb, aby przetrwać muszą zapomnieć o własnej godności. Decydują się na desperackie czyny – błagają o pomoc, szantażują majątnych przełożonych i szukają rozwiązań poza prawem. System społeczny, w tym wypadku

¹¹ „Po moim filmie *Joint Security Area* (2000), opowiadającym o podziale Korei na Północną i Południową, chciałem zająć się społecznymi i ekonomicznymi podziałami klasowymi występującymi wewnątrz Korei Południowej” – tłumaczył reżyser. [za:] Park Chan-wook, *Park Chanwook by Esther K. Chae* (rozm. przepr. Esther K. Chae), „Bomb Magazine”, 2006, nr 96, <https://bombmagazine.org/articles/park-chanwook> [dostęp: 3.06.2021]

¹² Kyun Hyun Kim, *Horror as Critique in »Tell Me Something« and »Sympathy for Mr. Vengeance«* [w:] *New Korean Cinema*, ed. Chi-Yun Shin, Julian Stringer, New York 2003, s. 114.

reprezentowany przez takie instytucje jak szpital czy policja, jest nie tyle niewydolny, co głuchy na potrzeby nieuprzywilejowanych. Śledztwo w sprawie śmierci Yoo-sun można przyspieszyć za pomocą pliku pieniędzy. Zabójcy dziewczyny Ryu nikt nawet nie próbuje szukać.

Pan Zemsta ukazuje przepaść klasową, opierając się na dość prostych i czytelnych dychotomiach. Narracja przez długi czas prowadzona jest w sposób, który ma na celu wzbudzenie równej sympatii wobec głównego bohatera i jego antagonisty, aż do wybuchu niepowstrzymanej agresji po obu stronach. Mimo to stawia jednoznaczną diagnozę stosunku ludzi bogatych wobec klasy pracującej¹³, co najwyraźniej widać w scenach rozgrywających się w prosektorium. W pierwszej prezes Park bierze udział w sekcji zwłok córki. W tle słychać przerażający dźwięk piły, a twarz mężczyzny wykrzywia rozpacz. W drugiej uczestniczy w oględzinach ciała siostry Ryu. Przedstawiony w podobnym kadrze, znudzony ziewa. Ten motyw kojarzy się z *Simpanem*. Przede wszystkim przywołuje jednak na myśl późniejszy o blisko dwie dekady *Parasite* (2019) Bong Joon-ho, gdzie prezes Dong-ik traktuje uboższych w podobnie bezduszny sposób¹⁴.

W *Panu Zemście* ciosy zadawane przez przedstawicieli dwóch różnych klas społecznych padają na oślepi i co w kinie koreańskim charakterystyczne – podyktowane są brakiem możliwości przekroczenia własnego statusu. Mała Yoo-sun wprost pyta siostrę Ryu, dlaczego znajomi taty są biedni. Koegzystencja obu światów jest niemożliwa. Obecność ludzi, którzy żyją na skraju ubóstwa to niewygodny fakt. Choć Park Dong-jin jako jedyny posiada zasoby, aby metodycznie wcielać w życie plan odwetu, a dla bohaterów na co dzień uzależnionych od takich jak on jest nienaruszalny (rozgoryczony pracownik jest w stanie zranić go tylko w rękę), spełnia się przepowiednia Yeong-mi. Dziewczyna przed śmiercią ostrzega mężczyznę, że jeśli coś jej się stanie, tajna jednostka terrorystyczna wyrówna rachunki. W ostatniej scenie prezes Park zaciera ślady popełnionej zbrodni. Zanim zdąży ukryć worki z rozczłonkowanym ciałem Ryu, zostaje zasztyletowany przez czterech nieznajomych. Anarchiści wbijają w pierś mężczyzny kartkę z manifestem. Ostatni akt przemocy pokazuje fasadowość i absurdalność politycznego terroryzmu. Istnienie socjoekonomicznej przepaści jest tak samo niewłaściwe, jak sposoby wykorzystywane do zburzenia podziałów.

Tajemnicza wiadomość, której dosłownym, fizycznym nośnikiem staje się zmasakrowane ciało Parka, bezpośrednio łączy się z jeszcze jedną ważną płaszczyzną historii. *Pan Zemsta* to także opowieść o porażce dialogu. Problem wychodzenia ze schematów na rzecz tworzenia nowej, lepszej

¹³ Kyu Hyun Kim przywołuje tekst Chong Song-ila z magazynu „Cine21”, w którym koreański krytyk wskazuje, że *Pan Zemsta* tworzy obraz walki klas, która jest niemożliwa mimo istnienia klasowych sprzeczności. Zob. *Ibidem*.

¹⁴ Choć Park to jedno z najpopularniejszych nazwisk w Korei Południowej, ciekawy wydaje się fakt, że zarówno prezes z *Pana Zemsty*, jak i bogacz z *Parasite* nazywają się właśnie tak. Co więcej, w produkcji Bong Joon-ho w rolę pochodzącego z nizin społecznych Ki-tacka wciela się nie kto inny jak Song Kang-ho, czyli odtwórca roli Park Dong-jina w *Panu Zemście*.

rzeczywistości pojawił się już w *Jonit Security Area*. W przeciwieństwie do tej fabuły, w filmie otwierającym „trylogię zemsty” próżno szukać bohaterów zdolnych, aby pokonać dzielące ich bariery społeczne. Niemożność komunikacji najlepiej uosabia postać Ryu. Zabiegi zastosowane przez Park Chan-wooka w warstwie wizualnej i dźwiękowej z jednej strony budują osobny, odmienny świat wrażeń protagonisty, a z drugiej – uniwersum pełne przypadkowości, trawione marazmem i atrofią emocji. Na ekranie pojawiają się czarne plansze z kwestiami Ryu, będące albo pozakadrową narracją albo transkrypcją języka migowego, którym posługuje się chłopak¹⁵. Cisza przeplata się z industrialnym hałasem fabryki. Muzyka towarzysząca scenom okrucieństwa i zbrodni za sprawą wwiercających się w głowę smyczków wydobywa atmosferę horroru.

W *Panu Zemście* dominują zieleń. Taki odcień mają zarówno nienaturalne włosy głównego bohatera, jak i wnętrza – hala produkcyjna, prosekrium czy apartament Dong-jina, przedmioty, a nawet nurt rzeki. Kolor zielony symbolizuje gnienie i rozkład. Rozpadają się okaleczane i martwe ciała bohaterów, ich prywatne światy, a w szerszej perspektywie – ludzkie relacje. Park Chan-wook stosuje montaż pełen elips. Te ostatnie w swoim podstawowym znaczeniu eliminują to, co niepotrzebne. W przypadku *Pana Zemsty* bliżej im jednak do tak zwanych przebiegłych elips (*cunning elipsses*¹⁶), ponieważ usuwają to, co istotne (scena porwania Yoo-sun, operacja Ryu), dezorientują i celowo wprowadzają w błąd. Na dodatek przenoszą z „nieoczekiwanego w nieznane”. Przysłaniając znaczenie zemsty, każą widzowi na drodze własnych odczuć i interpretacji niejako dopisywać emocje oraz myśli bohaterów¹⁷.

Kiedy Ryu znajduje martwą siostrę z jego ust dobywa się pierwszy i jedyny dźwięk – przeciągły jęk, w obrazie najpierw zmontowany z oglądaną przez Yoo-sun kreskówką, w której ginie bajkowa postać, a potem z widzianą z lotu ptaka nocną panoramą miasta. Kamera oddala się, a w kadrze widać krzyczącego człowieka z workiem foliowym na głowie – prezesa Parka. Cierpienie bohaterów łączy się w jeden głos. Nowego wymiaru nabiera przedziwna historia opowiadana przez Yeong-mi na początku filmu. Pewien mężczyzna z Australii wierzył, że ma dwie głowy. Cierpiał na migreny. Z dwoma głowami miał je przez cały czas, więc strzelił sobie w jedną z nich. Ryu i Dong-jin są niczym dwugłowy potwór – ich losy splatają się na zawsze. Zabójstwo

¹⁵ Shin Ha-kyun (Ryu) i Bae Donna (Yeong-mi) przed rozpoczęciem zdjęć uczyli się języka migowego i w ramach przygotowań do ról uczestniczyli w spotkaniach w szkole dla osób głuchoniemych. W tym miejscu warto dodać, że w *Panu Zemście* znaleźć można scenę seksu, w której bohaterowie używają języka migowego – jedną z pierwszych tego typu w kinie.

¹⁶ Tego określenia używa m.in. David Bordwell w kontekście serii *Ocean's* Stevena Soderbergha, wskazując na ich przewrotną funkcję – zatajanie informacji istotnych. Por. David Bordwell, *One last big job: How heist movies tell their stories*, 12.10.2017, <http://www.davidbordwell.net/blog/2017/10/12/one-last-big-job-how-heist-movies-tell-their-stories> [dostęp: 10.06.2021].

¹⁷ Więcej na temat eliptycznego montażu *Pana Zemsty* piszą Yecies i Chambers. Cytowane określenie pochodzi z ich tekstu. Zob. Brian M. Yecies, *Double Take on Vengeance: Journey Through Syncopic Editing Style of »Sympathy for Mr. Vengeance«*, 2006, University of Wollongong Australia, <https://ro.uow.edu.au/artspapers/118> [dostęp: 10.06.2021].

pierwszego pociąga za sobą śmierć drugiego. Rachunki zostają wyrównane, ale gdy zemsta się urzeczywistnia, nie zostaje już nic. Klasowe starcie, przybierające formę uciszania słabszych i eliminowania silniejszych, skazane jest na porażkę.

Pan Zemsta nie zwojował koreańskiego box office, ale za sprawą Tartan Films¹⁸ w 2005 roku doczekał się dystrybucji w części amerykańskich kin. Za wprowadzeniem filmu do obiegu na Zachodzie po aż trzech latach od premiery stał krajowy i międzynarodowy sukces *Oldboya*. Druga część „trylogii zemsty” ujrzała światło dzienne zaledwie rok później niż pierwsza. Tym razem Park Chan-wook nie położył przed producentami gotowego scenariusza, tylko wziął na warsztat japońską mangę, którą podsunął mu jeden z nich – Syd Lim. Seria autorstwa Garona Tsuchiyi i Nobuakiego Minegishiego ukazywała się pod koniec lat 90. w magazynie „Weekly Manga Action”. W 2006 roku – najpewniej w reakcji na popularność filmowej adaptacji, została przetłumaczona na język angielski i wydana przez Dark Horse Comics. Reżyser, prywatnie fan oryginału, zaczerpnął ze źródła przede wszystkim ogólny szkielet opowieści. Shinichi Gotō – mangowy pierwowzór Oh Dae-su, zostaje porwany i zniewolony na kilka lat. Wypuszczony na wolność, musi na nowo odnaleźć się w otaczającej go rzeczywistości i odkryć, co tak naprawdę się stało. Choć film Park Chan-wooka zawiera sceny bezpośrednio nawiązujące do dzieła japońskich twórców (np. człowiek w walizce, bar sushi), ma dużo mroczniejszy klimat i oparty jest na kluczowym *twiście* nieobecnym w mandze.

Oldboya otwiera dynamiczna scena, będąca doskonałą zapowiedzią klimatu kolejnej historii o wendecie. Efektowne preludium – co typowe dla reżysera, szybko zostaje przerwane przez zupełnie inny rytm opowieści. Demoniczny nieznajomy, z twarzą przeoraną zmarszczkami i dziwnymi, nastroszonymi włosami, zaciska dłoń na czyimś krawacie. Ześlizgująca się kamera pokazuje, kto znajduje się na jego drugim końcu. To człowiek balansujący na skraju dachu wieżowca. W rękach kurczowo ściska białego pudelka. „Kim jesteś?” – pyta przerażony. Głośniki wypełnia rozwijający się motyw *Look Who's Talking* – najbardziej znanego utworu ze ścieżki dźwiękowej autorstwa Cho Young-Wuka. „Nazywam się...” – zaczyna enigmatyczna postać. Cięcie. Na ekranie nagle pojawia się „dawny”, niepozorny Oh Dae-su.

Bohater fabuły Parka do pracy chodzi w garniturze i z aktówką w rękę. Wieczorem, zamiast spieszyć na urodziny córki, najpierw wybiera kilka butelek *soju*. Dzięki temu zalicza wizytę na komisariacie, gdzie skutecznie uprzykrza życie policjantom. Pijackim awanturnictwem i niepotrzebną brawurą na siłę szuka problemu. Tej nocy Oh Dae-su zostaje porwany i trafia

¹⁸ Tartan Films to powstały w 1984 roku w Wielkiej Brytanii dystrybutor filmowy, który z czasem posiadał swój oddział także w Stanach Zjednoczonych. Upowszechniał zagranicą takie azjatyckie tytuły jak *Audition*, *Bad Guy*, *Ring*, *A Tale of Two Sisters* czy *Memento Mori*. Za jego sprawą do szerszego obiegu wszedł termin „Asia Extreme”. W 2008 roku biblioteka Tartan Films została sprzedana Palisades Media Group.

do ciasnego, pozbawionego okien pomieszczenia. Klaustrofobiczny pokój na piętnaście lat staje się jego domem. Jedynym oknem na świat, a zarazem zegarem odmierzającym upływający czas, jest wiecznie włączony telewizor. Wieczorami prywatne więzienie wypełniają opary gazu usypiającego. Odizolowany od świata mężczyzna powoli zaczyna tracić zmysły. Rzeczywistość miesza się z halucynacjami i z zalewem informacji sączących się z odbiornika. Oh Dae-su nie wie, kto stoi za porwaniem ani dlaczego to zrobił. Spędza godziny na łączeniu ze sobą przeróżnych wydarzeń. Sporządza listę wszystkich osób, które mogły mu źle życzyć. Pokrzepiony wizją zemsty, zaczyna wyczerpujące treningi fizyczne i przygotowuje drogę ucieczki. Kiedy znajduje się o krok od sukcesu, zostaje po prostu uwolniony.

Lata spędzone w odosobnieniu sprawiają, że Oh Dae-su staje się prawdziwym tytułowym „oldboyem”. Ominął gwałtowny skok technologiczny. Nie umie korzystać z Internetu. Nie rozumie młodych ludzi i ich nowego slangu. Problemy rozwiązuje niezbyt wyszukаныmi metodami, zawsze odwołując się do siły pięści. Odwet bierze nie z pistoletem, tylko ze zwykłym młotkiem w dłoni. Powrót do świata zewnętrznego wiąże się z całą feerią wrażeń – światłem, hałasem oraz głosem i zapachem drugiej osoby. Oh Dae-su nie interesuje się tym, co mówi do niego pierwszy spotkany na wolności człowiek – niedoszły samobójca. Zamiast tego obwąchuje go niczym zwierzę. Wsłuchuje się w brzmienie poszczególnych słów, które następnie powtarza – tak, jakby tylko dzięki temu mógł urzeczywistnić daną chwilę.

W końcu Oh Dae-ssu trafia do baru sushi, gdzie pracuje młoda kobieta – Mido. Postanawia zamówić „coś żywego”. Na talerzu ląduje wijąca się ośmiornica. Mężczyzna bez wahania odgryza jej głowę i zaczyna pochłaniać nadal ruszające się macki¹⁹. Po latach zniewolenia pragnie poczuć, że sam nie jest martwy w środku. W *Oldboyu* witalność i życiodajna siła nieodzownie splatają się jednak ze śmiercią – zarówno z tą dosłowną, jak i z symboliczną. Dawny Oh Dae-su umarł. Narodził się nowy – prawdziwy drapieżnik, pałający rządzą zemsty „potwór”, jak sam o sobie teraz mówi.

Były więzień na wolności staje się jednocześnie ścigającym i ściganym. Nie ma do czego wracać. Za sprawą sfabrykowanych dowodów jest poszukiwany w związku ze śmiercią żony. Musi działać poza prawem i trzymając się z dala od ludzi poznanych w przeszłości. W towarzystwie Mido – od początku zafascynowanej zagadkowym klientem, zaczyna szukać odpowiedzi. Trop prowadzi do restauracji Niebieski Magiczny Smok. Stamtąd wiedzie prosto do szemranej firmy

¹⁹ Jedzenie żywej ośmiornicy, tuż obok słynnej sekwencji walki rozgrywającej się na korytarzu, jest jednym z najczęściej przywoływanych motywów z filmu. Scena, przez zachodnich krytyków często cytowana w kontekście odrealnienia i dosadnej brutalności, tak naprawdę w dużym stopniu znajduje pokrycie w rzeczywistości. Żywe owoce morza to przysmak nie tylko w Korei Południowej. Serwowana w restauracji żywa ośmiornica najpierw zostalaby po prostu pokrojona, o czym zresztą rozmawiają protagoniści. Mimo to Choi Min-sik – odtwórca głównej roli, stanął przed nie lada wyzwaniem, jakim było dla niego – prywatnie buddysty, zjedzenie żywego stworzenia.

specjalizującej się w przetrzymywaniu ludzi na zlecenie. Oh Dae-su pokonuje kolejne piętra przestępczej organizacji, aby dotrzeć do tego jedyne – własnego oprawcy. Tajemniczy Evergreen zna jego każdy krok. Daje mgliste wskazówki, obserwuje i przewrotnie zaznacza swoją obecność. Stoi nie tylko za całym porwaniem, ale jest też reżyserem wszystkiego, co dzieje się na wolności.

Uczucie rodzące się pomiędzy Mido i Oh Dae-su – jedyne światło w tunelu, faktycznie dopełnia zemstę. Choć bohater ma szansę się wycofać i odejść z kobietą, pragnienie poznania prawdy jest silniejsze. Ciekawość po raz drugi prowadzi go do piekła. Przyczyną wszystkich nieszczęść okazuje się zapomniana, z pozoru błaha plotka z czasów młodości. Evergreen to Lee Woo-jin – absolwent tej samej szkoły. Nastoletni Oh Dae-su nakrył go podczas jednej z miłosnych schadzek z własną siostrą – Soo-ah. Powiedział o tym przyjacielowi, a ten swojej dziewczynie. Evergreen utrzymuje, że Soo-ah popełniła samobójstwo, bo nie mogła pogodzić się z krążącymi pogłoskami o kazirodstwie. Zemsta za śmierć dziewczyny musi być równie okrutna. Woo-jin wciela w życie misternie przygotowany plan. Sprawia, że Oh Dae-su zakochuje się w Mido, która tak naprawdę jest jego własną córką – nieświadomy sam dopuszcza się kazirodstwa.

Oldboy, podobnie do *Pana Zemsty*, ujawnia bezsensowność wendety. Tym razem Park Chan-wook idzie o krok dalej. Podważa już same jej podstawy. Odwet wzięty przez Woo-jina ma swoje źródła w subiektywnych, zniekształconych wyobrażeniach o przeszłości. Soo-ah w rzeczywistości zginęła z powodu zakazanej relacji z bratem. Oh Dae-su musi porzucić dociekanie sprawiedliwości, żeby ocalić tą, którą kocha. Gdy poznaje wstrząsający sekret, robi wszystko, aby Mido się o nim nie dowiedziała. Błaga i oddaje we władanie Evergreena. W geście najwyższej pokuty odcina sobie język. Mówił za dużo, teraz nie powie już nic.

Piąty pełnometrażowy film Park Chan-wooka zdążył zyskać miano kultowego, o czym świadczą nie tyle liczne nagrody (m.in. MFF w Cannes, Grand Bell Awards, BCFA), co status, jakim nadal się cieszy. Wymieniany przez Quentina Tarantino wśród ulubionych tytułów dekady, przeszedł do historii głównie za sprawą mocnych, zapadających w pamięć scen walki. Urosły do rangi symbolu słynny młotek używany jest przez Oh Dae-su do okaleczania (wrywanie zębów) i eliminowania przeciwników. Pojawia się również w nakręconej w jednym ujęciu, długiej i efektownej sekwencji, w której bohater rozprawia się z całym gangiem. Kamera stopniowo sunie wąskim, ponurym korytarzem. Porusza się wraz z każdym krokiem mężczyzny. Ziemia usłana jest ciałami wijących się w bólu przestępców. Zakrwawiony Oh Dae-su uśmiecha się złowieszczo.

Trwająca dwie minuty scena pierwotnie miała zostać zrealizowana w wielu dynamicznych ujęciach. Za jej ostatecznym kształtem w znacznym stopniu stał Choi Min-sik, który wziął na swoje barki próbę przeprowadzenia jej w *master shocie*. Aktor włożył dużo wysiłku w przygotowanie się

do roli²⁰. Musiał schudnąć kilkanaście kilogramów i chodził na lekcje boks. Potem zarzekł się, że więcej nie zagra w filmie wymagającym takiej dbałości o wagę. Na planie, kiedy tylko mógł, uciął sobie drzemki między ujęciami. Niejednokrotnie proponował własne pomysły. Hymn szkoły śpiewany przez Oh Dae-su był jego własnym z czasów nauki. Kreacja aktorska Choia, prowadzącego też hipnotycznym głosem narrację z *offu*, nieustannie balansuje pomiędzy szaleństwem a zimną racjonalnością. Składa się na jedyną w swoim rodzaju atmosferę *Oldboya*, co doskonale potwierdza późniejsza o ponad dziesięć lat produkcja *Oldboy. Zemsta jest cierpliwa* (2013) Spike'a Lee z Joshem Brolinem w roli głównej. Amerykański remake, pozbawiony finezji i wielowymiarowości postaci, stał się zaledwie smutnym cieniem oryginału.

Park Chan-wook sprawił, że jego adaptacja japońskiej mangi jest brudna i surowa, a jednocześnie wizualnie piękna. Wszechobecne zielenie znane z *Pana Zemsty* ustępują miejsca wnętrzom skąpanym w dusznych czerwieniach. Każdy detal ma znaczenie. Białe skrzydła anioła, eleganckie pudełka z prezentami i talerze pełne symetrycznie ułożonych pierożków przeplatają się z obrazami knykcii pokrytych pęcherzami albo z lśniącą stalą młotka. Taka stylistyczna mieszanka sprawia, że *Oldboy* ma w sobie tyle samo z thrilleru i kina gangsterskiego, co z mrocznej, krwawej baśni. Zanim Oh Dae-su wraca na wolność zostaje poddany hipnozie. Łóżko w celi nieoczekiwanie zmienia się w zieloną trawę. Na środku stoi duża walizka, z której nagle wypada bohater. Trawa okazuje się rosnąć na dachu wieżowca. Płynne przejścia między ujęciami nie tylko budują klimat baśniowości i odrealnienia, ale służą też ogólnej konstrukcji fabuły.

Park zrywa z klasyczną, linearną narracją. W *Oldboyu* znaleźć można wiele zaburzeń przestrzeni i czasu, co najlepiej widać w dwóch retrospekcjach. Cofnięcie się do wspomnień z młodości, tradycyjnie zaznaczone na najbardziej podstawowym i od razu czytelnym poziomie – w kolorze (dominujące sepie), w rzeczywistości prowadzi do dekonstrukcji historii. Dorosły Oh Dae-su towarzyszy swojej nastoletniej wersji. Podąża za nią, goni sam siebie. Granice przestają być szczelne, a status ontyczny postaci zostaje zaburzony. Podobnie dzieje się, gdy Woo-jin myślami wraca do momentu, w którym stoi z Soo-ah na tamie. Sekwencja ma swój początek jeszcze w teraźniejszości – ręka dziewczyny pojawia się już w windzie, dopiero potem sceneria zmienia się na faktyczną. Teraz to brat nieustannie się zmienia – z młodego Woo-jina w dorosłego Evergreena.

W drugiej części „trylogii zemsty” linia pomiędzy tym, co wyobrażone a tym, co realne

20 Pozostali odtwórcy głównych ról również przechodzili odpowiednie szkolenia, ale nie tak intensywne. Yoo Ji-Tae (Evergreen/Woo-jin) uczęszczał na zajęcia jogi, aby wykonać *salabhasanę* – pełną pozycję szarańczy (świerszcza). Ostatecznie przy tej akrobacji wykorzystano jednak podnośniki. Natomiast Kang Hye-jeong (Mido) przeszła profesjonalny kurs z przygotowywania sushi. Interesujące materiały z *making of* całej trylogii można znaleźć m.in. wśród dodatków na polskojęzycznym wydaniu DVD. Zob. Park Chan-wook, *Trylogia Zemsty*, DVD, Gutek Film, Polska 2008.

nieustannie się zaciera. Dzieje się tak w przypadku wspomnianego powrotu do wydarzeń z przeszłości, ale też w opowieści Mido o samotności (scena z wielką mrówką w metrze) czy za sprawą samego wątku hipnozy. Oh Dae-su i jego córka zostają zaprogramowani, aby się spotkać i w sobie zakochać. Trans, w który byli wcześniej wprowadzeni kwestionuje realność ich uczucia. Czy bez tego byłiby w stanie się ze sobą związać? A może wisi nad nimi fatum rodem z antycznej tragedii? Imię głównego bohatera – Oh Dae-su fonetycznie brzmi jak „Oedipus”. W mitologii Edyp – król Teb nie znał swoich prawdziwych rodziców, przez co ożenił się z własną matką. W końcowych scenach *Oldboya* wśród zimowego krajobrazu²¹ okaleczony, niemy bohater spotyka się z hipnotyzerką. Kobieta pomaga mu tylko przez jedno zdanie zapisane w wysłanym jej liście: „Chociaż nie jestem lepszy niż bestia, czy nie mam prawa żyć?”. Rozpoczyna trans. Mężczyzna od tej pory będzie dwiema osobami – niczego nieświadomym Oh Dae-su i noszącym brzemień sekretu „Potworem”. Nie wiadomo, czy zdołał zapomnieć.

„Trylogia zemsty” nie istniała jako pierwotny koncept. *Pan Zemsta*, jak już wiadomo, powstał na podstawie gotowego scenariusza, a kolejny pełen metraż – zrodził się z sympatii Parka do japońskiej mangi. Reżyser oryginalnie nie planował w jakikolwiek sposób łączyć ze sobą obu produkcji. Podczas jednej z konferencji prasowych dotyczących rozwijanego wówczas *Oldboya*, został zapytany przez dziennikarza, dlaczego znowu robi film o zemście. Dopiero wtedy zdał sobie z tego sprawę i – ku własnemu zaskoczeniu, przewrotnie zapowiedział, że w sumie planuje nakręcić też trzeci. Później w wywiadach żartował, że nie miał już wyjścia. *Pani Zemsta* musiała powstać²².

Zanim w 2005 roku Park Chan-wook oficjalnie domknął cykl, zdążył jeszcze zrealizować *Cut*. Niespełna godzinna opowieść weszła w skład nowelowego *Three... Extremes* (2004). Pozostałe dwa segmenty wyreżyserowali inni znani azjatyccy filmowcy – Fruit Chan (*Dumplings*), tworzący w Hong Kongu, a także Japończyk Takashi Miike (*Box*). *Cut* to zaginione ogniwo „trylogii zemsty”. Wzięty reżyser (w tej roli Lee Byung-hun znany z *Joint Security Area*) ma wszystko – karierę, piękną, utalentowaną żonę i opływający w luksusy dom. Jego sielankę burzy pojawienie się intruza. Do rezydencji wdziera się wściekły statysta. Rusza przedziwna, krwawa gra, w której stawką są zarówno odcinane po kolei palce żony bohatera – zawodowej pianistki, jak i życie wpłatanego w makabryczne wydarzenia dziecka. Automatyczna etiuda stanowi popis fabularnej i inscenizacyjnej wirtuozerii Park Chan-wooka. Te same dialogi powracają w różnych kontekstach. Nastroje zmieniają się jak obrazki w kalejdoskopie, a rzeczywistość miesza się z fikcją.

21 Ostatnie sceny *Oldboya* były kręcone w Nowej Zelandii. Na ekipę czekała zachwycająca, mroźna sceneria. Park Chan-wook był tak oczarowany brzmieniem nowozelandzkiego wiatru, że zdecydował się umieścić jego dźwięk i tym samym niejako „przekazać” koreańskiej publiczności. Por. *Ibidem*.

22 Park Chan-wook, *ScreenTalks Archive: Park Chan-Wook on I'm A Cyborg, But That's OK*, 3.07.2017, Barbican Centre, 24'10"-26'55" <https://www.barbican.org.uk/read-watch-listen/screentalks-archive-park-chan-wook-on-im-a-cyborg-but-thats-ok> [dostęp: 1.06.2021].

Fabula *Cut* jest niczym misterna konstrukcja zawieszona nad fortepianem – płatanina żyłek przypominająca śmiercionośną pajęczynę. Co rusz sprowadza widza na manowce. Bohaterowie grają w filmie, a później prowadzą podobne rozmowy w życiu codziennym. Plan zdjęciowy nagle zmienia się w dom artysty. Osobność przestrzeni nie obowiązuje w takim samym stopniu, w jakim płynne i nieokreślone są role protagonistów. Wracają też dwa ważne motywy – klasowa nierówność, obecna w *Panu Zemście*, a także bezsensowność wendety, wyłaniająca się ze wszystkich części trylogii. Torturujący małżeństwo statysta ma dość świata, w którym bogaci gardzą biednymi. To kolejny mściciel z uniwersum Parka, który realizując akt zemsty – irracjonalnej i w dużej mierze przypadkowej (bo zastępczej), nie znajduje ukojenia. Rozgrywające się w środowisku filmowców *Cut* może być czytane zarówno w kategoriach pociągniętego grubą kreską autopastiszu, jak i rozważań na temat kondycji sztuki oraz samej materii filmu. Pojawiające się w opowieści wampiryczne wątki i historyczny kostium zwiastują dalsze dokonania twórcy – *Pragnienie* (2009) i *Służącą* (2016).

Panią Zemstę (2005) otwiera czołówka, w której biel śniegu i alabastrowej skóry łączy się z czerwienią krwi oraz z kwiatowymi ornamentami rozkwitającymi na kobiecym ciele. Właśnie taka wydaje się główna bohaterka – zimna i niebezpieczna, a jednocześnie wrażliwa i piękna. Geum-ja po ponad trzynastu latach wychodzi z więzienia. Jako młoda dziewczyna została skazana za brutalne morderstwo małego chłopca – Wo-mo. Media rozpisywały się o zachwycającej urodzie morderczyni. Brukowce porównywały ją do aktorki Olivii Hussey²³, a Koreanki zaczęły nosić takie same sukienki w kropki. Zbliżają się święta Bożego Narodzenia. Na opuszczającą areszt morderczynię czeka cały orszak powitalny – zastęp grających na instrumentach fałszywych Mikołajów i nieco podejrzany duchowny. W więzieniu Geum-ja dała się bowiem poznać jako żarliwa katoliczka. Z lubością wygłaszała natchnione przemowy na Dniu Wiary iniosła pomoc bliźnim. Wśród innych osadzonych uważana niemal za świętą, szybko zyskała przydomek Panna Uczynna²⁴. Odsiadka się jednak kończy, a kobieta ma zupełnie inne plany niż wizyta w kościele. Beznamiętnym wzrokiem omiata talerz z przyniesionym tofu²⁵.

Już sam początek filmu pokazuje to, co będzie w nim powracać jak bumerang – spektakl i odgrywania ról – stworzonych przez siebie, wykreowanych przez media czy wymuszonych przez

23 Zachodnia gwiazda rozpoczynała karierę pod koniec lat 60. Znana jest przede wszystkim za sprawą roli Julii w *Romeo i Julii* (1968) Franco Zeffirelliego i Marii w *Jezusie z Nazaretu* (1977), co w przypadku protagonistki *Pani Zemsty* daje o wiele ciekawsze pole odniesienia niż doszukiwanie się wizualnych podobieństw.

24 Pseudonim koresponduje z oryginalnym tytułem produkcji – *Chinjeolhan Geum-ja-ssi*, co w wolnym tłumaczeniu oznacza „miłą, uczynną panią”, a w dosłownym może być przełożony na *Geum-ja o złotym sercu* (ang. *Kind-hearted Geum-ja*).

25 Tradycja wręczania tego konkretnego produktu osobom, które opuszczają więzienie, związana jest z wierzeniami, że tofu symbolizuje czystość i nowy początek. Zjedzenie go pozwala oczyścić duszę z grzechu, rozpocząć uczciwe życie. Podobny wątek pojawia się w *Oasis* (2002) Lee Chang-donga.

wymiar sprawiedliwości. W *Pani Zemście* kobieca narratorka snuje opowieść o Geum-ja. Stopniowo odsłania jej kolejne, często sprzeczne oblicza. Obraz bohaterki sklejony zostaje z minionych wydarzeń, telewizyjnych przekazów i historii współwięźniarek. To właśnie tym ostatnim nieustannie przekazywany jest głos. Na ekranie pojawia się cała galeria postaci, między innymi więźniarka zakochana w Pannie Uczynnej, Woo So-young, która wpadła za napad, cierpiąca na Alzheimera stara Ko Sun-sook – szpieg z Korei Północnej i budząca postrach Wiedźma.

Niemal wszystkie kobiety są winne Geum-ja przysługę. Opiekowała się nimi, uwalniała od prześladowczyń, a jednej nawet wspomniałomyślnie oddała własną nerkę. Dozgonnie wdzięczne koleżanki z celi służą pomocą, a zarazem cały czas czują respekt przed kobietą. W końcu uśmierciła Wiedźmę i tym sposobem przejęła władzę w więzieniu. Manipulowanie koleżankami przychodzi jej z łatwością. To tylko pionki przesuwane na planszy. Sprowadzone do kategorii narzędzi zapewniają dach nad głową i broń albo wcielają w życie złecone im intrygi. Pozostali bohaterowie, tacy jak kulawy cukiernik i policjant prowadzący śledztwo w sprawie zabójstwa Wo-mo, nie pojawiają się przypadkiem. Stanowią część rozpoczętego trzynaście lat temu planu, mającego doprowadzić Geum-ja do Baeka – jej dawnego nauczyciela i prawdziwego mordercy. Mężczyzna wymusił na zamieszanej w porwanie dziewczynie przyznanie się do winy. Szantaż się udał, bo zakładnikiem było urodzone przez nią dziecko.

Cel Panny Uczynnej jest jasny – namierzyć i zabić Baeka, ale po drodze przychodzi czas na zrealizowanie jeszcze jednego marzenia. Kobieta wyrusza do Australii zobaczyć się z córką – Jenny. Spotkanie z mieszkającą na antypodach rodziną adopcyjną Park Chan-wook zakrapia odpowiednią dawką absurdu oraz czarnego humoru. Przybrani rodzice bawią się i palą skręty z Geum-ja. Niezbyt potulna i bardzo uparta nastolatka, mimo protestów biologicznej matki, chce jechać do Korei – aby dopiąć swego, terroryzuje otoczenie. Powrót z Jenny do ojczyzny zmienia stawkę. Główna bohaterka ma teraz kogo stracić. Geum-ja nie czuje, że zasłużyła na miłość córki. Optyka w *Pani Zemście* jest inna niż w pozostałych dwóch filmach. Wendeta zyskuje nowy wymiar. Jest środkiem do osiągnięcia odkupienia. W jednej z wcześniejszych scen kobieta odwiedza rodziców Wo-mo i błaga ich o wybaczenie. Śmierć Baeka to bardziej zadośćuczynienie wobec bliskich chłopca i jego samego, niż odwet za lata odsiadki.

Kiedy nauczyciel zostaje podstępem schwytany, a na jaw wychodzą szokujące fakty – zabił więcej dzieci, trzecia część trylogii przybiera nieoczekiwany obrót. Kobieta, choć pała nienawiścią do mordercy, nie potrafi pociągnąć za spust. Kontaktuje się z rodzinami wszystkich ofiar. Sprowadza małżeństwa, rozwiedzione pary i babcie do opuszczonego budynku, w którym przetrzymuje winowajcę. Puszcza zgromadzonym makabryczne nagrania znalezione w domu Baeka. Geum-ja daje wybór zboliałym krewnym – mogą oddać zabójcę w ręce policji albo

wymierzyć sprawiedliwość sami.

Po naradach i dyskusjach, z pozoru zwyczajni ludzie siadają jeden obok drugiego i czekają na swój moment zemsty. Odziani w kombinezony ochronne i wyposażeni w noże, tasaki i siekiery po kolei wchodzą do miejsca krwawej łaźni. Bez skrupułów wymierzają ciosy Baekowi, a następnie jako w pełni zgrany zespół pozbywają się dowodów zbrodni i zakopują ciało mężczyzny. Wieczór kończą w cukierni Geum-ja. Siedząc przy okrągłym stole jedzą idealnie udekorowany tort. Z wnętrza ciasta wypływa krem nieodparcie kojarzący się z przelaną krwią. Chwilę zadumy przerywa pojawienie się jednego młodego cukiernika. Ktoś z zebranych podsuwa głównej bohaterce kartkę z numerem konta potrzebnym do zwrócenia pieniędzy z zapłaconego porywaczowi okupu. W jego ślad błyskawicznie idą inni. Później jakby nigdy nic rozchodzą się do domów - wracają do przyziemnych, prozaicznych spraw.

Pani Zemsta fabularnie rozpada się na dwie części. Z klasycznej historii wendety, opartej na stopniowym wdrażaniu w życie planu, zaczyna ciążyć w stronę bardziej dramatycznej i mrocznej przypowieści o naturze człowieka. Geum-ja przerywa swoje zadanie. Przekazuje ostrze zemsty bliskim ofiar. Naznaczone stratą rodziny po drodze zatracają pamięć o zmarłych. Zdają sobie sprawę, że odwet nie przywróci utraconych istnień, a mimo to poddają się zwierzęcym impulsom i wściekłości. Baek od początku budzi skrajną odrazę, co jest ogromną zasługą Choi Min-sika, czyli słynnego filmowego *Oldboya*. Park Chan-wook, odwracając role prześladowcy i prześladowanych, sprawia jednak, że tak, jak on zaczyna budzić litość, tak opętani wizją mordu rodzice wywołują przerażenie.

Cała sekwencja zbiorowego mordu nieustannie łączy ze sobą skrajne emocje. Jeden z mężczyzn chce pożyczyć drugiemu nóż. Widzi, że tamten został zaopatrzony jedynie w drewniany trzonek. Jego sąsiad w odpowiedzi przykręca do kija wielką siekierę. Raczej sobie poradzi. Upodobanie reżysera do czarnego humoru i groteski doskonale widać też we wcześniejszych scenach pokazujących przebieg wizji lokalnej z udziałem Geum-ja. Kobieta odtwarzając za pomocą manekina przebieg zbrodni, krępuje nadgarstki kukły – zawiązuje sznur w kokardkę. Pod tym względem ostatnia część trylogii przypomina zabiegi stosowane w pierwszej, ale w szerszej perspektywie sytuuje się gdzieś pomiędzy *Panem Zemstą* i *Oldboyem*.

Park Chan-wooka nie interesują silne związki z rzeczywistością. Motyw podziałów klasowych – zaledwie zarysowany w sekwencji morderstwa Beaka, krwiożerczych mediów i ikonografia chrześcijańska służą do zarysowania kolejnego charakterystycznego, rządzącego się własnymi prawami świata. W *Pani Zemście* ściany więzienia są różowe, Geum-ja mieszka w przypominającym piekło salonie fryzjerskim, nad głową Jenny z chmur układa się napis „Nie masz matki”, a w tle często powraca muzyka Vivaldiego.

Początkowa wielogłosowa narracja filmu odsłania kolejne elementy układanki, ale w żaden sposób nie przybliża do prawdy o tytułowej bohaterce. Park Chan-wook przyznał, że od początku chciał wykorzystać *emploi* Lee Yeong-ae, z którą współpracował na planie *Joint Security Area*, gdzie wcielała się w major Sophie. Od czasu ich współpracy aktorka stała się znana wśród szerszej publiczności dzięki koreańskim dramom, zwłaszcza *Jewel in the Palace* (tak, tego samego serialu, którego fanem był północnokoreański przywódca Kim Jong Il). Jej popularny wizerunek – kobiety niewinnej, dobrej i cichej, został wykorzystany w sekwencjach rozgrywających się za kratami więzienia. Później zastąpiono go przez obraz zimnej i bezwzględnej *femme fatale*²⁶, która nosi wysokie szpilki i skórzane płaszcze, zaciąga się papierosem, a do sypialni zaprasza Geun-sika – zawstydzonego młodego cukiernika. Według reżysera ten dodatkowy kontekst możliwy był do wychwycenia tylko przez rodzimą widownię. Jest coś hipnotycznego w transformacji Lee Yeong-ae, która wydobywa ze swojej protagonistki szereg wieloznaczności. Postać Geum-ja w założeniu miała tworzyć dystans i faktycznie filmowa *Pani Zemsta* jest nieprzenikniona. Bohaterka na każdym kroku słyszy, że się zmieniała. Wspominają o tym dawne koleżanki, policjant i morderca. Nie wiadomo jednak ani jaka tak naprawdę była, ani jaką się stała.

Śmierć nauczyciela z rąk rodzin ofiar dopełnia słowa przewijające się przez opowieść jak mantra – „wszyscy jesteśmy grzesznikami”. Świadomość skazy, winy i grzechu wywołuje cierpienie tylko w Geum-ja. Odkupienia nie przynosi ani zemsta ani zadośćuczynienie rodzicom zamordowanego chłopca. W jednej z końcowych scen bohaterka wchodzi do łazienki. W kierunku jej stóp toczy się kolorowa szklana kulka – taka sama, jaką miał Mo-wo w dniu porwania. Nagle Pannie Uczynnej objawia się sam chłopiec. Dziecko zmienia się w swoją dorosłą już wersję. Nie czekając na wyjaśnienia, wtyka Geum-ja do ust kulkę, która zamienia się w knebel – taki sam, jakiego użyto do uciszenia Baeka. Kobieta symbolicznie traci głos, podobnie do niemego Ryu z *Pana Zemsty* i pozbawionego języka Oh Dae-su z *Oldboya*.

W ostatniej części trylogii kluczem do odkupienia okazuje się wybaczenie samemu sobie. Z nieba spadają płatki śniegu. Na pustej, rozświetlonej jedynie słabym światłem latarni, ulicy słyszeć jedynie stukot obcasów bohaterki i śpiew podążającego kilka kroków za nią Geun-sika. Milcząca mścicielka niesie elegancki pakunek z cukierni. Drogę zastępuje jej Jenny. Geum-ja życzy córce, aby zawsze była niewinna. Dziewczynka prosi matkę o to samo, a ta nieoczekiwanie zanurza w cieście całą twarz.

W wielu interpretacjach *Pani Zemsty* pojawia się informacja, że bohaterka wkłada głowę w kostkę tofu. Najprawdopodobniej dlatego, że do jego czystości porównuje to, jaka ma być Jenny.

²⁶ Park Chan-wook, *Act of Revenge: Director Park Chan-wook Discusses »Lady Vengeance« and More* (rozm. przepr. Damon Smith), *Bright Lights Film Journal*, 1.04.2006, <https://brightlightsfilm.com/acts-revenge-director-park-chan-wook-discusses-lady-vengeance> [dostęp: 10.06.2021].

W rzeczywistości oferuje jednak córce upieczony tort. Na kluczowe znaczenie tego pozornego niuansu na szczęście zwraca uwagę też Steve Choe, powołujący się nawet na wytłumaczenie samego Park Chan-wooka. Zakończenie filmu oczywiście koresponduje ze sceną, która ma miejsce tuż po opuszczeniu więzienia (strącenie talerza z tofu). Geum-ja odrzuca zbawienie zesłane przez siłę wyższą. Zanurzenie twarzy we własnoręcznie przygotowanym cieście symbolizuje jej prywatny rodzaj odkupienia. Przebacza sama sobie i na własnych zasadach²⁷. Z Jenny i Geun-sikiem u boku jest jedyną w „trylogii zemsty”, która odkrywa sposób na wyjście z zakłętego kręgu wendety.

Reżyser, wychodząc z założenia, że *Pani Zemsta* ma niewiele wspólnego z poprzednimi częściami cyklu, postanowił wzbogacić fabułę tak zwanymi *cameos*. W epizodach pojawia się mnóstwo znakomitych aktorów znanych z pozostałych filmów, co niewątpliwie stanowi gratkę dla wszystkich fanów. Song Kang-ho i Shin Ha-kyun – dwaj przeciwnicy z *Pana Zemsty*, wcielają się w płatnych morderców. W obsadzie pojawia się też silna reprezentacja ekipy *Oldboya* – Kang Hye-jeong (prezenterka telewizyjna), Oh Dal-su (właściciel cukierni), Kim Byeong-ok (ksiądz), Yoo Ji-tae (dorosły Wo-mo) i Oh Kwang-rok – obecny jako jedyny we wszystkich trzech częściach. Wprawne oko ma szansę wypatrzeć nawet kolegę Parka po fachu – Ryoo Seung-wana, który pod koniec lat 90. pełnił funkcję asystenta na planie *Trio*, a ostatnio zrealizował *Mogadisyu* (2021). Gościnne występy gwiazd tylko potwierdzają, że Park Chan-wook wówczas cieszył się już statusem twórcy, któremu po prostu się nie odmawia. *Panią Zemstę* zobaczyło ponad 3,6 miliona Koreańczyków. Film zajął siódme miejsce wśród najpopularniejszych krajowych tytułów z 2005 roku i ósme w ogólnym zestawieniu box office z tego sezonu.

„Trylogia zemsty” ugruntowała pozycję Park Chan-wooka na arenie międzynarodowej. Nie ulega wątpliwości, że wspomniane produkcje zawierają dużo przemocy, a obecny w nich cały wachlarz krwawych tortur wystawia na próbę nawet najbardziej wytrzymałych widzów. Epatowanie agresją i jej estetyzacja stały się zresztą częstymi zarzutami wysuwanymi przez krytyków. Park Chan-wook snuje trzy alegoryczne opowieści o uczuciu, które trawi ludzkość od wieków. Powołując do życia mroczne światy – pełne symboliki i hiperboli, mówi o tym, co powszechnie niewygodne i spychane do podświadomości.

Przesłanie cyklu wymaga pewnej reinterpretacji. Reżyser *Oldboya* tak naprawdę nie gloryfikuje zemsty, lecz doprowadza jej logikę do punktu załamania. Pokazuje bezsensowność wendety, przez co odświeża popularne przedstawienie tego zagadnienia w kinematografii²⁸. Odwet

27 Steve Choe powołuje się na wypowiedź Park Chan-wooka w wywiadzie udzielonym dla portalu fareeastfilms.com. Zob. Steve Choe, *Love Your Enemies: Revenge and Forgiveness in Films by Park Chan-wook*, „Korean Studies”, 2009, nr 33, s. 42.

28 Ciekawą analizę motywu zemsty zawiera artykuł Steve'a Choe. Autor nie tylko wskazuje na specyficzne podejście Parka do samego konceptu wendety, ale też śledzi tropy tej ostatniej we wcześniejszej produkcji reżysera – *Joint Security Area*. Zob. *Ibidem*.

nie dość, że nie ma sensu, to ostatecznie sprowadza się do wielu chaotycznych, przypadkowych działań. Dla części protagonistów – na przykład Dong-jina z *Pana Zemsty* i Evergreena z *Oldboya*, zemsta staje się jedynym sensem życia, stąd jej urzeczywistnienie wyznacza kres ich egzystencji. Ryu, Oh Dae-su i Geum-ja też wkraczają na drogę wendety, bo coś utracili. Problem polega na tym, że mszcząc się, nie są w stanie zrekompensować straty. Wyczekiwana zapłata za cierpienia nie przynosi satysfakcji. Niejednokrotnie powoduje większy ból. W jednym z wywiadów Park wyjaśniał, że jego zdaniem zemsta czyni człowieka szczęśliwym i napędza go tylko wtedy, gdy rozgrywa się w wyobraźni. Jej realizacja to akt totalnej głupoty. Aby pełniła swoją oczyszczającą rolę, musi być zatem nieskończenie odkładana, nieskończenie opóźniana²⁹.

W „trylogii zemsty” pragnienie wyrównania rachunków łączy się z poczuciem winy i grzechu, a nawet poniekąd z nich wypływa. Najlepiej widać to w przypadku Geum-ja, ale Ryu i Oh Dae-su również mierzą się z własnymi skazami. Nad pierwszym ciężką wyrzuty sumienia po samobójstwie siostry i dramatycznej śmierci Yeong-mi. Drugi musi dokonać rewizji przeszłości. Być może wcale nie żył tak dobrze z innymi ludźmi, jak mu się wydawało. Zemsta prowadzi do zezwierżenia i do rozpadu tożsamości bohaterów, co doskonale odzwierciedlają motywy dwoistości – historia o dwóch głowach, równoczesne istnienie Oh Dae-su i „Potwora” czy różne oblicza Panny Uczynnej. Odwet, który wiedzie w stronę autodestrukcji, okazuje się ostrzem wymierzonym w samego siebie. Karą za popełnione grzechy jest niemożność przerwania wendety. Dopiero zakończenie *Pani Zemsty* staje w kontrze z brakiem nadziei przebijającym z *Pana Zemsty* i z *Oldboya*. Odkupienie u Park Chan-wooka nie przychodzi jednak z upragnionego zewnątrz ani nie jest łaską magicznie zesłaną z niebios. Płynie ze środka – z samej Geum-ja. Nie ma w nim nic wzniosłego, a mimo to tak trudno je osiągnąć.

Wszystkie zabawki na pokład! – *love story*, które zjadło science fiction

Co może zrobić kochający ojciec, który właśnie zrealizował cztery krwawe, mroczne fabuły przeznaczone wyłącznie dla dorosłych? Nakręcić nowy film! Pomysł na scenariusz *Jestem cyborgiem i to jest OK* (2006) zrodził się z bardzo osobistego pragnienia. Park Chan-wook chciał, aby dorastająca córka mogła w końcu zobaczyć którąś z jego produkcji. Zaczął pracę nad

²⁹ Park Chan-wook, *Park Chan-wook Interview: Revenge is Sweet* (rozm. przepr. Matt McAllister), 2.12.2014, <https://www.futuremovies.co.uk/filmmaking/park-chan-wook-revenge-is-sweet/matt-mcallister> [dostęp: 10.06.2021].

zwariowaną (dosłownie i w przenośni) komedią romantyczną. Choć powstały film stanowi najbardziej bajkową i ciepłą opowieść, jaka wyszła spod ręki reżysera, ten oczywiście nie byłby sobą, gdyby nagle stworzył historię rodem z Disneya. Jego siódma produkcja to „film odpowiedni dla dzieci, ale tylko jeśli akurat tak się złożyło, że twoje dziecko jest córka autora »trylogii zemsty«”³⁰.

Young-goon po nieudanej próbie samobójczej trafia do szpitala psychiatrycznego. Lekarze usiłują jej pomóc, ale sprawę komplikuje pewien dość istotny fakt. Bohaterka wierzy, że jest cyborgiem. Z wielką, czarną czupryną, przypominającą fryzurę Oh Dae-su z *Oldboya*, z tlenionymi na blond brwiami i nieodzowną sztuczną szczęką babci, przemierza korytarze placówki w poszukiwaniu przyjaciół. Rozmawia z automatem wydającym napoje, z lampami i z zegarem, bo tylko inne maszyny mogą zrozumieć, czemu się tu znalazła. Regularnie słucha abstrakcyjnych audycji, sączących się z zdezelowanego, tranzystorowego radia. Walczy sama ze sobą. Kodeks, którego musi przestrzegać wydaje się prosty. Wystarczy unikać siedmiu grzechów głównych: smutku, niepokoju, bania się wszystkiego, bezużytecznych snów na jawie, poczucia winy i wdzięczności oraz najcięższej ze zbrodni – współczucia. Życie Young-goon wisi na włosku. Dziewczyna odmawia jedzenia. Cyborgi nie mogą przecież spożywać ludzkich pokarmów – są ładowane prądem. Na szczęście, oprócz przynoszącego marne efekty lizania baterii, w szpitalu można liczyć na bardziej obfity posiłek – elektrowstrząsy.

Choć w *Jestem cyborgiem i to jest OK* cały personel medyczny, zwłaszcza doktor Choi, z powodzeniem mógłby zająć pozostałe wolne łóżka, Park Chan-wook przede wszystkim skupia się na barwnych pacjentach ośrodka. Poświęca uwagę ich dziwactwom i wydumanym narracjom – puszcza wodzę nieograniczonej fantazji. Nieustannie zaciera granicę pomiędzy mitomanią a rzeczywistością. W szpitalu przewijają się przeróżne postacie – człowiek tak miły, że wiecznie się kłania i nawet chodzi tyłem, jodłująca dziewczyna, kobieta usiłująca wynaleźć skarpety do latania i Il-soon – złodziej cennych przedmiotów, ale też cudzych talentów i tożsamości. Przyodziały w biały kombinezon i papierową maskę królika chłopak jako jedyny usiłuje faktycznie pomóc Young-goon. Opanowanie cyborga nie jest łatwe. Zwłaszcza, gdy ten nie ma instrukcji obsługi, a po pełnym naładowaniu błyskawicznie zmienia się w śmiercionośną maszynę. W ustach – upiornie otwartych niczym u kukły z horroru, przeładowuje naboje, a z palców wystrzeliwuje pociski i sieje zniszczenie.

W *Jestem cyborgiem i to jest OK* szalone wizje głównej bohaterki stanowią ogromne źródło humoru, ale wypływają z głębokiego poczucia smutku. W niezwyklej labiryncie dziecięcych

30 B.L. Panther, *Park Chan-wook gets silly but sweet with »I'm a Cyborg, But That's OK«*, The Spool, 20.04.2020, <https://thespool.net/reviews/movies/park-chan-wook-im-a-cyborg-but-thats-ok/> [dostęp: 10.06.2021].

fantazji dużo miejsca zajmują żal, poczucie straty i braku zrozumienia. Young-goon została cyborgiem nie bez powodu. Roboty nie mają emocji, a dzięki nieludzkiej sile potrafią pokonać wszystkie przeciwności. Zanim dziewczyna trafia do szpitala, rozstaje się z najbliższą osobą – babcią. Seniorka rodu, wierząca, że jest myszą, zostaje odesłana przez rodzinę do szpitala. Według lekarzy cierpi na schizofrenię i chorobę Alzheimera. Uwolnienie babci i przekazanie jej pozostawionej w domu sztucznej szczęki staje się obsesyjnym celem Young-goon. Ryzykowna misja uda się dopiero, kiedy Il-soon ukradnie jej współczucie, które stoi na przeszkodzie w byciu idealnym cyborgiem.

Oboje bohaterów – opuszczonych i emocjonalnie zaniedbanych przez niedostępne matki, znajduje nić porozumienia. Uczucie, które rodzi się między nimi, spuentowane jedną z najdziwniejszych i najbardziej oryginalnych scen pocałunku w koreańskiej kinie, sprawia, że chłopak za wszelką cenę postanawia uratować dziewczynę. Najpierw musi zmierzyć się z własną przeszłością i ze swoim największym lękiem – strachem przed zniknięciem. Il-soon, z zawodu elektryk, konstruuje „ryżowy megatron”. Mechanizm, powstały z pamiątkowej szkatułki ze zdjęciem jego matki, ma sprawić, że cyborg posiada nową, cenną zdolność. Będzie mógł przetwarzać ryż na energię elektryczną.

Mężczyzna, aby pomóc Young-goon, wchodzi do jej osobliwego świata i ostrożnie się w nim porusza. Respektuje wszystkie prawa i zasady. Przeprowadza skomplikowaną procedurę ulepszenia robota. Osobliwa operacja to szczegółowo zaplanowane przedstawienie dla odmawiającej jedzenia kobiety. W rzeczywistości Il-soon metalowe ostrze zamienia na ołówek. Symbolicznie rysuje na plecach Young-goon drzwi. Choć na widok wystających, wychudzonych kości po policzku złodzieja spływa łza, nie traci rezonu – nie zapomina o fałszywych dźwiękach i procedurach zabiegu. W jednej z finałowych, wzruszających scen para siedzi w stołówce. Il-soon wyjaśnia Young-goon jak małemu dziecku kolejne kroki, mające doprowadzić do zjedzenia łyżki ryżu. Zgromadzeni przy innych stołach pacjenci solidarnie powtarzają wymienione czynności. Mimo początkowego przerażenia i oporów dziewczyny, misja kończy się sukcesem.

W osobliwym *love story* Park Chan-wooka fantastyczny świat Young-goon nie zostaje unicestwiony wraz ze stopniowym powrotem bohaterki do zdrowia fizycznego. Może nadal trwać jako jedna z pełnoprawnych narracji, współlistniejąc obok tych bardziej racjonalnych i przyziemnych. Reżyser nie stworzył wyłącznie wizualnie zachwycającego, ekscentrycznego romansu, ale historię o inności, akceptacji i tolerancji, a także o sile ludzkiej empatii. Skoncentrowana wyłącznie na sobie matka dziewczyny, w żaden sposób nie łączy stanu córki ze stratą ukochanej babci. Całe bycie „cyborem” (nie potrafi nawet właściwie wymówić nazwy) jest o tyle problematyczne, że może przynieść wstyd rodzinie i zaszkodzić interesom prowadzonej

restauracji. Obecność Il-soona daje Young-goon przestrzeń na przeżycie tłumionych, trudnych emocji i na bycie sobą. Kiedy młoda pacjentka wyjawia swój sekret doktor Choi, dowiaduje się, że bycie cyborgiem „jest OK”. Od tej pory można bez wahania ruszać w nocne eskapady u boku Il-soona. Z wielką anteną i odpowiednią wałówką (megatron działa bez zarzutu), bohaterowie poszukują burzy, a właściwie – sensu istnienia, dość mgliście przekazanego przez bezzębną babcię. Po ogromnej ulevie zdejmują mokre ubrania i kochają się wśród surowego, dystopijnego krajobrazu.

Jestem cyborgiem i to jest OK po raz kolejny dotyka problemu niemożności komunikacji. Dwoje głównych bohaterów nie może liczyć ani na swoich bliskich, ani na zrozumienie lekarzy, którzy choć znają przyczyny ich stanu, zajmują się tylko leczeniem skutków. Jediną płaszczyzną, na której da się zbudować jakiekolwiek relacje są właśnie wyimaginowane światy i meandry prywatnych, baśniowych wyobrażeń. Rozhisteryzowana Young-goon opowiada o dniu, w którym babcia została zabrana z domu. Bełkot płaczącego cyborga cierpliwie odszyfrowuje Il-soon. O ile wówczas chłopakowi udaje się dotrzeć do istoty tragicznych wydarzeń, o tyle wiadomość nieustannie przekazywana przez staruszkę – przerywana, niedokańczana albo stłumiona przez grube ściany szpitalnej komory, ostatecznie nie jest jasna. Równie dobrze może być objawem jej choroby, jak i fantazją samej wnuczki, pozornie rozszyfrowującej kolejne zgłoski. W tym kontekście porażka dialogu pokazuje nieprzeniknioną naturę istnienia. Poznanie sensu życia może nigdy nie być dane, ale usilna pogoń za nim nie powinna stanowić jedyne go celu. Porzucenie nadziei na znalezienie odpowiedzi na wszystkie pytania z jednej strony ma oczyszczającą moc, a z drugiej – nie musi oznaczać rezygnacji z marzeń i fantazji.

Park Chan-wook właściwie już od pierwszych ujęć zapowiada, że romans osadzony w szpitalu psychiatrycznym będzie nie tylko wizualnym widowiskiem, ale i fabułą pełną narracyjnych przeskoków. Ekspozycja ukazuje Young-goon podczas zmiany w fabryce. Wszystkie pracownice, ubrane w czerwone peleryny przypominające strój Czerwonego Kapturka, siedzą w wielkiej hali. Automatycznie wykonują skomplikowane czynności. Zachowują się jak roboty. Sceny z zdehumanizowanego, elektronicznego konglomeratu przeplatają się z wizytą matki dziewczyny u doktor Choi. Otwarcie *Jestem cyborgiem i to jest OK* to prawdziwy rollercoaster, pełen zaburzeń czasoprzestrzennych i dynamicznej pracy kamery – przenikającej ściany, przedmioty i w typowy dla Parka sposób – płynnie okrążającej postacie. W gabinecie lekarskim w tle słychać komunikaty z fabryki i odwrotnie. Matka Young-goon w retrospekcji poświęconej chorobie babci zmienia się z małej dziewczynki w dorosłą osobę. Co jest ciekawe, w przeciwieństwie do podobnych zabiegów znanych z *Oldboya*, nagła transformacja nie zachodzi w obrazie, a w dźwięku. Głos dziecka nieoczekiwanie przechodzi w ten należący do dojrzałej

kobiety.

Warto dodać, że w scenerię fabryki, widocznej na początku *Jestem cyborgiem i to jest OK*, zręcznie wkomponowane zostały personalia twórców. Na strojach pracownic, na głośniku czy na taśmie, którą bohaterka owija sobie nadgarstek, pojawiają się nazwiska osób odpowiadających za kostiumy, muzykę, scenografię i wiele innych pionów. Karteczka z imieniem Young-goon zostaje wetknięta w ramkę przy szpitalnej sali. Zajmuje miejsce wcześniejszej – z napisem „Park Chan-wook”. Reżyser zaprosił do współpracy sprawdzoną ekipę. Znaleźli się w niej między innymi operator Chung Chung-hoon (*Oldboy*, *Pani Zemsta*), duet montażyistów, a prywatnie też dwóch braci – Kim Sang-beoma i Kim Jae-beoma („trylogia zemsty”), kompozytor Cho Young-Wuk (*Joint Security Area*, *Oldboy*, *Pani Zemsta*), scenografka Ryu Seong-hie (*Oldboy*) i kostiumografka Jo Sang-gyeong (*Oldboy*, *Pani Zemsta*). Z większością z wymienionych osób spotykał się też na planie swoich późniejszych produkcji. Porozumienie wypracowane przez lata doskonale widać w filmowym stylu *Jestem cyborgiem i to jest OK*, który uwodzi żywymi kolorami, ekscentrycznym kostiumem i jeszcze dziwniejszymi rekwizytami, a także zapadającymi w pamięć rozwiązaniami operatorskimi i montażowymi oraz baśniową muzyką³¹.

Park Chan-wook, wspominając frekwencyjne porażki *The Moon Is... The Sun's Dream* i *Trio*, opowiadał, że dużą pomocą w dalszej karierze była zmiana podejścia wobec aktorów – porzucenie przekonania, że ich zadanie sprowadza się tylko do osiągnięcia odgórnie narzuconego efektu. W swojej pierwszej, i jak na razie ostatniej, komedii romantycznej w roli Young-goon obsadził Lim Soo-jung. Zwrócił na nią uwagę w telewizji, ale w żadnym z aktualnych projektów nie widział postaci, którą mogłaby zagrać. Kiedy kolega – Kim Jee-woon, szukał obsady do horroru *Opowieść o dwóch siostrach* (2003), brał udział w przesłuchaniach. Lim przyszła na casting. Park polecił reżyserowi wówczas niedoświadczoną na dużym ekranie aktorkę, a kilka lat później w końcu sam zaprosił ją na plan. Lim szukała wskazówek, jak wcielić się w rolę dziewczyny-cyborga. Autor *Oldboya* poradził jej, żeby myślała o sobie w wieku siedmiu lat i po prostu spróbowała grać. Nie wiadomo, czy dzięki prostej radzie, ale właściwie od pierwszej sceny była już w pełni swoją postacią.

W *Jestem cyborgiem i to jest OK* odtwórczyni głównej roli towarzyszy wielka gwiazda K-popu – Rain, czyli Jung Ji-hoon. Popularny koreański piosenkarz w połowie minionej dekady cieszył się już mocną pozycją w przemyśle muzycznym. Na koncie miał występy w serialach i chciał zagrać w filmie. Niewielkie aktorskie doświadczenie muzyka okazało się atutem. Reżyserowi bardziej zależało na oddaniu chłopięcej niewinności Il-soona niż na aktorskim

31 Na ścieżce dźwiękowej można znaleźć między innymi piosenkę Young-goon o ryżu zaintonowaną na melodię kolędy *Cicha noc*.

doświadczeniu. Rain nie tylko oddał postaci swoją fizjonomię, która idealnie wpisywała się w ten wizerunek. Zbudował jej niepowtarzalność na bardzo fizycznym poziomie. Z gestów, z charakterystycznego chodu i wiecznego ruchu uczynił wręcz choreografię, przelewając na ekran całe swoje sceniczne doświadczenie. Po debiucie u Parka zagrał w pierwszej hollywoodzkiej produkcji – *Speed Racer* (2008) Wachowskich. Z czasem zaczął pojawiać się również w chińskim kinie.

Historia *Jestem cyborgiem i to jest OK* zrodziła się z załączków początkowo nieprzystających do siebie pomysłów. Pierwszy dotyczył fabuły osnutej wokół wątku dziwnej sesji terapeutycznej w szpitalu psychiatrycznym, o której reżyser zaczął myśleć jeszcze w trakcie realizacji *Oldboya*, a drugi był po prostu obrazem kobiecego cyborga wystrzeliwującego pociski z ust. Nakręcenie pełnoprawnego science fiction oznaczało jednak wysoki koszt produkcji, zaś sam pomysł nie wydawał się szczególnie oryginalny. Można powiedzieć, że matką wynalazku okazały się realia przemysłu filmowego. Opowieść o dziewczynie, która jedynie myśli, że jest cyborgiem zdawała się bardziej wyjątkowa, a na dodatek niosła za sobą dużo niższy budżet³². *Jestem cyborgiem i to jest OK* to kolejny tytuł po *Pani Zemście*, który Park Chan-wook napisał wraz ze współscenarzystką – Jeong Seo-kyeong i następny z kobiecą bohaterką na pierwszym planie. Ta tendencja miała zresztą powrócić w innym projekcie pisarskiego tandemu – *Służącej*. Widoczna jest także we wcześniejszym *Stokerze* (2013), czyli w pierwszej anglojęzycznej produkcji reżysera, opartej na scenariuszu autorstwa debiutującego w tej roli Wentwortha Millera³³ – aktora, który zyskał sławę rolą Michaela Scofielda w serialu *Skazany na śmierć* (ang. *Prison Break*).

***La petite mort* – o seksualności i o śmierci**

Praca na planie *Jestem cyborgiem i to jest OK* najwyraźniej okazała się wystarczającą przerwą od gęstej atmosfery „trylogii zemsty”. Za sprawą *Pragnienia* (2009) – historii księdza, który w wyniku eksperymentu medycznego zostaje wampirem, Park Chan-wook szybko ponownie zawędrował w dobrze znane, mrocznie rewiry. Pomysł na fabułę kiełkował w jego głowie przez długie dziesięć lat. W końcu inspirację przyniosła mu lektura *Teresy Raquin* (1867) Emila Zoli. Z francuskiej powieści zaczerpnął wątki miłosnego trójkąta, domowego marazmu głównej bohaterki i zbrodni w afekcie. Zestawił je z dramatem postaci Sang-hyuna – duchownego, walczącego z pragnieniem krwi, z grzechem i poczuciem winy.

³² Wszystkie informacje na temat castingu, pracy z obsadą i pomysłu filmu *Jestem cyborgiem i to jest OK* pochodzą z rozmowy przeprowadzonej z reżyserem [za:] *ScreenTalks Archive: Park Chan-Wook on I'm A Cyborg...*, *op. cit.*

³³ *Stoker* w 2010 roku trafił na tzw. Black List, czyli listę najlepszych niewyprodukowanych jeszcze scenariuszy. Miller początkowo upublicznił go pod pseudonimem Ted Foulke.

Park Chan-wook w dość swobodny sposób potraktował też literackie źródło, będące przyczynkiem do powstania *Śłużącej*. Mowa o książce *Złodziejka* (2002) walijskiej pisarki Sarah Waters. Osnutą na jej motywach opowieść przeniósł z wiktoriańskiej Anglii do Korei czasów okupacji japońskiej. Choć *Stoker*, zrealizowany pomiędzy tymi dwiema produkcjami, nie ma za sobą powieściowego pierwowzoru, trzy ostatnie filmy Parka łączy wiele. We wszystkich istotną rolę odgrywa seksualne pragnienie nierozłącznie związane ze zbrodnią. Trawieni pożądaniem bohaterowie prowadzą ze sobą przewrotną grę – zarówno w świecie rządzonym przez wampiryczne instynkty (*Pragnienie*), w łonie naznaczonej straszną tajemnicą rodziny (*Stoker*), jak i w pełnym intryg matrymonialnym oszustwie (*Śłużąca*).

Sang-hyun (Song Kang-ho) z *Pragnienia* nie jest typowym księdzem. Mógł studiować w szkole medycznej, ale wybrał drogę wiary. Teraz umierającym w szpitalu udziela ostatniego namaszczenia. Wiernym o samobójczych skłonnościach zaleca kilkadziesiąt „zdrówasiek” i leki psychotropowe, bo trzeba dać działać Bogu również przez naukę. Chęć niesienia pomocy potrzebującym i pokładanie nadziei w medycynie, sprawiają, że bierze udział w eksperymencie. Trafia do laboratorium, gdzie trwają prace nad wynalezieniem leku przeciwko wirusowi EV. Choroba, początkowo objawiająca się bolesnymi pęcherzami na ciele, prowadzi do krwotocznej śmierci. Tajemnicze schorzenie dotyka głównie misjonarzy. Poddany ryzykownej terapii mężczyzna ledwo uchodzi z życiem. Dla wiernych nagłe ozdrowienie księdza to prawdziwy cud. Z Sang-hyunem zaczynają jednak dziać się dziwne rzeczy. Zyskuje ponadprzeciętny słuch, ogromną siłę i zwinne ruchy. Stopniowo zmienia się w wampira. Z każdym dniem czuje coraz większy zew krwi.

W filmie Park Chan-wooka próżno szukać klasycznych wampirzych klów. Reżyser miesza utarte konwencje z nowymi pomysłami – tradycyjnie balansującymi na granicy czarnego humoru (wysysanie krwi pacjenta z podłączonego wenflonu), a także z surowymi, naturalistycznymi obrazami (scena gryzienia podczas seksu w szpitalnej sali). Niezwykłe umiejętności Sang-hyuna są jedynie tłem dla historii o tragicznym konflikcie, toczącym się w sferze wiary i na poziomie moralności. Ksiądz-wampir pragnie służyć wiernym, ale sam może przetrwać tylko dzięki krwi niewinnych. Nie chce zabijać, więc potajemnie żywi się pacjentami. Potem znajduje pomoc wśród niedoszłych samobójców. Oni ofiarowują mu krew. On zapewnia im odejście w większym „spokoju” ducha. Coraz bardziej zdesperowany, swoją pokrętną logiką broni się przed paraliżującym poczuciem winy. Ciągła walka z instynktem skazana jest na porażkę. Na mężczyznę nieszczęście ściąga nie tylko medyczny eksperyment, ale też miłość do Tae-ju i seksualne pożądanie. Te ostatnie niosą zgubę zarówno dla Sang-hyuna – księdza, jak i dla Sang-hyuna – wampira.

Tae-ju – żona Kang-woo, z którym zakonnik przyjaźnił się w dzieciństwie, ma dość

własnego życia. Przygarnięta w dzieciństwie przez despotyczną panią Ra, z przybranej córki stała się służącą jej hipochondrycznego, rozpieszczonego syna. Znudzona monotonią i mężem nieudacznikiem, pracuje w świecącym pustkami, rodzinnym sklepie z *hanbokami*. Co wieczór wyobraża sobie, że zabija śpiącego Kang-woo. Nocami biega po ulicach miasta. Próbuje rozładować frustracje i tkwiące w niej mordercze skłonności. Znajomość z Sang-hyunem to dla Tae-ju nęcący zakazany owoc, szansa na przerwanie rutyny i niemą zemstę wobec okrutnej rodziny. Czułe gesty i rozbuchana namiętność kochanków nie trwają długo. Burzy je kłamstwo, które prowadzi do zbrodni. Główny morduje dawnego przyjaciela, przekonany, że ten znęcał się nad żoną. Kiedy manipulacje Tae-ju wychodzą na jaw, wściekły Sang-hyun zabija kobietę. Wówczas dostrzega, jakim jest potworem i aby odzyskać ukochaną, przemienia ją w podobną sobie.

W *Pragnieniu* miłość pozbawiona zostaje idealizmu, zaś wizerunek wampira odbiega od zakorzenionego w kulturze romantycznego przedstawienia. Relacja bohaterów zaczyna przypominać niezbyt udane, zwyczajne małżeństwo. W przejętym domu trzeba zrobić remont, zajmować się sparaliżowaną panią Ra i tracić energię na prowadzące donikąd kłótnie. Problem polega na tym, że podstawowym źródłem konfliktu nie jest wybór koloru ścian, tylko dość fundamentalne różnice w podejściu do... bycia wampirem. Tae-ju, dawniej zauroczona nadnaturalnymi zdolnościami księdza, teraz uważa go za tchórza. Sama bez skrupułów zabija kolejnych ludzi. Sang-hyun na zmianę sprząta krwawy bałagan, minimalizuje straty albo wycofuje się zrezygnowany – znosi niemożliwe do pohamowania, mordercze kaprysy. W jednym z wywiadów Park Chan-wook tłumaczył, że w przypadku postaci Tae-ju czas zdaje się płynąć w odwrotną stronę. Bohaterka z uciskanej, zmęczonej gospodyni domowej przeobraża się w młodą, zakochaną kobietę. Gdy zostaje wampirem słyszy słowa: „Wszystkiego najlepszego”. Dostaje prezent na urodziny. Jest jak dziecko i w taki sposób się zachowuje³⁴.

India ze *Stokera* w dniu swojego święta co roku znajduje ten sam upominek – nowe buty. Z bohaterami *Pragnienia* łączy ją też zawarte w tytule filmu nazwisko. Dziewczyna od zawsze słyszy i czuje więcej. Nie przypomina typowej nastolatki. Z nosem wiecznie w książkach, ubrana w staromodne stroje, raczy matkę – Evelyn, opowieściami z jasnym przesłaniem. Wdowy z wiktoriańskiej Anglii, w przeciwieństwie do niej, opłakiwały mężów przez przynajmniej dwa lata. Zamknięta w introwertycznym świecie, pełnym zmysłowych wrażeń – dźwięków natury, skradających się pajaków i kruszonych skorupek jajek, od początku wzbudza trudny do rozszyfrowania niepokój.

Zegar biologiczny Indii, w odróżnieniu od Tae-ju, zdecydowanie tyka w odpowiednim

³⁴ *Director Park Chan-wook Talks »Thirst« – RT Interview* (wywiad przepr. Joe Utichi), Rotten Tomatoes, 30.07.2009, <https://editorial.rottentomatoes.com/article/director-park-chanwook-talks-thirst-rt-interview> [dostęp: 15.06.2021].

kierunku. Bohaterka właśnie wkracza w dorosłość wraz z całym bagażem emocji i fizycznych impulsów związanych z tą zmianą. Przeżywa też dotkliwą stratę – śmierć ojca, Richarda. Gdy na pogrzebie pojawia się niespodziewany gość – przystojny wujek Charlie, o którego istnieniu nie miała pojęcia, atmosfera w rezydencji gęstnieje. Neurotyczna, przyklejona do kieliszka matka momentalnie traci głowę dla brata męża. India, mimo ponadprzeciętnej jak na swój wiek przenikliwości, w końcu sama dostrzega w nim coś fascynującego. O to zresztą nie trudno, bo mężczyzna robi wszystko, żeby zjednać sobie córkę Richarda.

Pierwsza anglojęzyczna produkcja Park Chan-wooka to opowieść o inicjacji. Dojrzewanie w filmowym świecie Koreańczyka ma oczywiście osobliwy charakter. India, wśród rówieśników uważana za dziwaczkę i kujona, zrozumienia nie ma co szukać w przypominającym muzeum domu. W jednej ze scen dziewczyna siedzi na zajęciach z plastyki. Rysując martwą naturę, skupia się tylko na drobnym fragmencie obrazu. Przenosi na płótno skomplikowany układ plamek i kształtów. W rodzinnej posiadłości oddaje się równie drobiazgowej obserwacji. Z mieszaniną obrzydzenia i niezdrowej ciekawości śledzi każdy ruch Charliego. Za sprawą niedostrzegalnych przez innych szczegółów i podsłuchiowanych rozmów, zbliża się do strasznej prawdy. W niewyjaśnionych okolicznościach znikają kolejne osoby. Rzeczy znalezione w szufladzie ojca ujawniają zbrodnię sprzed lat. W dzieciństwie Charlie był zazdrosny o młodszego brata – Jonathana. Zabił chłopca i na wiele lat trafił do szpitala psychiatrycznego. Przy życiu trzymała go jedna, niezdrowa obsesja: India. Ojciec nie zdołał ochronić rodziny przed psychopatycznym bratem.

W *Stokerze* odkrycie makabrycznych tajemnic nie prowadzi od razu do zburzenia *status quo*. Dzieje się tak z kilku powodów. Po pierwsze, Charliemu zależy, aby India poznała jego naturę. Po drugie, w bohaterce budzą się dotąd uśpione instynkty i nie wiadomo, jaką drogę przez to obierze. Po trzecie, katalizatorem jej inicjacji jest relacja z wujkiem. Tylko dzięki niemu może poznać samą siebie. India Stoker, co już zostało zaznaczone, nie jest zwyczajną nastolatką. Morderstwa popełniane przez Charliego trochę ją przerażają, ale bardziej fascynują. Bliskość śmierci, cierpienia i krwi w przeżyciu dziewczyny splata się z fizyczną przyjemnością, z seksualnym uniesieniem. Wiszące między protagonistami erotyczne napięcie – doskonale widoczne w scenie wspólnej gry na fortepianie, nigdy nie znajduje dosłownego ujścia. Realizuje się na innej płaszczyźnie – w zbrodni. India, na widok matki obściskującej się z wujkiem, z zazdrości celowo uwodzi kolegę z klasy – Whipa. Zaczyna tylko sobie znaną grę. Odtwarza podglądaną przed chwilą sytuację. Whip ginie z rąk Charliego, który pokazuje bratanicy, jakie to uczucie patrzeć na czyjąś śmierć.

Dziewczyna już rozumie, dlaczego ojciec w dzieciństwie zabierał ją na polowania - zdawał sobie sprawę z natury córki. Wierzył, że czasem trzeba zrobić coś złego, aby zapobiec jeszcze

gorszemu. Choć India odkrywa, że Charlie zabił Richarda, symbolicznie zakłada otrzymane od niego nowe buty. Tym razem nie są to czarno-białe trzewiki, lecz szpilki w węzowy wzór. Mężczyzna planuje, że uciekną. Na przeszkodzie stoi tylko Evelyn, do której wreszcie dociera, co się dzieje. Kiedy Charlie zaczyna dusić kobietę, India zabija go z broni myśliwskiej. Początkowo bierna, w końcu ocala niedojrzałą, neurotyczną matkę. Musiała niańczyć ją przez całe życie. Teraz robi to ostatni raz. Zakłada okulary przeciwsłoneczne Richarda. Spódnicę ma przepasaną skórzanym paskiem, który należał do ojca, a później stał się narzędziem zbrodni Charliego. Wyjeżdża z rezydencji. Pędzi pustą drogą aż zostaje zatrzymana przez radiowóz. Drapieżnik złowił zwierzynę.

India Stoker odrzuca całą swoją spuściznę i zostaje panią własnego losu. Z społecznej nastolatki zmienia się w bezwzględną zabójczynię. Opuszcza Evelyn. Odrzuca też starannie zaplanowaną dla niej rolę w świecie Charliego. Dziewczynę pociągał nie tyle przystojny wujek, co niebezpieczne oblicze jego osobowości – ten „ciemny”, dziwnie znajomy element. India przeżywa ekstazę spotykając się z własnym, mrocznym obiektem – po śmierci Whipa płacze i jednocześnie masturbuje się pod prysznicem. Nie potrzebuje nikogo. Zawsze czuła się wyjątkowa. Zapomina o słowach ojca. Hamowanie swojej natury nie pasuje do nowego obrazka. Prawdziwa dorosłość oznacza wolność.

W puencie *Stokera* brakuje wielowymiarowości znanej z „trylogii zemsty”, co najprawdopodobniej bezpośrednio wynika ze scenariusza autorstwa Wentwortha Millera. Zakończenie można postrzegać w kategoriach nieuchronności losu czy kobiecej emancypacji – wyzwolenia z okowów konwenansów, życia na własnych zasadach. Trudno jednak nie odnieść wrażenia, że bardziej przypomina efektowną pocztówkę z podróży przez dobrze znane konwencje kina. Indii, w przeciwieństwie do innych postaci Park Chan-wooka, nie trawi nierozwiązywalny konflikt. Tam, gdzie Ryu, Oh Dae-su, Geum-ja czy Sang-hyun napotykają mur, przed nią roztacza się prosta, a zarazem kompletnie pusta droga. W *Stokerze* zdecydowanie większą uwagę przykuwa to, co dzieje się pomiędzy spinającą fabułę kompozycyjną kłamrą.

Reżyser, debiutując na Zachodzie, nie zatracił autorskiego stylu, co w takiej sytuacji zawsze stanowi pierwszą obawę wysuwaną przez krytyków i media. Po raz kolejny udowodnił też, że ma dobre oko do castingu. Tuż po Jimie Jarmuschu (*Tylko kochankowie przeżyją*) postawił na mroczną odsłonę Mii Wasikowskiej – aktorki wówczas rozpoznawalnej głównie za sprawą roli w *Alicji w Krainie Czarów* (2010), a także na dotąd niezbyt wykorzystany potencjał Matthew Goodego. Kreacja tego ostatniego sprawia, że trudno wyobrazić sobie inną twarz wujka Charliego. Nicole Kidman bardzo chciała zagrać u Parka, ale dopiero skończyła zdjęcia do innego projektu. Zamierzała spędzić więcej czasu z rodziną. Ekipa stanęła na wysokości zadania – znalazła filmową

lokację blisko domu aktorki, dzięki czemu Kidman ostatecznie pojawiła się na ekranie. W *Stokerze* temperaturę skutecznie podnosi mocny drugi plan, gdzie Phyllis Somerville (pani McGarrick) i Jacki Weaver (ciocia Gin) przejmują schedę po swoich poprzedniczkach – Lee Yong-nyeo (*Jestem cyborgiem i to jest OK*) i Kim Hae-suk (*Pragnienie*).

Park Chan-wook, w trakcie na planie zdjęciowym *Stokera*, porozumiewał się z aktorami głównie za pośrednictwem tłumacza. Zbieg okoliczności sprawił, że kwestia języka stała się ważną częścią jego następnej produkcji – *Służącej*. Film, osadzony w latach 30. XX wieku – w czasie, gdy Korea znajdowała się pod okupacją japońską, łączy przewrotną, kryminalną intrygę z klasowymi realiami wcale nie tak zamierzchłej przeszłości. Najnowsze dzieło reżysera, mimo wizualnego przepychu, jest jednym z najbardziej subtelnych pod względem ruchu kamery. Ta ostatnia więcej czasu dyskretnie podgląda niż wykonuje dynamiczne ewolucje. Wytworzone przestrzenie rezydencji Kozukiego, drogie suknie Hideko i skromny uniform Sook-hee łatwo usypiają czujność. Twórczość Parka celowo wymyka się gatunkowym klasyfikacjom – współcześnie zresztą samym w sobie coraz bardziej mglistym. *Służąca* sytuuje się gdzieś na styku dramatu kostiumowego i erotycznego thrilleru, a za sprawą narracyjnych wolt nieustannie wywraca wszystko do góry nogami³⁵.

Sook-hee przybywa do wielkiej posiadłości, w której od teraz będzie zajmować się swoją nową panią – Hideko. Tak naprawdę nie jest ubogą, koreańską służącą, ale paserką wychowaną przez ulicę. Bierze udział w matrymonialnej intrydze uknutej przez innego złodzieja. Mężczyzna, na potrzeby planu udający hrabiego Fujiwarę – rodowitego Japończyka, zleca dziewczynie proste zadanie. Ma nakłonić Hideko do małżeństwa z nim. Oszust po ślubie chce przejąć imponujący majątek żony, a ją samą umieścić w szpitalu psychiatrycznym. Sook-hee w zamian za pomoc otrzyma luksusowe stroje i drogocenną biżuterię kobiety. Dziewczyna początkowo traktuje Hideko jak kruchą, piękną lalkę, którą można przebierać, kąpać i czesać. Rozhisteryzowana pani, nocą dręczona przez koszmary, a w dzień przeraźliwie samotna, wydaje się łatwym obiektem manipulacji. Z czasem zmienia się jednak w jedyną przyjaciółkę i kochankę Sook-hee. Złożona obietnica coraz bardziej ciąży służącej. Teatralne zaloty Fujiwary zaczynają budzić jej zazdrość i gniew. Mimo to oszustka prowadzi grę do końca. Niemalym zaskoczeniem jest fakt, że ostatecznie sama trafia do szpitala.

Następna część szkatułkowej fabuły *Służącej* przedstawia wydarzenia z punktu widzenia drugiej bohaterki – Hideko³⁶. Urodziła się w Japonii, ale po stracie rodziców trafiła pod opiekę

35 Warto wyjaśnić, że zabiegi te występują w książkowym pierwowzorze – *Złodziejce* Sarah Waters. To właśnie nagła zmiana narracji zachwyliła Park Chan-wooka. Producent Syd Lim – ten sam, który wcześniej zwrócił uwagę na mangę *Olbdoy*, po raz kolejny okazał się niezawodny. Powieść najpierw przeczytała jego żona, później on sam i tą drogą *Złodziejka* ostatecznie trafiła w ręce autora *Pani Zemsty*.

36 W nawiązaniu do zmieniających się perspektyw fabularnych ciekawe jest to, co stało się z tytułem filmu. Oryginalne *Agssi* oznacza „pani”. W taki sposób Sook-hee nazywa Hideko. Z kolei w anglojęzycznej wersji – *The*

ciotki i jej sadystycznego męża. Wuj Kazuki – owładnięty seksualnymi obsesjami, stary erotoman, w przeszłości kolaborował z Japończykami. Teraz całkowicie zaprzecza swoim koreańskim korzeniom. Mieszka w ogromnej rezydencji, która łączy styl japoński z angielskim. Wewnątrz budynku znajduje się przepastna biblioteka pełna obscenicznych dzieł. Kazuki regularnie urządza perwersyjne wieczorki z erotyczną literaturą. Zaprasza na nie wysoko postawionych mężczyzn. Główną atrakcją elitarnych spotkań jest Hideko. Ubrana w klasyczne stroje, z misternie upiętymi włosami i charakterystycznym makijażem, przypomina lalkę rodem z teatru *bunraku*. Od najmłodszych lat szkolona w zakresie dykcji, czyta zgromadzonym pikantne historie. Prezentuje też skomplikowane pozycje seksualne. Podwieszona pod sufitem, z drewnianym manekinem między nogami, wygina ciało w nienaturalnej pozie. W perwersyjnym spektaklu Kazukiego służy jako obiekt do zaspokojenia męskich fantazji i wabik do zakupu zbiorów z biblioteki.

Hideko, przez lata molestowana i dręczona psychicznie, nie widzi szans na ucieczkę od groźnego wuja. Pozostaje też nieugięta wobec desperackich zabiegów hrabiego Fujiwary. Nachalne zaloty oszusta to dla niej kolejna forma seksualnej opresji. Obojętność kobiety sprawia, że złodziej musi zmienić taktykę. Ujawnia własną tożsamość i proponuje układ. Kiedy nowy sojusz zostaje zawiązany, na ekranie ponownie pojawiają się wydarzenia wcześniej przedstawione z punktu widzenia paserki. List przywieziony przez dziewczynę wcale nie zawierał rekomendacji, tylko wiadomość od Fujiwary, ale niepotrafiąca czytać Sook-hee nie umiała go rozszyfrować. Nocne koszmary Hideko i miłosne uniesienia przeżywane z hrabią to część odgrywanego spektaklu. Wysublimowana gra od początku toczyła się na dwóch poziomach. Obie kochanki równocześnie padły ofiarami oszustwa i same oszukiwały.

Park Chan-wook nie poprzestaje na jednym zręcznym *twiście*. Za chwilę serwuje następny, dzięki czemu historia zyskuje o wiele szerszy kontekst. Dwóch zaślepionych własnymi popędami mężczyzn – zafiksowany na seksie wuj Kazuki i chciwy hrabia Fujiwara, w ogóle nie dostrzega uczucia wybuchającego pomiędzy panią a służącą. Hideko i Sook-hee nie mają prawa głosu, bo są kobietami, co manifestuje się we wszechobecnym w *Służącej* motywie patrzenia. Pierwsza z nich jest nieustannie wystawiana na widok publiczny, aby zaspakajać wypaczone męskie żądze. Druga pozostaje niewidoczna ze względu na niski status społeczny. Wzajemne podglądactwo, jakiemu oddają się protagonistki – ukradkowe spojrzenia i obserwacje przez dziurkę od klucza, nie tylko pokazuje stopniowo rodzące się emocje – ciekawość, miłość i pożądanie. Podkreśla też, że jedna i druga żyją w świecie, do którego nie mają pełnego dostępu³⁷.

Handmaiden, ciężar przesunięty zostaje na postać drugiej z bohaterek. Polski tytuł *Służąca* powtarza zachodni schemat.

37 Analizy *Służącej* przez pryzmat kategorii patrzenia dostarcza między innymi tekst Yeojin Kim. Zob. Yeojin Kim, *Multiple Gaze and Transnational Assemblage in Chanwook Park's »The Handmaiden«* [w:] *Cinematic Women, From Objecthood to Heroism: Essays on Female Gender Representation on Western Screens and in TV Productions*,

Kiedy wszystkie karty zostają odkryte – obie kochanki nie grały czysto, plan po raz drugi zmienia swój kształt. Na dodatek zyskuje nowe, dużo skuteczniejsze wykonawczynie. W końcowych scenach *Służącej* wuj Kazuki i hrabia Fujiwara, jakby nigdy nic, nadal snują swoje megalomańskie narracje i sprośne fantazje. Opowiadają sobie o rzekomej miłości i o zwierzęcym pożądaniu do wielkiej nieobecnej – Hideko. Nie potrafią zrozumieć, że ponieśli porażkę. Nikogo już nie obchodzą. Ich świat chyli się ku upadkowi. Jest przeszłością, którą trzeba pogrzebać – tak, jak podle książki. Giną w dusznych oparach rtęci. Stają się zaledwie sennym koszmarem.

Tymczasem Sook-hee i Hideko ruszają w podróż do Szanghaju. Zaszywają się w przytulnej kajucie i oddają beztroskim, miłosnym igraszkom. Metalowe kulki – niegdyś służące Kazukiemu do wymierzania kar nieposłusznej Hideko, teraz stają się źródłem rozkoszy. Niebo spowija mrok, morze faluje miarowo, a w tle słychać kobiecy śmiech i dźwięk dzwoneczków przytwierdzonych do erotycznej zabawki. Park Chan-wook, opowiadając o kulisach powstawania *Służącej*, wspomniał, że przewrotne zakończenie niepokoiło część współpracującej z nim ekipy. Reżyser ostatecznie nie zmienił finału. Chciał, aby odważna zmiana kontekstu, w jakim pojawia się przedmiot, oddawała subwersywny charakter filmu, w którym seks początkowo jest narzędziem opresji, a później – wyrazem wolności.

Autor *Oldboya* w zrealizowanym kilka lat wcześniej *Pragnieniu* po raz pierwszy w *mainstreamowym* kinie koreańskim pokazał męską nagość *full frontal*. Na ekranie rozebrał się jeden z najbardziej rozpoznawalnych gwiazdorów rodzimego kina – Song Kang-ho, co rzucało wyzwanie dotychczasowym tendencjom obecnym w kulturze popularnej i w rodzimej kinematografii, gdzie nie było już podobnych oporów w pokazywaniu kobiecego ciała. *Służąca*, obok *Życia Adeli* (2013) Abdellatifa Kechiche, jest wymieniana jako jeden z współczesnych filmów zawierających najodważniejsze sceny lesbijskiej miłości. Z nagrodzoną Złotą Palmą produkcją łączy ją fakt, że również została wyreżyserowana przez mężczyznę.

Park Chan-wook, choć napisał scenariusz ze stałą współpracowniczką – Jeong Seo-kyeong, nie uniknął dyskusji dotyczących kwestii *male gaze*. Wątek „męskiego spojrzenia” częściej pojawiał się jednak w odniesieniu do samej fabuły *Służącej*, w której bohaterki niejako z nim walczą. Twórca otwarcie opowiadał o podejściu do pracy podczas kręcenia wymagających scen erotycznych. Przede wszystkim aktorki Kim Min-hee i Kim Tae-ri – debiutująca w pełnym metrażu, zanim przyjęły role wiedziały dokładnie, jakiego stopnia intymności wymaga historia. W dniach, kiedy realizowano wspomniane sekwencje, ekipę zredukowano do minimum. Mężczyźni z pionów technicznych mieli dzień wolny. Zastępowały ich kobiety. Podgląd nie był ogólnodostępny, a do dyspozycji aktorek pozostawało wyciszone, prywatne pomieszczenie, w którym mogły

ed. Lisa V. Mazey, Vernon Press, Delaware 2020, s. 19-38.

odpoczywać między ujęciami. Park Chan-wook postanowił też ograniczyć liczbę dubli. Poprzestawał na jednym lub dwóch i przechodził dalej³⁸.

Akcja *Służącej* przeniesiona została z wiktoriańskiej Anglii do Korei lat 30. minionego wieku. Na podstawie *Złodziejki* powstał już dwuodcinkowy miniserial BBC – *Fingersmith* (2005), dlatego reżyser od razu postanowił zmienić realia historyczne. Szukał takiego momentu w historii własnego kraju, gdzie obok nadal wyraźnej struktury klasowej współistniała nagła modernizacja. Okres kolonialny, jak już wiadomo z pierwszego rozdziału, był szczególnie trudny dla Koreańczyków. W czasie okupacji japońskiej wszystko, co przychodziło do Korei z Zachodu płynęło właśnie z Kraju Kwitnącej Wiśni, który przechodził fazę dynamicznej westernizacji. Postęp wprowadzany był w agresywny sposób³⁹.

Mimo że w obsadzie znaleźli się niemal wyłącznie koreańscy aktorzy, ówczesną koegzystencję dwóch kultur najwyraźniej widać na poziomie języka. Bohaterowie na zmianę rozmawiają po koreańsku i po japońsku. Każdemu z nich znajomość japońskiego potrzebna jest w innym celu. Dla Kazukiego, zafascynowanego świetnością azjatyckiego mocarstwa, oznacza szlachetne pochodzenie. Hrabiemu Fujiwarze umożliwia zakrojone na szeroką skalę oszustwa, a Sook-hee – pracę służącej. Tylko Hideko – jedyna Japonka z krwi i kości, przechodzi odwrotną drogę. Po przybyciu do nowego domu uczy się koreańskiego. Później świadomie nie mówi w ojczystym języku, bo to w nim musi czytać erotyczne książki wuja.

Park Chan-wook wprawdzie nie dotyka konkretnych wydarzeń historycznych, ale w *Służącej* przewija się cały wachlarz postaw Koreańczyków wobec okupanta i zajęć, którymi trudnią się w okresie kolonialnym. Światowość Kazukiego i jego ślepa miłość do tego, co zachodnie albo japońskie, zostają doprowadzone do granic absurdu. Bohaterowie na zmianę zakładają bądź zdejmują buty, w zależności od tego, czy akurat znajdują się w angielskiej części posiadłości, czy w japońskiej – pełnej mat *tatami* i wymagającej innych zwyczajów. W ostatniej, jak dotychczas, pełnometrażowej produkcji Parka humor nadal przełamuje nawet najbardziej ponure i emocjonalne sceny. Gdy Hideko wiesza się na drzewie, Sook-hee – z wściekłości na Fujiwarę, niechcący puszcza jej nogi. Nie zauważa, że kochanka zaczyna się dusić.

Śmierć w świecie koreańskiego reżysera nieustannie splata się z seksualnością. Choć najlepiej widać to w trzech wspomnianych filmach, podobne wątki można znaleźć też we wcześniejszych produkcjach (m.in. *Pan Zemsta*, *Oldboy*). Erotyczne uniesienie często pociąga

38 Park Chan-wook, *Park Chan-wook's Film Push the Boundaries of Sex and Violence – But That's Not His Intention* (rozmowę przepr. Simon Abrams), Esquire, 18.10.2016, <https://www.esquire.com/entertainment/q-and-a/a49691/park-chan-wook-interview-the-handmaiden> [dostęp: 25.06.2021].

39 Park Chan-wook, *Park Chan-wook Interview: Playing with Perspective and Genre in »The Handmaiden«* (rozm. przepr. Phil Brown), That Shelf, 26.10.2016, <https://thatshelf.com/park-chan-wook-interview-playing-with-perspective-and-genre-in-the-handmaiden> [dostęp: 25.06.2021].

za sobą zbrodnię (*Pragnienie*) albo wręcz z niej wynika (India w *Stokerze*, nadużywający kobiet mężczyźni w *Służącej*). W bohaterach toczy się ciągła walka pomiędzy dwoma sprzecznymi pierwiastkami – witalnością, pędem ku życiu i prowadzącą do unicestwienia autodestrukcją. Śmierć z reguły ich nie przeraża. Dla Hideko jest lepsza od kolejnych dni w perwersyjnym więzieniu Kazukiego. W oczach Indii stanowi drogę do samopoznania, a brak jej bliskości – zaprzeczenie własnej naturze. Ciekawy obraz śmierci wyłania się z *Pragnienia*. Sang-kyun jest księdzem, a ci zgodnie z posługą walczą przeciw ze złem i nadprzyrodzonymi siłami (obrzęd egzorcyzmów). Ze względu na to, kim się stał, musi pokonać samego siebie – wampira. W samobójstwie widzi jedyny sposób na zatrzymanie przelewu krwi i na pokutę. W katolicyzmie odebranie sobie życia jest ciężkim grzechem, zatem można powiedzieć, że religia potępia go podwójnie. Mimo to Sang-hyun nie traci wiary. Zabiera Tae-ju na pustkowie i próbuje zmusić, aby razem spłonęli w promieniach wschodzącego słońca. Nie rozstaną się, tylko zaraz spotkają w piekle. Kochanka nie potrafi porzucić życia tak łatwo – jej zdaniem po śmierci nie ma już nic. W *Pragnieniu*, *Stokerze* i *Służącej* wyzwolenie jest tak samo możliwe dzięki kontaktowi z życiem – reprezentowanym przez seksualność, jak i ze śmiercią. Choć wybory bohaterów często są inne, zdają się mówić, że wolności nigdy nie znajdzie się w tym, co pomiędzy.

Park Chan-wook obecnie pracuje nad dwoma nowymi projektami. Jesienią 2020 roku ruszyły zdjęcia do jedenastego filmu reżysera – *Decision to Leave*. Na razie wiadomo, że to historia detektywa, który bada sprawę zagadkowej śmierci w górskiej wiosce. W obsadzie znaleźli się Park Hae-il (*The Host*) i chińska aktorka Tang Wei (*Ostrożnie, pożądanie*). Na etapie preprodukcji znajduje się natomiast serial *The Sympathizer*, oparty na powieści Viet Thanh Nguyena. Debiut pisarza został wyróżniony Nagrodą Pulitzera. Akcja książki *Sympatyk* (2015) zaczyna się w połowie lat 70. w Sajgonie i – w dużym skrócie, opowiada o komunistycznym szpiegu infiltrującym struktury południowowietnamskiej armii. To już druga telewizyjna produkcja Park Chan-wooka osnuta wokół politycznej intrygi. W *Małej doboszce* (2018) – również adaptacji prozy⁴⁰, w aferę szpiegowską wciągnięta zostaje zawodowa aktorka – Charmian „Charlie” Ross.

Park Chan-wook, chociaż zajęty kręceniem seriali od niedawna, tak naprawdę od początku kariery oprócz pełnometrażowych fabuł regularnie realizuje inne produkcje – shorty, dokumenty, projekty artystyczne, a nawet kampanie reklamowe. W 2002 roku otworzył własną firmę

⁴⁰ *Mała doboszka* jest ekranizacją dzieła Johna le Carré'go – uznanego pisarza literatury szpiegowskiej, a w przeszłości – agenta MI6. Twórczość zmarłego niedawno autora doczekała się wielu filmowych adaptacji (m.in. *Szpieg* Tomasa Alfredsona, *Bardzo poszukiwany człowiek* Anton Corbijna i miniserial *Nocny recepcjonista* Susanne Bier).

producencką – Moho Film, która odtąd zaangażowana jest w powstawanie wszystkich jego filmów i wyprodukowała debiut *Crush and Blush* (2018) Lee Kyoung-mi. Z bratem artystą – Park Chan-kyongiem, reżyser założył PARKing CHANce. Pod tym szyldem rodzeństwo powołuje do życia projekty bezpośrednio niezwiązane z ich indywidualną twórczością i bardziej eksperymentalne. Przeważają krótkie formy filmowe, ale w dorobku duetu można znaleźć też instalacje artystyczne (*Decades Apart*). Prace PARKing CHANce mają dwa wyraźne punkty wspólne – często powstają dzięki celowemu finansowaniu i są związane z kulturą koreańską.

Night Fishing (2011) – pierwszy short w całości zrealizowany za pomocą iPhone'a, dotyka tematu szamanizmu. Powstał w ramach promocji sieci Korean Telecommunications, będącego posiadaczem ekskluzywnych praw do świadczenia usług mobilnych na urządzenia Apple'a. Przy okazji zdobył Złotego Niedźwiedzia na MFF w Berlinie. *Day Trip* (2012) z Song Kang-ho, przywołuje tradycję *pansori*. Premiera odbyła się online – na stronie marki odzieżowej Kolon Sport, która ufundowała produkcję z okazji 40-lecia własnego istnienia. Z kolei dokument *Bitter, Sweet, Seul* (2014) oparty został na idei tak zwanego *crowdsourcingu*. Artyści przez około trzy miesiące zbierali materiały wideo przedstawiające różne oblicza Seulu. Spośród ponad 11 tysięcy nadesłanych klipów wybrali 156, z których następnie zmontowali film. Akcję sponsorował Seoul Metropolitan Government. O tym, że choć Park sztukę pozyskiwania środków finansowych opanował do perfekcji, to nie zapomina o tematach ważnych, świadczy projekt *N.E.P.A.L.: Never Ending Peace and Love*. Etiuda opiera się na prawdziwej historii Chandry Kuman Gurung – nepalskiej kobiety, która spędziła sześć lat w koreańskim szpitalu psychiatrycznym. Obraz wchodzi w skład *If You Were Me* (2002) – projektu zamówionego przez National Human Rights Commission of Korea i poświęconego przejawom dyskryminacji obecnym w Korei Południowej.

Przypadek Park Chan-wooka pokazuje skomplikowaną naturę transnarodowego autorstwa. W ojczyźnie reżyser zyskał sławę dzięki *Joint Security Area*. Za granicą rozgłos przyniosła mu „trylogia zemsty”, podczas gdy *J.S.A.* – dystrybuowane na fali jej sukcesu, cieszyło się niewielkim zainteresowaniem. Nie licząc komercyjnego hitu, twórczość Parka długo była deprecjonowana przez Koreańczyków. Nagroda za *Oldboya* na festiwalu w Cannes sprawiła, że reżyser stał się cennym nabytkiem rodzimego przemysłu filmowego. Wyróżnienie przywiezione z Lazurowego Wybrzeża – synonim międzynarodowej sławy, nagle pociągnęło za sobą odznaczenia w kraju za wkład w rozwój kultury. Obecnie twórca nie musi martwić się o swoją pozycję – ta dawno już została ugruntowana, mimo tak dużych rozbieżności w odbiorze jego dzieł.

„Jestem takim typem reżysera, który zmiażdży jeszcze jeden samochód, jeśli tego chcesz”⁴¹

41 Park Chan-wook, *Park Chan-wook Interview: Revenge is Sweet* (rozm. przepr. Matt McAllister), Future Movies, 2.10.2006, <https://www.futuremovies.co.uk/filmmaking/park-chan-wook-revenge-is-sweet/matt-mcallister> [dostęp: 25.06.2021].

– powiedział Park w jednym z wywiadów. Porównał własne podejście do zabiegów z powodzeniem wykorzystywanych przez twórców filmów sensacyjnych, aby wytłumaczyć, że jego zdaniem skłonienie publiczności do odpowiedzi na postawione pytania wymaga coraz większej stymulacji. Granica tego, co trudne do zobaczenia na ekranie i ciężkie do późniejszego przepracowania, nieustannie się zmienia. Zresztą sztuka od zawsze z upodobaniem ją przekraczała.

Oczywiście nadal można liczyć, ile razy w filmach Park Chan-wooka nożyczki służą jako narzędzi zbrodni i ile postaci ginie na ekranie albo tworzyć nagłówki artykułów naszpikowane *click baitami*. Jego twórczość ma jednak o wiele więcej do zaoferowania niż epatowanie przemocą. Nie chodzi o zakrzywianie rzeczywistości. W filmach autora „trylogii zemsty” można znaleźć wiele obrazów agresji, tortur i seksualnych perwersji. Warto tylko pamiętać, że pociągają one za sobą filozoficzne rozważania na temat dwoistości ludzkiej natury, zbrodni i kary, odkupienia i wolności. Elementem przewijającym się w kinie Parka jest gra – wcielanie się w rolę, uczestniczenie w spektaklu tworzonego przez innych lub z myślą o nich. Kiedy opada kurtyna utkana z konwenansów, złudzeń lub kłamstw, wydarzenia nabierają zupełnie nowego wymiaru. Mapa symboli, przemycanych w wizualnych roszadach i *trickach*, rozświeśla się ponownie. Filmy Parka Chan-wooka domagają się kolejnych reinterpretacji i poszukiwań. Nęcą do ponownego udziału w tym osobliwym teatrze.

LEE CHANG-DONG | Wielki głód społecznej zmiany

Lee Chang-dong – rocznik 54', pod względem metryki mógłby należeć do wcześniejszego pokolenia reżyserów. Nieco późniejszy debiut – w wieku 43 lat, sprawił jednak, że rozwijał karierę równoległe z młodszymi filmowcami, takimi jak Kim Ki-duk i Hong Sang-soo. Choć wkroczył do przemysłu filmowego ponad dwadzieścia pięć lat temu, do tej pory zrealizował zaledwie sześć produkcji. Przez ten czas dał się poznać jako twórca niezwykle konsekwentny i oszczędny w środkach. Nie zszedł z raz obranej ścieżki – pozostał wierny sile filmowego realizmu. W swoim

kinie skupia się na aktualnych problemach społecznych. Często w śmiały sposób dotyka kwestii związanych z historią i z kulturą Korei. W centrum zawsze stawia jednak człowieka.

Reżysera interesują przede wszystkim wykluczeni – ludzie, którzy funkcjonują gdzieś na marginesie zbiorowości lub poza nią. W jego filmach pojawiają się zarówno dyskryminowani – osoby w trudnej sytuacji materialnej, z niepełnosprawnością, starsze albo samotne, jak i wyjęci spod prawa – gangsterzy i wszelkiej maści oszuści. Bohaterowie, zwykle postawieni w sytuacji granicznej – straty, żałoby albo traumy, próbują ocalić własną tożsamość i znaleźć sens istnienia.

Autor *Peppermint Candy* z powodzeniem unika unika moralizatorstwa, a ogromny ładunek emocjonalny równoważy ascetycznym podejściem do obrazu. Każda jego fabuła to blisko dwugodzinna, niespieszna podróż. Rytm opowiadania – powolny i pozbawiony taniego budowania napięcia, służy całości. Reżyser oddaje swoim postaciom to, co najcenniejsze – czas. Stopniowo rozwija historie – dodaje nowe konteksty i znaczenia, wprowadza niuanse. Misternie splota ze sobą kolejne wątki. Dopiero spojrzenie z dystansu odsłania finezję tych konstrukcji – ich stylistyczną prostotę, a jednocześnie – złożoność i niejednoznaczność. Trudno powiedzieć, czy to wynik dużej dojrzałości artystycznej, obsesyjnego podejścia do pracy, pisarskiego talentu, czy może wszystkiego naraz.

Jedno jest pewne – Lee Chang-dong jako mały chłopiec wcale nie marzył o tym, żeby zostać reżyserem. Zanim na dobre zagościł w branży filmowej był pisarzem i odnosił na tym polu sukcesy. Urodził się w 1954 roku w Daegu – mieście w południowo-wschodniej części kraju, z którego bliżej do Busanu niż do stolicy. Jego dzieciństwo nie należało do najłatwiejszych. Całą rodzinę z trudem utrzymywała matka. Ojciec – zafascynowany lewicowymi ideami, nigdy nie pracował. W tamtych czasach wszelkie komunistyczne sympatie i powiązania oznaczały poważne kłopoty. Były też przyczyną społecznego wykluczenia, co dla dojrzewającego syna stanowiło przykrą i nie do końca zrozumiałą sytuację. Figura nieobecnego i niedostępnego ojca powróciła w filmach reżysera – *Peppermint Candy* (1999), *Sekretnym świetle* (2007) i w *Płomieniach* (2018).

Lee od najmłodszych lat lubił sztukę. Trochę malował, ale szybko porzucił to hobby – nie miał pieniędzy na farby. Kiedy tylko poszedł do szkoły, matka zaczęła zmuszać go, żeby odpisywał na kartki od babci. Siadała obok i dyktowała kolejne zadania, a on nieporadnym pismem pierwszoklasisty kaligrafował znaki. Z czasem nie musiała już tego robić. Lee szybko wyrósł na najlepszego „pisacza” listów w rodzinie. Wtedy zaczął też wymyślać własne historie. Niektóre wzbogacał nawet rysunkami. Zwykle pisał po przebudzeniu w środku nocy, gdy czuł się przeraźliwie samotny – tak, jakby był jedynym człowiekiem na świecie¹.

Za sprawą starszego brata – zaangażowanego w działalność lokalnego teatru, Lee Chang-

¹ Lee Chang-dong [w:] Tim Grierson, *Screenwriting*, Focal Press, New York 2013, s. 74.

dong poznał świat artystów. Wkrótce teatr pochłoniął też jego. Wystąpił w kilku spektaklach, ale szybko odkrył, że woli pisać i reżyserować sztuki. Dzielił czas pomiędzy pasję a naukę. Poszedł na studia z literatury koreańskiej. Na początku lat 80. ukończył Narodowy Uniwersytet Kyungpook w Daegu. Niewiele później został nauczycielem. Najpierw pracował w szkole położonej w odległej górskiej wiosce, potem – w liceum Sin-il w Seulu. Po przeprowadzce do stolicy związał się z tamtejszą sceną teatralną – z twórcami skupionymi wokół Daehangno – dzielnicy, która była zagłębiem sztuk scenicznych.

Mimo że Lee Chang-donga od dzieciństwa ciągnęło do pisania, jego przygoda z literaturą okazała się dość burzliwa i ostatecznie przegrała z filmem. Wyróżnienie za jedną z historii – przyznane przez gazetę „Dong-a”, zachęciło początkującego pisarza do dzielenia się swoją twórczością z czytelnikami. W 1992 roku opublikował zbiór opowiadań *There's a Lot of Shit in Nokcheon* (1992), za który otrzymał nagrodę literacką „The Korea Times”. Choć Lee wywołał ferment wśród krytyków i zbierał pozytywne recenzje, szybko zaczął odczuwać zmęczenie. Kiedy kładł przed sobą pustą kartkę, strumień myśli znikał. Pisanie przestało sprawiać mu przyjemność. Rozpacz związana z niemożnością przelania na papier tego, co kłębi się w głowie, doprowadziła go do wypalenia.

Lee był aktywnym pisarzem jedynie do połowy lat 90., ale przekłady jego dzieł pojawiają się do dziś. Opowiadanie *The Dreaming Beast* (1981) w tłumaczeniu Heinza Insu Fenkla² ukazało się w 2007 roku w magazynie „Azalea”, a *On Destiny* (1991) – przełożone przez Soyoung Kim, rok później w „Asymptote”. Publikacje zbiegły się w czasie z latami premier dwóch filmów reżysera – odpowiednio *Sekretne światło* i *Płomieni*, co może tłumaczyć ponowny wzrost zainteresowania jego twórczością literacką. Lee Chang-dong zamienił pióro na kamerę, ale nigdy na dobre nie rozstał się z pisaniem. Jest autorem scenariuszy do wszystkich swoich filmów. Często czerpie też inspiracje z prozy. Zresztą nie wiadomo, czy wkroczyłby do przemysłu filmowego tak łatwo, gdyby nie jego związki ze środowiskiem literackim.

Pojedyncza iskra – początki kariery filmowej

2 Heinz Insu Fenkl zaczął tłumaczyć *The Dreaming Beast* w 1984 roku – kilka dni po przyjeździe do Seulu w ramach Programu Fulbrighta. Na opowiadanie natknął się rok wcześniej w czasopiśmie „Sosŏlmunhak”, które jego matka otrzymała bezpłatnie – razem z koreańskimi magazynami kobiecymi sprzedawanymi na rynku w Kalifornii. Po latach Fenkl natknął się na film *Oaza* (2002). Nie mógł pozbyć się wrażenia, że jest w nim coś znajomego. Dopiero później zorientował się, że produkcję wyreżyserował Lee Chang-dong. Odkopał swoje notatki i starą gazetę. Na jednej ze stron „Sosŏlmunhak” widniało zdjęcie młodego Lee – ubranego w przydużą kurtkę i pozującego na tle dziwnego obrazu z tygrysami. Efektem pracy Fenkla był nie tylko anglojęzyczny przekład opowiadania. Tłumacz przygotował długą autorską notatkę, w której omówił tajniki stylu pisarskiego Lee (i wieloznaczność języka koreańskiego) i przeprowadził analizę porównawczą motywów zawartych w *The Dreaming Beast* i w *Oazie*. Zob. Heinz Insu Fenkl, *On the Narratology of Lee Chang-dong: A Long Translator's Note*, „Azalea: Journal of Korean Literature & Culture”, 2007, nr 1, s. 338-56.

Zmiana ustroju politycznego w Korei i coraz większe inwestycje rządu w rozwój kinematografii sprawiły, że wielu artystów – zaintrygowanych nowymi perspektywami, coraz chętniej zwracało się w stronę kina. Lee Chang-dong zaczął pracę w branży u boku Park Kwang-su – reżysera zaliczanego do przedstawicieli „koreańskiej nowej fali”³. Choć byli niemal równolatkami, drugi z nich miał już spore doświadczenie filmowe. Zrealizował trzy pełne metraże i przymierzał się do czwartego. Twórcy po raz pierwszy spotkali się kilka lat wcześniej – na imprezie zorganizowanej z okazji premiery głośnego debiutu Parka – *Chilsu and Mansu* (1988). Poznał ich ze sobą Choe In-seok – scenarzysta filmu.

W 1992 roku Park Kwang-su ruszył z preprodukcją *To the Starry Island* (1993) – historii opartej na motywach powieści Im Chul-woo. Tak się złożyło, że posłowie do książki napisał właśnie Lee Chang-dong. Reżyser poprosił go o zaaranżowanie spotkania z pisarzem. Im zgodził się na ekranizację, a nawet napisał szkic scenariusza. Ten ostatni wkrótce trafił w ręce Lee, który podjął się dalszych prac nad tekstem. W tym czasie często spotykał się z Parkiem – rozmawiali o filmie, szukali razem lokacji. Zwykle widywali się w kawiarniach, bo nie mieli żadnego biura. Pierwsza wersja poprawionego scenariusza niestety okazała się... za mało „filmowa”. Park ją odrzucił, ale współpraca trwała dalej.

Kiedy w końcu ruszyły zdjęcia do *To the Starry Island*, Lee Chang-dong postanowił wybrać się na plan. Chciał zobaczyć, jak wszystko wygląda „od kuchni”. Zrządzenie losu sprawiło, że już pierwszego dnia został asystentem reżysera. Jego poprzednika zwolniono, a on spośród pozostałych był po prostu najstarszy. Rzucony na głęboką wodę, szybko przekonał się, jak wyczerpująca jest praca na planie. Zdjęcia – realizowane w trudnych warunkach, trwały po kilkanaście godzin dziennie. Zaprzyjaźnieni pisarze przychodzili na plan, żeby dodać mu otuchy. Opuszczali go wyraźnie zmartwieni – widzieli totalne przemęczenie kolegi⁴.

W *To the Starry Island* dwaj przyjaciele – Moon Chae-ku i Kim Chul, przypluwają do wybrzeży wyspy, aby pochować ojca pierwszego z nich. Chociaż to rodzinne strony zmarłego, mieszkańcy nie mają zamiaru zgodzić się na pogrzeb. Wciąż pamiętają o przeszłości mężczyzny – jego niechlubnej aktywności politycznej z czasów wojny koreańskiej. Kim Chul – poeta, który również wychował się na wyspie, wraca wspomnieniami do wydarzeń z przeszłości. *To the Starry Island* przywołuje jeden z najbardziej bolesnych momentów w historii Korei. Pokazuje, że trauma

3 W tym kontekście „koreańska nowa fala” odnosi się do filmowców, którzy debiutowali zwykle pod koniec lat 80., często byli zaangażowani w ruchy demokratyczne z 1987 roku, opowiadali się za ochroną *screen quotas* i przeciwko rosnącej hegemonii Hollywood w kraju, a przede wszystkim – podejmowali w swojej twórczości tematy dotąd cenzurowane i tabuizowane przez reżim. Wśród nich – obok Parka, najczęściej wymienia się Jang Sun-woo (*Seoul Jesus, A Petal*) i Chung Ji-younga (*North Korean Partisan in South Korea, White Badge*).

4 Kim Young-jin, *Lee Chang-dong*, Korean Film Council, Seul 2007, s. 112-114 [e-book].

na zawsze odciska piętno na życiu człowieka. Nie da się jej tak łatwo zapomnieć.

Lee Chang-dong i Park Kwang-su od początku swojej drogi artystycznej wykazywali podobną wrażliwość i zainteresowanie problemami społecznymi. Głównymi bohaterami opowiadania *The Dreaming Beast* są dwaj pracownicy fabryki. Z kolei *On Destiny* to historia osieroconego chłopca – w dzieciństwie pogardliwie nazywanego Ropuchą, a w dorosłym życiu – nadal pogrążonego w skrajnym ubóstwie. Debiut Parka – *Chilsu and Mansu*, skupia się na losach malarzy billboardów, którzy co rusz boleśnie odczuwają socjoekonomiczne i polityczne realia kraju. W następnej produkcji reżysera – *Black Republic* (1990), organizator antyrządowych demonstracji ukrywa się przed władzą w małym, górniczym miasteczku.

Nic dziwnego, że kolejny projekt zrealizowany wspólnie przez twórców – *A Single Spark* (1995), to film biograficzny poświęcony postaci Chun Tae-ila – młodego szwacza i aktywisty. Chun występował przeciwko łamaniu praw pracowników i dramatycznym warunkom zatrudnienia, panującym w koreańskich szwalniach i fabrykach. W 1970 roku – w wieku zaledwie 22 lat, w imię protestu dokonał samospalenia. Stał się symbolem sprzeciwu wobec reżimu i walki o lepsze jutro. Za scenariusz do *A Single Spark* odpowiadał oczywiście Lee Chang-dong. Tym razem prześladował go pech – zepsuł mu się komputer. Stracił nie tylko zaczęłą fabułę, ale też książkę *Tenaciousness* o Park In-cheonie – założycielu konglomeratu Kumho. Konieczność mozolnego odtworzenia niemal gotowej publikacji była gwoździem do trumny dla nadwątlonej weny pisarskiej Lee⁵.

Autor *Oazy* w połowie lat 90. stał już jedną nogą w przemyśle filmowym. Miał na koncie pracę u boku rozpoznawalnego Parka, ale wciąż nie posiadał doświadczenia reżyserskiego. Potrzebował kogoś, kto uwierzy w jego możliwości. Debiut Lee najprawdopodobniej został przesądzony przy butelce *soju*. W jedną z ról drugoplanowych w *To the Starry Island* wcielił się Myung Kae-nam. Obaj artyści znali się jeszcze z czasów młodości i działalności w teatrze. W trakcie zdjęć na wyspie często spędzali razem wieczory – rozmawiali, jedli i pili. Zdążyli się zaprzyjaźnić. Właśnie podczas któregoś z takich spotkań Myung zażartował, że wyprodukuje pierwszy film kolegi. Trzy lata później dotrzymał słowa i już jako szef nowej wytwórni – East Film, zaczął poganiać Lee, żeby zabrał się za pisanie. Ruszyły prace nad *Green Fish* (1997). W produkcji zgodzili się zagrać aktorzy z *To the Starry Island* – Moon Sung-keun i Shim Hye-jin. W rolę główną wcielił się Han Suk-kyu, który właśnie stał u progu sławy za sprawą sukcesu *The Ginko Bed* (1996) Kang Je-gyu. Angaż popularnego gwiazdora i fakt, że do ekipy dołączył You Young-gil⁶ – doświadczony i ceniony operator, Lee wziął za dobrą monetę.

⁵ *Ibidem*, s. 114.

⁶ You Yong-gil był autorem zdjęć do takich filmów jak *Chilsu and Mansu* (1989), *North Korean Partisan in South Korea* (1990) i *A Petal* (1996). W momencie współpracy z Lee w jego filmografii znajdowało się ponad pięćdziesiąt tytułów. You zmarł zaledwie rok po premierze *Green Fish*. Przed śmiercią zdążył jeszcze zrealizować zdjęcia do *Christmas in August* (1998) Hur Jin-ho.

Green Fish to, nawiązująca do stylistyki kina noir, historia Mak-donga, który po wyjściu z wojska wraca w rodzinne strony i wplątuje się w życie kryminalnego półświatka. Film otwiera dość poetycka sekwencja. Młody żołnierz wygląda przez drzwi pędzącego pociągu. Jego twarz nagle oplata długi, czerwony szal. Porwana przez wiatr chusta należy do Mi-ae – kobiety, podróżującej w wagonie obok. Spotkanie z nieznajomą od początku oznacza kłopoty. Mak-dong ratuje ją z opresji, ale sam zostaje na pustym peronie – pobity i bez bagażu. W końcu dociera do domu, gdzie czeka go kolejna przykra niespodzianka.

Choć minęły zaledwie dwa lata, w Ilsan – mieście leżącym nieopodal Seulu, nic już nie jest takie samo. W miejsce akacji wyrastają kolejne wieżowce i drogi. Skromne rodzinne gospodarstwo wydaje się samotną wyspą – reliktem przeszłości na tle gwałtownie industrializującej się okolicy. Matka, która opiekuje się dorosłym synem z niepełnosprawnością, ostatnio musiała zatrudnić się jako pokojówka. Pozostałe rodzeństwo postanowiło się wyprowadzić. Zajęte własnymi sprawami, próbuje żyć na własny rachunek. Mak-dong nie potrafi się odnaleźć. Czuje, że w nowym świecie – obcym i wrogim, nagle zabrakło dla niego miejsca. Mimo to marzy o lepszym jutrze – o małej rodzinnej restauracji, dzięki której wszyscy będą szczęśliwi. Problem w tym, że nie ma pieniędzy. Wyrusza do Seulu, żeby znaleźć jakieś zajęcie i ponownie spotyka Mi-ae. Kobieta okazuje się narzeczoną lokalnego gangstera – Bae Tae-gona. Dzięki niej Mak-dong dostaje pracę u mafioza. Szybko zdobywa zaufanie szefa. Pnie się coraz wyżej w hierarchii, a to nie podoba się pozostałym członkom gangu.

W *Green Fish* nie brakuje scen walki, krwi i przemocy, ale status i ambicje bohaterów nie rodzą się w próżni, przez co gangsterska opowieść jest bardziej złożona niż mogłoby się wydawać. Bae Tae-gon i Mak-dong reprezentują dwa pokolenia. Pierwszy doszedł do władzy lata temu. Teraz próbuje nadążyć za zmieniającą się rzeczywistością. Szemranych biznesów nie prowadzi się już tak łatwo. Rośnie konkurencja. Pięści przestały wystarczać. Trzeba uciekać się do bardziej wyszukanych metod. Bae szantażuje urzędników, żeby uzyskać pozwolenia na budowę. Musi też dbać o dobre kontakty z szefem policji i przekupywać wyżej postawionych – najlepiej za pomocą seksu, do czego jego zdaniem idealnie nadaje się Mi-ae.

Mak-dong, mimo że dużo młodszy, jeszcze bardziej nie przystaje do współczesnych realiów. Wykonuje kolejne zlecenia i umacnia swoją pozycję. Może nawet pojechać do domu samochodem i przywieźć prezenty bliskim, ale co z tego, skoro rodzina jest w rozpadzie. Wspólna wycieczka za miasto z miłego, urodzinowego pikniku błyskawicznie zmienia się w festiwal pretensji, kłótni i dramatów. Rodzeństwo nie potrafi ze sobą rozmawiać. Jeden z braci jak zwykle upija się niemal do nieprzytomności i w amoku bije żonę. Matka zalewa się łzami.

Mak-dong szuka w gangu tego, czego mu najbardziej brakuje – poczucia

przynależności i więzi opartych na niczym niezmaconej lojalności. Przez chwilę wydaje się, że znalazł ich wypaczony substytut – Bae traktuje go jak syna. Naiwność w końcu obraca się przeciwko niemu. Na rozkaz szefa pozbywa się Kim Yang-kila – innego mafioza i jedyne go człowieka, który ma nad Bae przewagę. Bezpowrotnie przekracza granicę – zabija. Scena morderstwa i gorączkowe, nieudolne próby zacierania śladów pokazują, że choć Mak-dong dotarł w najmroczniejsze zakamarki półświatka, w rzeczywistości nie pasuje i do tego świata. Duża w tym zasługa odtwórcy głównej roli – Han Suk-kyu, który w przekonujący sposób buduje postać bezwiednie wciągniętą w wir wydarzeń. Główny bohater *Green Fish* podejmuje konkretne działania, a zarazem funkcjonuje gdzieś poza nimi.

Młodzieńczy idealizm i wrażliwość Mak-donga najwyraźniej widać w relacji z Mi-ae. Miłość bohaterów nie ma prawa bytu. Pozostaje w konflikcie z pozycją, jaką zajmują w hierarchii. Kłóci się z interesami ludzi potężniejszych od nich. Mi-ae i Mak-dong starają się wydzierać z życia kawałki normalności. Dobrze wiedzą, że prędzej czy później będą musieli wrócić do swoich obowiązków – do egzystencji przepełnionej smutkiem i bezsilnością. Jedną z ciekawszych scen – być może dlatego, że wykracza poza ramy gatunkowych konwencji, jest ich nocna podróż pociągiem. Mak-dong postanawia zagrać z Mi-ae w dziwny, wymyślony na poczekaniu quiz. Czyta informacje wypisane na etykiecie plastikowej butelki z napojem. Dziewczyna ma odgadnąć, co wchodzi w jego skład. Mimo że kochankowie potrafią znaleźć radość w najbardziej prozaicznych sprawach, szczęście i beztroska trwają tylko przez chwilę. Na wspólnie spędzonej nocy cieniem kładzie się nieszczęście kobiety – dalej dręczonej i wykorzystywanej przez Bae.

Lee Chang-dong już w pierwszych minutach *Green Fish* miesza konwencje melodramatu, kina gangsterskiego i komedii. W scenie pościgu Mak-donga za chuliganami nagle odwraca role ściganego i ściganych, wprowadzając tym samym element humoru. Podobnie dzieje się, kiedy główny bohater wraz z bratem – obwoźnym handlarzem, rusza w szaleńczy rajd samochodem. Oczywiście w końcu zatrzymuje ich policja, która tylko czeka na łapówkę. Obrotny przedsiębiorca nie ma jednak zamiaru płacić więcej niż trzeba – prosi o wydanie reszty. Funkcjonariusze zabierają pieniądze i odjeżdżają z piskiem opon. Dwaj mężczyźni – wcześniej ścigani, teraz sami zaczynają gonić radiowóz.

Lee nie waha się pokazywać absurdów własnego kraju. Wyśmiewa wszechobecną korupcję i przedstawia w krzywym zwierciadle tych, którzy są częścią skorumpowanego systemu. W *Green Fish* przede wszystkim stara się jednak uchwycić ducha modernizującej się Korei i coraz większe dychotomie, wynikające z jej dynamicznego postępu. Industrializujący się Seul to z jednej strony popadające w ruinę przedmieścia, a z drugiej – wielkie metalowe rusztowania i szklane, wielopiętrowe budynki. Obok tego, co współczesne wciąż trwa stare, nowoczesność ściera się

z tradycją, bieda z bogactwem. Atmosfera stopniowo gęstnieje. Mak-dong, ubrany w ciemne okulary, przemierza miasto pod osłoną nocy. Przemyka wśród światel kolorowych, jaskrawych neonów. W tle słychać jazzowe improwizacje. Za sprawą takich sekwencji debiut Lee kojarzy się z wczesnymi filmami Wong Kar-waia (*Kiedy łzy przeminą, Upadłe anioły*).

Mak-dong po wykonaniu rozkazu jest o krok od rozpoczęcia nowego życia. Spotyka się z szefem, ale zamiast wdzięczności i pliku pieniędzy dostaje cios nożem. Mafia nie jest prawdziwą rodziną. Nie ma w niej miejsca na sentymenty. Mak-dong ostatekiem sił zbliża się do samochodu Bae i w środku dostrzega niczego nieświadomą Mi-ae. Przykłada twarz do szyby i powoli zastyga w upiornym grymasie. Makabrycznemu, długiemu zbliżeniu towarzyszą dobywające się z *offu* jęki przerażonej dziewczyny. Mak-dong zostaje porzucony na opustoszałej, ciemnej ulicy jak bezpański pies. Zwierzęce porównania uparcie powracają w *Green Fish*. Bae – kiedyś bezdomna sierota, jest dla Kim Yang-kila zwykłym „kundlem”. Przygarnięty z łaski, już zawsze posłusznie przybiegał do pana. Wszystkich, którymi potem rządzi gangster za karę spotyka taki sam los – odczłowieczenie.

W prologu *Green Fish* ciężarna Mi-ae i Bae Tae-gon odwiedzają jeden z przydrożnych barów. Restaurację prowadzi rodzina Mak-donga. Właściciele – zachwyceni obecnością klientów, zabierają się za przygotowywanie lokalnych dań. Na oczach roześmianego mafioza próbują złapać kurczaka. Skazany na rzeź ptak miota się między ich nogami. Znalazł się w potrzasku – tak samo, jak wcześniej Mak-dong, który poświęcił życie w imię ziszczającego się właśnie snu. Tylko Mi-ae poznaje prawdę – wie, że przyjechała w rodzinne strony kochanka. Pozostali nigdy nie dowiadują się, ile ich łączy. Goście znikają, a dzień toczy się dalej. Dorośli wracają do obowiązków, dzieci jeżdżą na rowerze. Kamera stopniowo oddala się od gospodarstwa – zamyka bohaterów w kadrze, przypominającym malarską scenkę rodzajową. W tle niczym mur mającą majestatyczne wieżowce – inny świat.

Green Fish całkiem dobrze poradził sobie w krajowym box offisie. W samym Seulu zobaczyło go ponad 163 tysiące widzów – zajął ósme miejsce wśród najpopularniejszych koreańskich filmów roku. Wrócił też z nagrodami z zagranicznych festiwali – w Rotterdamie i w Vancouver. Mimo to dopiero kolejna produkcja ugruntowała pozycję Lee Chang-donga w przemyśle filmowym. W tym kontekście szczególnego znaczenia nabiera scena z *Green Fish*, w której Mak-dong – tuż po popełnionej zbrodni, dzwoni do domu. W trakcie rozmowy z bratem wspomina, jak w dzieciństwie chodzili nad rzekę – w okolicy mostu kolejowego, żeby wędkować. Dobrze pamięta dzień, w którym złowił zieloną rybę i zgubił buta. Mak-dong w chwili wielkiego kryzysu desperacko próbuje chwycić się tego, co bezpieczne i utożsamiane z niewinnością. Pragnienie powrotu – cofnięcia się do okresu dzieciństwa i zmazania skazy, w pełni wybrzmiało

w późniejszym o dwa lata *Peppermint Candy*.

Cierpki smak miętowego cukierka – w błędnym kole historii

Premiera drugiego filmu Lee Chang-donga przypadła na przełom wieków. Reżyser obserwował, jak w przededniu wejścia w nowe millenium ekscytacja miesza się z niepokojem. Ludzie coraz więcej mówili o przyszłości i postępie. Lee ważniejsze i ciekawsze wydawało się natomiast zadawanie pytań o przeszłość⁷. W *Peppermint Candy* nie miał zamiaru dokonywać rozrachunku. Do teraz konsekwentnie utrzymuje, że przełomowe momenty z historii Korei, które pojawiają się w jego twórczości, zawsze są drugorzędne wobec losów jednostki. Bohaterowie funkcjonują po prostu w konkretnych realiach – politycznych, gospodarczych i społecznych. Ich wartości, rozterki i wybory nierozzerwalnie się z nimi wiążą. Nie sposób przyglądać się codzienności, a jednocześnie pomijać szerszy kontekst.

Peppermint Candy to opowieść o życiu Yong-ho – mężczyzny zniszczonego przez system. Akcja filmu rozgrywa się na przestrzeni kilku dekad – od początku lat 80. aż po kryzys finansowy z 1997 roku. Lee stosuje odwróconą chronologię – stopniowo cofa się do coraz wcześniejszych wydarzeń. W zbliżonym czasie powstało wiele produkcji, które korzystały z podobnego zabiegu zaburzania czasu – między innymi *Memento* (2000) Christophera Nolana i *Nieodwracalne* (2002) Gaspara Noé. Mimo to film Lee Chang-donga jest w pewien sposób wyjątkowy. Reżyser łączy nietypową strukturę narracji z prostą, realistyczną formą i mocno zakotwicza fabułę w burzliwych dziejach kraju. *Peppermint Candy* to wciąż jeden z najbardziej wstrząsających obrazów o współczesnej Korei i o konsekwencji traumy.

Yong-ho – wyraźnie spóźniony, dociera nad brzeg rzeki Han, gdzie trwa piknik zorganizowany przez jego dawnych kolegów ze szkoły. Grupa przyjaciół bawi się w najlepsze – tańczy, pije i oczywiście śpiewa – zaopatrzona w przenośny sprzęt do karaoke. Yong-ho w ogóle nie pasuje do reszty. Znajomi z dumą noszą wakacyjne gadżety – czapki i okulary, tymczasem on ma na sobie elegancki garnitur. Wygląda jak wyjęty z innego świata. Choć od początku wzbudza ciekawość – słuch o nim zaginął na lata, szybko psuje atmosferę. Krzyczy, płacze, zawodzi do mikrofonu i potrąca innych w opętańczym tańcu. W końcu wchodzi na most i postanawia się zabić. Nikt nie traktuje go poważnie. Kiedy tunelu wylania się pociąg, mężczyzna rozpościera ramiona. „Chcę wrócić”⁸ – krzyczy. Rozdarta bólem twarz Yong-ho zostaje zatrzymana

⁷ Lee Chang-dong, *Screen Talk – Lee Chang-dong*, BFI London Film Festival, 2018, https://www.youtube.com/watch?v=3V8-PbBmdBA&ab_channel=BFI [dostęp: 1.05.2021].

⁸ Yong-ho faktycznie krzyczy „Nan da si dol a gal le”, co w dokładnym tłumaczeniu oznacza pragnienie powrotu, a nie – jak w anglojęzycznej wersji, jego pewną deklarację („I am going back”). Ma to istotne znaczenie dla wydźwięku filmu – powrót do tego, co utracone nie jest możliwy. Zob. Aaron Han Joon Magnan-Park, »*Peppermint*

w stopklatce.

W następnym ujęciu – ukazanym z perspektywy lokomotywy, pociąg toczy się po torach przy dźwiękach nostalgicznej muzyki. Ten motyw będzie powracał jeszcze kilkakrotnie, dzieląc historię na siedem rozdziałów. W późniejszych sekwencjach pojawi się jeszcze jeden symbol cofania się czasu – ludzie i zwierzęta, którzy poruszają się „do tyłu”. Fabułę *Peppermint Candy* porządkują tytuły poszczególnych segmentów:

1. Wycieczka plenerowa – wiosna 1999
2. Aparat – trzy dni wcześniej, wiosna 1999
3. Życie jest piękne – lato 1994
4. Wyznanie – wiosna 1987
5. Modlitwa – jesień 1984
6. Wizyta w wojsku – maj 1980
7. Piknik – jesień 1979⁹

W drugim rozdziale Yong-ho za ostatnie pieniądze nielegalnie kupuje broń. Planuje się zastrzelić, ale pistolet okazuje się nienaładowany. Załamany odwiedza byłą żonę, ale ta nie chce z nim nawet rozmawiać. Kiedy wraca do swojego prowizorycznego mieszkania – obskurnej altany z przeciekającym dachem, zastaje w nim niespodziewanego gościa. To mąż Yun Sun-im – jego młodzieńczej miłości. Ciężko chora kobieta ma tylko jedno życzenie przed śmiercią – pragnie zobaczyć dawnego kochanka. Yong-ho dostaje nowy garnitur i jedzie do szpitala. Zabiera ze sobą słoiczek miętowych cukierków, które Yun Sun-im wysyłała mu jak był w wojsku. Niestety się spóźnia – kobieta zapadła w śpiączkę. Zdążyła jednak zostawić stary aparat fotograficzny – chciała, żeby go dostał. Yong-ho, wychodząc z sali, zaczyna utykać. Sprzedaje prezent w lombardzie i niszczy znalezioną w środku kliszę. Słysząc dźwięki pociągu.

Każdy kolejny rozdział *Peppermint Candy* osłania kolejne wydarzenia z przeszłości. Okazuje się, że na przełomie lat 80. i 90. Yong-ho pracował w policji. Zajmował się brutalnymi przesłuchaniami więźniów – głównie młodych ludzi, którzy brali udział w prodemokratycznych manifestacjach. Bezwzględność policjantów, spędzających wolny czas na prostackich rozmowach i narzekaniu na domowe obowiązki, wykracza poza pracę. Yong-ho nie radzi sobie z agresją – wyżywa się na rodzinie i kopie własnego psa. W trakcie jednego z patroli trafia do Kunsanu – miasta, w którym kiedyś mieszkała Sun-im. W barze poznaje kelnerkę. Dziewczyna proponuje,

Candy: *The will »not« to forget* [w:] *New Korean Cinema*, ed. Chi Yun-Shin, Julian Stringer, New York University Press, New York 2005, s. 161.

⁹ *Ibidem*.

że tej jednej nocy wcieli się w rolę jego utraconej miłości. Dziwna, perwersyjna gra nie przynosi żadnego ukojenia. Następnego dnia – po wielogodzinnej obserwacji, policjanci w końcu łapią podejrzanego. Yong-ho bierze udział w pościgu – znowu zaczyna kuleć. Choć ostatecznie porzuca mundur i zajmuje się biznesem, w ogóle się nie zmienia. Kiedy odkrywa romans żony – Hong-ja, rzuca się na jej kochanka. Nieważne, że sam sypia z sekretarką.

Czas cofa się do jesieni 1984 roku. Yong-ho jest świeżo upieczonym policjantem. Od razu zostaje wrzucony na głęboką wodę – ma przesłuchać więźnia i zdobyć potrzebne informacje. Jeśli chce zostać w szeregach zespołu, musi zachowywać się jak bardziej doświadczeni koledzy. Trwa reżim wojskowy – funkcjonariusze dysponują właściwie nieograniczoną władzą. Yong-ho zaczyna torturować zatrzymanego. Znęca się nad nim tak dotkliwie i długo, że ten z przerażenia brudzi ekskrementami jego rękę. Kiedy Yong-ho z obrzydzeniem usiłuje zmyć z siebie nieprzyjemny zapach, na posterunku pojawia się Sun-im. Dziewczyna ma nadzieję, że teraz – po tym, jak skończył służbę wojskową, będą mogli widywać się bez przeszkód. Od zawsze wiedziała, że jest dobrym człowiekiem – widziała to już po jego opiekuńczych dłoniach. Yong-ho wybucha śmiechem i zaczyna podrywać obsługującą ich kelnerkę – Hong-ja, swoją przyszłą żonę. Zdruzgotana Sun-im wraca pociągami do domu. Yong-ho opuszcza peron utykając.

Przedostatni rozdział *Peppermint Candy* jako jedyny nie odwołuje się do pór roku – toczy się w maju 1980 roku, w czasie powstania w Gwangju. Young-ho jest młodym rekrutem, ale różni się od reszty żołnierzy – ślamazarny i mniej sprawny, ciągle zostaje w tyle. Pewnego dnia jednostkę odwiedza Sun-im. Chce zobaczyć chłopaka, ale odwiedziny właśnie zostały wstrzymane. W koszarach trwa błyskawiczna mobilizacja. Pluton ma wyruszyć w teren. Yong-ho w ostatniej chwili usiłuje zabrać ze sobą miętowe cukierki – zawartość słoika rozsypuje się na ziemi.

Żołnierze nie wiedzą, dokąd dokładnie jadą. Większość z nich nigdy nie była na wojnie, nie jest w żadnym stopniu przygotowana na to, w czym za chwilę weźmie udział. Wkrótce docierają do Gwangju. W mieście panuje ogromny chaos – nie wiadomo kto, z kim i dlaczego walczy. Rekruci mają wykonywać rozkazy – strzelać do każdej osoby, jaką zobaczą na ulicy. Yong-ho – wrzucony w wir okrutnych wydarzeń, nie potrafi zrozumieć, że został ranny. Ukrywa się na skąpanym mrokiem torowisku – ma czekać na wsparcie, nie może spowalniać oddziału. Nagle zza jednego z pociągów wyłania się przestraszona postać. Mężczyźnie początkowo wydaje się, że widzi Sun-im. Tak naprawdę to przestraszona studentka, która chce tylko bezpiecznie wrócić do domu – do rodziny. Kiedy Yong-ho słyszy nadciągające posiłki – wystrzela na oślep z karabinu, usiłując przegonić uczennicę. Przypadkowo ją zabija. Dookoła zbierają się pozostali żołnierze.

Film spina kompozycyjna klamra. Grupa młodych ludzi siedzi przy moście nad rzeką Han. Sun-im i Yong-ho spacerują wzdłuż jej brzegu. Dziewczyna częstuje chłopaka miętowym

cukierkiem – ma ich całe mnóstwo, pracuje w fabryce słodczy. Yong-ho opowiada, że chciałby zostać fotografem. Czuje się trochę dziwnie – tak, jakby kiedyś już był w tym miejscu. Ktoś wyciąga gitarę, ktoś zaczyna śpiewać piosenkę. W ostatniej scenie Yong-ho leży nieopodal mostu i patrzy w niebo – w tym samym miejscu będzie umierał trzydzieści lat później. W tle słysząc dźwięki przejeżdżającego pociągu.

Skomplikowana narracja *Peppermint Candy* sprawia, że trudno w linearny sposób opisać fabułę. Dzieje się tak nie ze względu na samo zastosowanie odwróconej chronologii, tylko przez siatkę symboli i motywów, które powracają we wszystkich siedmiu segmentach. Lee Chang-dong wykorzystuje niedopowiedzenia, żeby mnożyć i mylić tropy. Nowy garnitur Yong-ho już od pierwszych scen wprowadza w błąd. Wydaje się, że bohater jest dobrze prosperującym biznesmenem. Późniejsze wydarzenia pokazują, że po kryzysie finansowym z 1997 roku wpadł w ubóstwo.

W *Peppermint Candy* wiele z wątków dopełnia się na przestrzeni kolejnych rozdziałów. Hong-ja pojawia się już w drugim segmencie (2. Aparat – trzy dni wcześniej, wiosna 1999), ale dopiero w piątym wiadomo, że była pretekstem rozstania z Sun-im (5. Modlitwa – jesień 1984). Podobnie zbudowana jest scena w restauracji. Yong-ho – wówczas wzięty przedsiębiorca, je obiad z kochanką. Kiedy pod ich stół wpada piłka, straszy bawiącego się nią chłopca – warczy i szczeka jak pies. Dziecko ucieka do ojca, z którym główny bohater najwyraźniej zna się od lat (3. Życie jest piękne – lato 1994). Wkrótce okazuje się, że Yong-ho był policjantem („psem”), a „znajomy” z restauracji to człowiek, którego kiedyś torturował (4. Wyznanie – wiosna 1987).

Dwa istotne przedmioty – miętowy cukierek i aparat fotograficzny, są zarazem świadectwem przeszłości, od której nie da się uciec, jak i degradacji wartości. Z cennych atrybutów, związanych z młodością, miłością i niewinnością, zmieniają się odpowiednio w nie lubiane słodczy i bezużyteczny złom. Smak miętowego cukierka budzi przykre wspomnienia. Po wyjściu z restauracji kochanka zmusza Yong-ho, żeby zjadł miętówkę. Spychane w głąb podświadomości traumy wracają w najmniej odpowiednim momencie. Stanowią rysę na z pozoru idealnym, obliczonym na sukces życiu. Moment, w którym cukierki rozsypują się w koszarach, oznacza upadek młodzińskich ideałów, koniec dawnego Yong-ho.

Główny bohater *Peppermint Candy* od początku ma skazę – kuleje na jedną nogę. Niekonsekwencja, z jaką utyka sugeruje, że tym, co tak naprawdę go jest ból psychiczny. Mężczyzna kuleje tylko wtedy, kiedy dzieje się coś emocjonalnie trudnego – wizyta w szpitalu, pościg za poszukiwanym czy rozstanie z Sun-im. Taką reakcję przeważnie wywołuje połączenie reminiscencji utraconego uczucia z dziejącą się tu i teraz agresją. W segmencie szóstym widać, jak bardzo miłość i przemoc splotły się w doświadczeniu Yong-ho – w maju 1980 roku.

Peppermint Candy to wstrząsające studium przemocy, którą napędzają wadliwy system, militarystyczny reżim i zmaskulinizowana kultura. Brutalne przesłuchania policji mają złamać człowieka – odrzeć go z godności i doprowadzić na skraj załamania. Tortury, pokazywane w oszczędnym, realistycznym kluczu, przerażają tym bardziej, że nie są tylko filmową fikcją – stanowią niechlubną historię Korei z czasów dyktatury. Lee Chang-dong w niezwykle przenikliwy sposób oddaje atmosferę lat 80. i charakter interwencji zbrojnej w Gwangju – dezinformację, chaos i przypadkowość, a przede wszystkim – skrajne okrucieństwo decyzji reżimu.

Mimo że *Peppermint Candy* krytykuje dyktaturę i oplakane w skutkach wtłaczanie jednostki w zgniły u korzeni system, nie popada w jednostronność. Pokazuje żołnierzy, którzy zostali sprowadzeni do roli maszyn. Zmuszeni wykonywać rozkazy, zabijali niewinnych cywili. Wielu z nich – tak jak Yong-ho, nigdy nie zapomniało powstania w Gwangju. Obowiązkowa służba wojskowa w filmie Lee – podobnie jak w *Strażniku Wybrzeża* (2002) Kim Ki-duka, jawi się jako etap toksycznej musztry, która wydobywa z młodych mężczyzn agresję, bezwzględność i wzbudza strach przed wymyślanym wrogiem.

Yong-ho z wrażliwego chłopaka z marzeniami staje się cynicznym, pozbawionym skrupułów oprawcą. Jego przemiana w dużej mierze jest wypadkową tragicznych doświadczeń z młodości, wymagań społeczeństwa i braku możliwości przepracowania traumy. W *Peppermint Candy* męskość stanowi jednocześnie źródło i przyczynę opresji. Silnie zakorzeniony patriarchy umacnia podwójne standardy. Mężowie mogą zdradzać, żony spotyka za to dotkliwa kara. Kobiety są albo niewinnymi ideałami, utożsamianymi z czystością i z ciepłem domowego ogniska (Sun-im) albo rozwiązłymi nierządnicami (Hong-ja, sekretarka). Niezależnie od tego, do której grupy należą, nie zasługują na szacunek. Społeczne przyzwolenie na zdegenerowaną wersję męskości, a nawet aprobatę jej niszczącej siły i autorytarności, nie pozostawiają wyboru – zwłaszcza tym uznawanym za słabszych. Yong-ho, żeby funkcjonować w zbiorowości, zabija swoją wrażliwość. Problem polega na tym, że dopiero wszystko to, co powszechnie utożsamiane z mocą sprawczą męczyzny – różne formy obsesyjnej kontroli i przemocy, jest wyrazem faktycznej słabości.

Peppermint Candy opowiada o wędrowce w głąb siebie w poszukiwaniu własnej tożsamości. Mozolna próba odzyskania integralności – złożenia swojego jestestwa z nieuporządkowanych, często pozornie brakujących elementów, kończy się porażką. Przeszłość blokuje Yong-ho na każdym poziomie życia. Wrzuca go na kolejne, niewłaściwe tory. Dla pozostawionej samej sobie jednostki stanowi ciężar nie do uniesienia. Zapomnienie też nie jest rozwiązaniem. Pamięć, mimo że wybiórcza i subiektywna, może zostać obudzona pojedynczym gestem, obrazem czy dźwiękiem. Trauma, nawet gdy nieświadoma, potrafi odtwarzać się przez całe życie – w nowych kontekstach i w innych interpersonalnych ustawieniach. Mimowolne ciągle aktualizowanie traumy,

choć zawsze będzie zawierać aspekt tego, co w ludzkim zachowaniu instynktowne i niezrozumiałe, można odczytać nie jako skutek niepowodzeń w zapomnieniu o niej, a raczej podświadome pragnienie powrotu, dotarcia do prawdy. Tylko ponowne przeżycie tragicznych wydarzeń z całym bagażem towarzyszących im uczuć – bólu, smutku, wstydu i niejednokrotnie – poczucia winy, ma moc „odczarowania” traumy, zmniejszenia jej paraliżującej siły.

Yong-ho widzi szansę na ratunek w regresie – chce cofnąć się do lat młodości i przejść przez życie jeszcze raz. W trakcie spaceru brzegiem rzeki Han w 1979 roku doznaje jednak *déjà vu* – wie, że już tu był i coś przeżył. Wymazanie tego, co niewygodne jest po prostu niemożliwe. W tej perspektywie *Peppermint Candy* to głos, który odwołuje się do zbiorowej świadomości. Zmierzenie się z niechlubnymi wydarzeniami sprzed lat, często wciąż żywymi w jednostkowych losach, stanowi wyzwanie dla narodu. Celem powinno być przyznanie im odpowiedniego miejsca w historii – zaakceptowanie, że one również zbudowały tożsamość współczesnej Korei. „Wola, aby *nie* zapomnieć” i włączenie do oficjalnego dyskursu narodowej traumy to oddanie dziejowej sprawiedliwości, a zarazem jedyny sposób, aby łatwo nie powtórzyć błędów z przeszłości¹⁰.

Księżniczka na ziarnku fasoli – mikronarracje wykluczonych

Choć w *Peppermint Candy* Lee Chang-dong zdołał zawrzeć ponad dwadzieścia lat z historii własnego kraju, nie powiedział o nim jeszcze wszystkiego, co chciał. Jego trzeci film – *Oasis* (2002), to nietypowa historia miłosna, a zarazem smutna diagnoza koreańskiego społeczeństwa – pełnego uprzedzeń i braku tolerancji wobec inności. Główny bohater – Jong-du, właśnie wyszedł z więzienia i nie bardzo wie, co dalej. Powrót do domu – podobnie w *Green Fish*, przynosi tylko rozczarowanie. Jong-du nie jest mile widziany w ciasnej suterenie. Budzi uczucia tylko w starej matce, rodzeństwo i bratowa nie chcą z nim mieszkać. Bohater – mający duże kłopoty w kontaktach społecznych, co rusz łamie kolejne normy. Zawsze był czarną owcą i przynosił wstyd najbliższym. Dla rodziny, która żyje w zakłamaniu, największym problemem okazuje się jednak relacja, w jaką wchodzi z córką mężczyzny, którego zabił w wypadku.

Po wyjściu z więzienia Jong-du postanawia odwiedzić dom ofiary. Na miejscu spotyka Gong-ju – młodą kobietę, cierpiącą na porażenie mózgowe. Dziewczyna z ogromnym trudem wykonuje najprostsze czynności. Jest zdana na łaskę brata i sąsiadów, którzy dostają pieniądze za doraźną opiekę nad nią. Znajomość dwóch wyrzutów społecznych nie zaczyna się dobrze. W trakcie jednej z wizyt Jong-du usiłuje zgwałcić kobietę. Przestraszona Gong-ju mdleje, a on ucieka – dezorientowany tym, co zrobił.

¹⁰ Więcej na temat *Peppermint Candy* w kontekście narodu i zbiorowej pamięci zob. *Ibidem*, s. 159-169.

Ten wątek *Oasis* stał się przedmiotem kontrowersji, zwłaszcza w środowisku feministycznym. Film zarzucano, że wspiera kulturę gwałtu – skoro fakt molestowania nie przerywa relacji bohaterów, a oprawcę nie spotyka kara, zdarzenie można uznać za unieważnione. Lee Chang-dong w żaden sposób nie kwestionuje jednak moralnej oceny gwałtu jako czynu okrutnego i złego, co widać chociażby w sposobie obrazowania. Trudna, budząca sprzeciw i dyskomfort scena została zrealizowana głównie za pomocą zbliżeń i półzbliżeń. Rozegranie akcji w bliskich planach stanowi duże wyzwanie dla odbiorcy – bezpardonowo wyrzuca go poza strefę komfortu.

Lee nie fetyszyzuje przemocy, momentami decyduje się na wręcz dokumentalistyczną obserwację. *Oasis* – podobnie do poprzednich produkcji, nakręcił w realistycznym kluczu. Obiektywizm kamery i rezygnacja z gatunkowych konwencji potęgują wagę dziejącej się krzywdy. Poza tym – jak już wiadomo, Jong-du ma problemy z funkcjonowaniem w zbiorowości. Nie potrafi przewidzieć konsekwencji własnych zachowań. W swoim postrzeganiu świata trochę przypomina dziecko. Jego rozumienie miłości wydaje się bardzo niedojrzałe – to wizja bliskości zbudowana na podstawie wypaczonych wyobrażeń i lektury erotycznych gazetek w więzieniu. Właśnie dlatego *Oasis* stawia niewygodne pytania. Na ile bohater ma świadomość własnych działań? Czy obojętność rodziny pośrednio nie wzmacnia niedostosowania Jong-du? Czy społeczna znieczulica wobec cierpiącej na porażenie mózgowe dziewczyny – dehumanizująca i przemocowa, nie jest równie okrutna?

Gong-ju jest z premedytacją wykorzystywana nawet przez własnego brata. Mężczyzna zawłaszcza mieszkanie, które przydzieliło jej państwo. W dniu wizyty opieki społecznej odgrywa spektakl – przebiera siostrę w odświętne ubranie i udaje, że kobieta na co dzień żyje w komfortowych, bezpiecznych warunkach. Kiedy tylko urzędnicy wychodzą, odwozi Gong-ju z powrotem do ponurej, zaniedbanej rudery. To właśnie wtedy dziewczyna postanawia zadzwonić do Jong-du – jedynej osoby, która do tej pory okazała jej jakiekolwiek szczere zainteresowanie.

Lee Chang-dong ponownie unika jednoznaczności – choć pomiędzy bohaterami niemal dochodzi do tragedii, nie da się zwątpić, że były więzień jako jedyny od pierwszej chwili patrzy na Gong-ju jak na pełnoprawnego człowieka. Jej niepełnosprawność – problemy z poruszaniem się i z mową, uznaje za coś zwykłego i naturalnego. Dla Jong-gu nowa przyjaciółka jest po prostu „całkiem ładną dziewczyną”. Nietypowa para tworzy własny mikrokosmos. Snuje niemal bajkową narrację o Księżniczce i o Generale. Imię Gong-ju dosłownie znaczy „księżniczka”. Z kolei Jong-gu utrzymuje, że jest potomkiem Hong Kyung-rae – przywódcy XIX-wiecznego powstania.

Bohaterowie spędzają czas na rozmowach i wspólnych spacerach. Mężczyzna pomaga kobiecie w czynnościach, których ta nie jest w stanie wykonać sama – robi pranie, myje jej włosy

i przygotowuje jedzenie. Każde kolejne spotkanie stopniowo odsłania naturę Gong-ju, która dobrze zna swoje upodobania, potrzeby, ma marzenia i własne refleksje na temat świata. Mimo trudnej sytuacji potrafi żartować, a kiedy trzeba – rzucić błyskotliwą ripostę. W jej życiu większą barierą niż porażenie mózgowe jest ostracyzm społeczny. Przeszkody, jakie bohaterowie spotykają na swojej drodze, dobrze pokazuje scena w restauracji. Kelnerka wyprasza ich z lokalu, bo klienci czują się niekomfortowo – nie chcą patrzeć na Gong-ju w trakcie posiłku.

Kiedy Jong-du zabiera przyjaciółkę na urodziny matki, sytuacja się powtarza. Rodzina z trudem toleruje intruza. Czarę goryczy przelewa wiadomość, że przy suto zastawionym stole siedzi z nimi córka zabitego człowieka. Nikt nie chce pamiętać o wypadku, zwłaszcza w ten wyjątkowy dzień. Interwencja kończy się porażką, ale przynosi nieoczekiwany zwrot akcji. Nikt nie rozumie zachowania Jong-du. Mężczyzna nie ma powodu, żeby czuć się „winny” – za kierownicą siedział przecież Jong-il, najstarszy z braci. On był tylko kozłem ofiarnym – w przeciwieństwie do sprawcy nie miał ani rodziny na utrzymaniu ani pracy. Informacja, że Jong-du przynajmniej jeden z wyroków odsiedział niesłusznie pojawia się dopiero pod koniec filmu. Przewrotnie neguje wszystko to, w co do tej pory przyszło nam wierzyć.

W Oasis zwykle wydarzenia i trudy dnia codziennego przeplatane są fantazjami Gong-ju. Już w scenach, które wprowadzają jej postać złudzenie zmienia się w rzeczywistość i odwrotnie. Latający pod sufitem biały gołąb okazuje się światłem odbitym przez lustro. Kawałki szkła z zepsutego przypadkiem bibelotu z jasnych punktów migających na ścianie nagle przeobrażają się w motyle. Gong-ju wielokrotnie wyobraża sobie, że nie cierpi na porażenie mózgowe. W tych momentach pojawia się na ekranie w innej odsłonie – chodzi, tańczy i śpiewa. Błyskawiczne przeskoki między dwoma porządkami – realnością i jej onirycznym marzeniem, zdarzają się kilkakrotnie – w metrze, gdy widzi zakochaną parę, po nieudanych karaoke, kiedy nie jest w stanie wydobyć z siebie słowa czy w trakcie szalonego tańca na zakorkowanej drodze szybkiego ruchu.

Mimo że Jong-du początkowo nie ma dostępu do fantazji dziewczyny, później je współtworzy albo inspiruje. Gong-ju boi się złowieszczego cienia gałęzi, który nocą pada na wiszącą w pokoju tandetną makatkę. Mężczyzna stara się ośwoić ten strach – wypowiada magiczne zaklęcie, ale sztuczka nic nie daje. Dopiero następnym razem, kiedy szepcze przez telefon tajemną formułę, cień znika. Pewnego dnia Jong-du opowiada swój dziwny sen – wraz z Hinduską, dzieckiem i słoniem oboje tańczyli w rytm muzyki rodem z Bollywood. Opowieść wkrótce realizuje się w fantazji dziewczyny. Scena, kiedy bawią się przy stojącym w korku samochodzie płynnie przechodzi w następną, będącą dokładnym odzwierciedleniem snu. Może z małym wyjątkiem – Gong-ju i Jong-du łączą się w namiętym pocałunku.

Lee Chang-dong w wielu wywiadach dotyczących filmu wspominał, że w jego odczuciu

zarówno miłość, jak i film są rodzajem fantazji. Stąd wpadł na pomysł konstrukcji *Oasis*. Zdarzenia, które są marzeniami na jawie postanowił pokazać w taki sam sposób, jak rzeczywistość. Odarte z baśniowości wyobrażenia – za wyjątkiem egzotycznego tańca, w pełni wtapiają się w realność danej chwili. Z jednej strony stają się momentem na złapanie oddechu, oderwanie się od dokuczliwej, dostrzegalnej na każdym kroku, alienacji bohaterów. Z drugiej – idąc tropem Kyung Hyun Kima, oszczędność środków sprawia, że fantazja nie stanowi prostej antytezy realności. Pozbawione wizualnego rozróżnienia przejścia mogą przynosić również odwrotny skutek – wzmacniać dramat realności¹¹. Jong-du i Gong-ju – przedstawieni w sytuacjach, które realizują się wyłącznie w głowie dziewczyny, nie przestają jednocześnie funkcjonować w znajomym otoczeniu. Choć dziewczyna nagle chodzi, mówi i śpiewa, nadal pozostaje uwięziona w przygnębiającej, do bólu zwyczajnej scenerii.

Bohaterowie *Oasis* to ludzie niechciani i wyjęci poza nawias społeczeństwa, co widać dobrze widać w charakterze zajmowanej przez nich przestrzeni. Oboje cierpią na brak prywatności i własnego miejsca. Mieszkanie Gong-ju nie zapewnia jej ani bezpieczeństwa ani intymności. Klucz do drzwi leży schowany w doniczce na korytarzu. Brat z żoną wpadają bez zapowiedzi. Sąsiedzi wchodzi bez pukania albo co gorsze – wykorzystują lokum do miłosnych schadzek. Jong-du mieszka na zapleczu warsztatu samochodowego brata. Tymczasowość i prowizoryczność tego nowego „domu” pokazuje pozycję, jaką zajmuje wśród bliskich. Przynależy do rodziny za sprawą więzów krwi, ale ze względu na swoje zachowanie nie może uczestniczyć we wspólnym życiu. Budynek warsztatu łączy sferę publiczną i prywatną – świadczy ogólnodostępne usługi i posiada niewielkie zaplecze dla pracowników. Jong-du tkwi gdzieś pomiędzy tymi dwoma porządkami. Przejściowość przestrzeni, którą okupuje odzwierciedla jego brak prawa do funkcjonowania w jakiegokolwiek zbiorowości – zarówno w tej małej (rodzina), jak i w dużej (społeczeństwo koreańskie). Zawłaszczanie miejsca przez bardziej uprzywilejowanych, które widać chociażby w scenie w restauracji, zmusza bohaterów do szukania alternatywnych przestrzeni egzystencji.

Jong-du i Gong-ju od początku podważają oficjalnie obowiązujące narracje. Były więzień – chociaż niedojrzały i porywczy, co chwilę obnaża powszechny egoizm, zakłamanie i moralne zepsucie. Nawet gdy działa lekkomyślnie, bezwzględna reakcja otoczenia w dużo gorszym świetle stawia innych ludzi. Jego dziecięca prostolinijność ma moc burzenia zastanego ładu. Na idealnym obrazku pojawiają się rysy – niewygodna prawda, którą wszyscy uparcie spychają na ostatnie miejsce w hierarchii wartości. Obecność Gong-ju – już za sprawą jej fizyczności, dla wielu osób niewygodnej i wymierzonej przeciwko kultowi doskonałości, wprawia w ruch szereg krzywdzących

11 Kyung Hyun Kim, *Virtual Trauma Lee Chang-dong's »Oasis« and »Secret Sunshine«* [w:] *Virtual Hallyu: Korean Cinema of the Global Era*, Duke University Press, London 2011, lok. 3187 (56%) [kindle].

stereotypów.

Kiedy bohaterowie spędzają ze sobą noc – tym razem na wyraźne życzenie i za zgodą Gong-ju, społeczeństwo zawodzi na całej linii. Nie potrafi porzucić silnych uprzedzeń. Według niego niedostosowany społecznie mężczyzna z kryminalną przeszłością i cierpiąca na porażenie mózgowe kobieta nie są zdolni do miłości. W *Oasis* pojawia się bardzo ważny wątek – potrzeb seksualnych osób z niepełnosprawnością, które w jednym z krzywdzących stereotypów postrzega się za niezdolne do odczuwania popędu. Między innymi z tego powodu Jong-du zostaje oskarżony o gwałt. Znajduje się na przegranej pozycji – nikt uwierzy słowom mordercy. Znowu czeka go odsiadka za coś, czego nie zrobił. Gong-ju pod wpływem ogromnego stresu ma jeszcze większe problemy z komunikacją. Mimo wysiłków nie jest w stanie wyjaśnić, co tak naprawdę się stało. Zresztą obojgu już dawno odebrano prawo głosu.

Zanim Jong-du na dobre trafia do więzienia, podstępem udaje mu się uciec policjantom. Chce tylko przyjechać pod dom Gong-ju i ściąć gałęzie straszącego ją drzewa. W końcowych scenach *Oasis* przytłumione światło sączy się przez okno, w powietrzu unoszą się drobinki kurzu. Dziewczyna z trudem porusza się po podłodze – usiłuje wysprzątać salon. Z *offu* słychać głos Jong-du: „Wasza Wysokość, tu twój generał. Mam nadzieję, że u Ciebie wszystko dobrze, jesteś zdrowa i takie tam. (...) Jak wyjdę, kupię Ci mnóstwo pysznego jedzenia. Zrób listę wszystkiego, co chciałabyś zjeść. Dopóki się znowu nie odezwę, dbaj o swoją cenną osobę. (...)”¹². Niewielki, osobny świat Księżniczki i Generała – od zawsze niedostępny dla innych, nie zapada się pod wpływem braku zrozumienia ze strony społeczeństwa. Powszechna znieczulica i wadliwy system są w stanie rozdzielić bohaterów, ale mikronarracje, które ci tworzą – choć spychane na margines i ignorowane, nadal istnieją. Czekają na właściwy moment, aby w pełni rozkwitnąć – na razie słyszą je tylko nieliczni.

W główne role w *Oasis* wcielili się Moon So-ri i Sol Kyung-gu. Duet aktorów spotkał się już na planie wcześniejszego filmu Lee Chang-donga – *Peppermint Candy*, gdzie także zagrał parę kochanków – Sun-im i Yung-ho. Moon Si-ri spędziła dwa miesiące na fizycznych przygotowaniach do roli Gong-ju. Przebywała z osobami cierpiącymi na porażenie mózgowe. Nagrywała swoje próby wcielenia się w postać, ale na początku – przytłoczona doświadczeniem, z trudem oglądała zarejestrowany materiał. Najcięższym zadaniem okazało się dla niej wyrażanie poszczególnych uczuć. Kiedy osiągała pożądany efekt na poziomie ciała, emocje nie wydobywały się w odpowiedni sposób i odwrotnie. Nie do końca wiedziała też, jak grać sekwencjach, w których Gong-ju odzyskuje pełną sprawność.

Wcielenie się w bohaterkę z niepełnosprawnością było bardzo obciążające, zwłaszcza

¹² Lee Chang-dong, *Oasis*, DVD, LifeSize Entertainment, 2004.

w scenie gwałtu. Lee Chang-dong nalegał na kręcenie późnym wieczorem, po całym dniu pracy. Ujęcie powtarzano kilkakrotnie. W „making of” *Oasis* widać duże wyczerpanie Moon So-ri. Podobno stan aktorki wymagał nawet interwencji medycznej. Reżyser wysłał ją do szpitala na zastrzyk, ale później od razu chciał wrócić do zdjęć. W wywiadach tłumaczył się z wywieranej presji. Jego zdaniem efekt przez długi czas po prostu nie był zadowalający. Moon za okupioną łzami rolę otrzymała nagrodę na festiwalu w Wenecji. Był to zaledwie jej drugi film w karierze.

Choć w kontekście wymagającej roli kobiecej Sol Kyung-gu miał nieco łatwiejsze zadanie, długo nie umiał zrozumieć swojego bohatera. Do tej pory zawsze przenośił na ekran coś z własnych manier, zachowań i zwyczajów na ekran. Tym razem czuł, że musi zbudować postać Jong-du zupełnie od podstaw. Sekwencję otwierającą *Oasis* kręcono przy dużym mrozie. Temperatura spadła do -10°C. Przemarznięty aktor, ubrany w letni strój, wciąż wycierał ręką nos. Ten mimowolny odruch w końcu stał się jedną z cech charakterystycznych Jong-du.

Lee Chang-dong w środowisku filmowym słynie z – niekiedy budzącego kontrowersje, maglowania i zamęczania odtwórców głównych ról. Nie ustaje w poszukiwaniu tylko jemu znanego ideału. Mimo to często nazywany jest „reżyserem aktorów”. Ogromna siła *Oasis* bez wątpienia tkwi w kreacjach Moon So-ri i Sol Kyung-gu. Trzeci film reżysera to również pewnego rodzaju punkt graniczny. Wyznacza początek blisko pięcioletniej przerwy w karierze, a w szerszej perspektywie – jest momentem przejścia od świata zdominowanego przez mężczyzn do historii poświęconych kobietom.

W 2002 roku Lee oficjalnie poparł kandydaturę Roh Moo-hyuna na prezydenta. Rok później dołączył do gabinetu polityka. Objął funkcję Ministra Kultury i Turystyki. Był pierwszym filmowcem i osobą ze świata kultury na tym stanowisku. Jego nominacja zbiegła się w czasie z gorącym okresem rozmów Korei i Stanów Zjednoczonych w sprawie Free Trade Agreement. Reżyser od zawsze popierał istnienie *screen quota system*, ale w kontekście ważących się losów innych gałęzi gospodarki, stał na straconej pozycji. Informacje, jakie wówczas posiadał, nie pozwalały mu na pomyślnie lobbowanie za utrzymaniem SQS. Wielokrotnie czuł presję ze strony branży filmowej, która liczyła na korzystne rozwiązanie sytuacji za jego rządów. Pomysł Lee, aby wprowadzić limity ekranowe, ale dla filmów niezależnych i artystycznych, spotkał się ze sprzeciwem środowiska. Nie tego oczekiwał zdominowany przez blockbustery, ciężący wyraźnie w stronę kina gatunkowego przemysł.

Reżyser zwolnił fotel ministra już w 2004 roku. Obecnie niechętnie mówi o swojej krótkiej, rocznej przygodzie z polityką. Co jest ciekawe, pokłosiem jego zaangażowania w działalność rządu Roh Moo-hyuna był konflikt z konserwatywną gazetą „Chosun Ilbo”, która przyznaje Blue Dragon Film Awards. W 1997 roku nagrodę za najlepszy film otrzymał *Green Fish*. Mimo to Lee Chang-

dong od 2002 roku bojkotował imprezę. Odmawiał udziału w ceremonii wręczenia nagród. Z tego powodu w późniejszych latach z konkursu wycofano *Poetry* (2010). Organizatorzy zdecydowali się jednak podtrzymywać nominacje aktorskie, czego efektem były statuetki dla Jeon Do-yeon za *Secret Sunshine* (2007) i dla Yoon Jeong-hee za rolę w zdyskwalifikowanym dziele.

Sekretny urok poezji – metafizyka codzienności

Secret Sunshine i *Poetry* łączą nie tylko wyraziste postacie kobiece. Powstałe w odstępie trzech lat filmy dotyczą tematu tego, co nienamacalne – religii i poezji, a jednocześnie pozostają bardzo blisko zwykłego, prostego życia. Naznaczone traumą, zmagające się ze stratą bohaterki muszą na nowo odkryć i poskładać otaczający je świat. Ukojenia i odpowiedzi na ważne pytania poszukują w niematerialności wiary i w ulotności sztuki. Wędrowka w głąb siebie nie ma w sobie nic z metafizyki. To podróż, która w rzeczywistości pozwala być bliżej tego, co realne.

Shin-ae z *Secret Sunshine* wraz z kilkuletnim synem – Junem, opuszcza Seul, aby zamieszkać w rodzinnych stronach zmarłego męża. Przeprowadza się do Miryang, małego miasteczka na południu kraju. Wśród lokalnej społeczności najpierw budzi niezdrową ciekawość, a później – sensację. Otwiera szkołę gry na pianinie dla dzieci, poucza innych i ignoruje zapędy religijnej aptekarki. Jej jedynym sprzymierzeńcem jest Kim Jong-chan – mechanik, którego poznała jeszcze w drodze do miasta. Shin-ae chce zdobyć respekt wśród zamkniętej zbiorowości – udaje, że planuje kupić ziemię. Uważana w Miryang za bogatą, staje się łakomym kąskiem dla wszelkiej maści oszustów. Kiedy Jun zostaje porwany, Shin-ae nie ma pieniędzy na okup. Wkrótce znajduje się w sytuacji ekstremalnej – podwójnej żałoby.

Mi-ja z *Poetry* też musi zmierzyć się z prywatnym dramatem – z własną chorobą i ze zbrodnią popełnioną przez wnuka. Stateczna starsza pani w niczym nie przypomina stereotypowej *ajummy*¹³. Ubrana w eleganckie stroje i kapelusze, dostojnie przemierza ulice miasta. Mimo swoich lat, wciąż pełna marzeń i ciekawości świata, ma w sobie młodzieńczą niewinność. Jej życie nie jest usłane różami – ledwo wiąże koniec z końcem i samotnie wychowuje Jong-wooka

¹³ *Ajumma* – mniej oficjalna wersja *ajumeoni*, potoczne określenie na zamężną kobietę w średnim lub w podeszłym wieku. Stereotypowe postrzeganie *ajummy* sprowadza się do wizerunku kobiety z krótką fryzurą i obowiązkową trwałą w stylu „baranek”, ubranej w sportowy albo kwiecisty, krzykliwy strój, przezornie zaopatrzonej w daszek przeciwsłoneczny, w zachowaniach zazwyczaj głośniejszej i roszczeniowej – głównie wobec młodych ludzi, zwłaszcza tych, którzy jej zdaniem są niewychowani. Oczywiście w rzeczywistości *ajummy* to przeważnie sympatyczne, starsze panie. Niewątpliwie stanowią fenomen społeczny, ale nikomu nie szkodzą. Warto dodać, że w Korei Północnej to bardzo często *ajumma* jest faktyczną żywicielką rodziny. Zarabia na targowisku w nie do końca legalny, „czarnorynkowy” sposób (zwykle tolerowany przez władze KRLD). Dzięki temu przynosi do domu więcej pieniędzy niż mężczyźni – przypisani do zakładów pracy, służący państwu za marne grosze. Por. Daniel Tudor, James Pearson, *Tajemnice Korei Północnej* (tłum. Agnieszka Sobolewka), Grupa Wydawnicza Foksal, Warszawa 2015, s. 21-22.

– leniwego, przyklejonego do telewizora nastolatka. Pewnego dnia, wiedzona dawnym pragnieniem, postanawia zapisać się na amatorski kurs poezji.

Mi-ja dostaje zadanie – napisać wiersz. Uważnie przygląda się przedmiotom w mieszkaniu, kontempluje naturę. Koncertuje się na najmniejszych szczegółach – jabłku, drzewie i kwiatach. Cieniem na poszukiwaniach inspiracji kładą się problemy dnia codziennego. Kobieta coraz częściej zapomina najprostszych słów – cierpi na wczesne oznaki choroby Alzheimera. Kiedy jedna z koleżanek Jong-wooka – Agnes, popełnia samobójstwo, spada na nią kolejna druzgocąca wiadomość. Chłopak wraz z kolegami miesiącami wykorzystywał seksualnie dziewczynę. Zaniepokojeni ojcowie pozostałych sprawców próbują wyciszyć skandal. Sposobem ma być zadośćuczynienie finansowe dla matki Agnes – pięć milionów wonów od każdej z rodzin. Mi-ja, podobnie jak Shin-ae z *Secret Sunshine*, nie ma pieniędzy, aby „kupić” milczenie.

Brutalność rzeczywistości za każdym razem miesza się z pisarskimi próbami bohaterki – zakłóca, prowokuje i kwestionuje „poetyckie” spojrzenie. Zadumę nad naturą jabłka przerywa wizyta przyjaciół Jong-wooka. Podczas spotkania, na którym dowiaduje się o gwałcie, Mi-ja wychodzi z restauracji. Opuszcza naradę opiekunów, żeby przyglądać się rosnącym na zewnątrz roślinom. Motyw kwiatów powraca później wielokrotnie, w tym w scenie w szpitalu. Mi-ja bardziej niż stanem zdrowia interesuje się wiązanką stojącą w gabinecie. Lekarka przerywa jej zachwyty – kamelie wazonie są sztuczne. Nawet w trakcie wieczoru czytania poezji wzniosłość miesza się z tym, co pospolite. Aspirujący pisarze z pełną powagą czytają wiersze, a w przerwach opowiadają grubiańskie żarty.

Pewnego dnia wszyscy uczestnicy kursu poezji mają podzielić się wspomnieniem „najpiękniejszego momentu w życiu”. Ich wypowiedzi, przedstawione w statecznym kadrze, przypominającym setki charakterystyczne dla kina dokumentalnego, dotyczą różnych rzeczy – piosenki śpiewanej z babcią, narodzin dziecka, przeprowadzki czy szalonego romansu. Mi-ja cofa się do czasów dzieciństwa, do pierwszego wspomnienia. Powrót do okresu niewinności – tak jak w przypadku Mak-donga z *Green Fish* i Young-ho z *Peppermint Candy*, ma miejsce w chwili, w której bohaterka musi zmierzyć się z sytuacją wykraczającą poza możliwości psychiczne. W *Poetry* przywoływanie obrazów z najdalszych zakamarków umysłu jest również próbą ocalenia tego, co Mi-ja zaraz utraci – pamięci. Dziecięcy regres w filmach Lee Chang-donga zawsze stanowi doraźny, wręcz automatyczny sposób radzenia sobie z traumą. Bohaterowie szukają w nim schronienia, aby nie dopuścić do całkowitej dezintegracji, co doskonale widać w *Secret Sunshine*.

Shin-ae po stracie syna odnajduje chwilowe ukojenie w religii. Kościelna wspólnota zapewnia przestrzeń do rozpacz, a jednocześnie do szukania odkupienia i spokoju. Uczestnictwo w mszach, modlitwach i w publicznych śpiewach wypełnia jej cały wolny czas. Wprowadza

bezpieczną rutynę. Shin-ae pod wpływem nagłej wiary decyduje się wybaczyć zabójcy Juna. Okazuje się, że morderca też odkrył Boga, a ten już odpuścił mu winy. Widok pogodzonego ze sobą oprawcy sprawia, że kobieta zaczyna kwestionować szlachetne podwaliny religii.

Shin-ae wyzywa Boga na pojedynek. Zagłusza słowa kapłana na kościelnym pikniku, uwodzi męża aptekarki i próbuje podciąć sobie żyły. Za każdym razem zwraca wzrok w stronę nieba – upewnia się, czy Bóg patrzy. Nieustannie balansuje na cienkiej granicy szaleństwa, ale nic się nie dzieje. Ból jest cały czas taki sam, nie ma objawienia i znaków. Jong-chan konfrontuje ją z prawdą – musi zejść na ziemię. Zafiksowana na cierpieniu tylko rani siebie i innych. Shin-ae wreszcie daje upust złości – robi to w dziwnym, chaotycznym monologu. Początkowo wydaje się, że rzuca inwektywy w stronę Stwórcy, ale tak naprawdę dokonuje rozliczenia z przeszłością. Wraca do bolesnych wspomnień, dzięki czemu po raz pierwszy zmierza się z rzeczywistością – z karzącym rodzicem i z niewiernym mężem, choć o zmarłych nie wypada mówić źle. To nie wiara, tylko kontakt z realnością jest początkiem ocalenia.

W *Secret Sunshine* emocjonalne rozedrganie Shin-ae – kojarzonej z tym, co nadmiernie introspektywne, refleksyjne, równoważy postać Jong-chana – przyziemnego, do bólu zwyczajnego mężczyzny. Pogodny mechanik przyjmuje życie takim, jakie jest. Nie udaje kogoś innego. Nie wstydzi się lokalnego akcentu, który od razu zdradza jego pochodzenie. Potrafi dogadać się z kolegami z warsztatu i rozbroić dystans zarozumiałego „miastowego”. Codzienne problemy pokonuje uporem i pogodą ducha. Jong-chan towarzyszy Shin-ae na każdym kroku – czy ta tego chce, czy nie. Jego wszędobylskość oscyluje między dwoma biegunami – nietaktownym wtrącaniem się we wszystkie sprawy a spokojną, niemą obecnością.

Z jednej strony mężczyzna reprezentuje przyziemność – to, co widzialne i racjonalne. Z drugiej – może być postrzegany jako manifestacja Boga. Nie opuszcza kobiety w najtrudniejszych momentach. W scenie rozpaczliwego krzyku bohaterki w kościele i podczas spotkania z mordercą, milczący znajduje się tuż za jej plecami. Subtelne rozwiązania wizualne z powodzeniem mnożą tropy. W trakcie mszy twarz Jong-chana przedstawiona zostaje w nieostrościach, kamera skupia się na pogrążonej w rozpacz matce. W więzieniu z kolei jest spowita cieniem, a aranżacja przestrzeni przypomina spowiedź w konfesjonale. Shin-ae niemal zawsze nosi niebieskie ubrania. W garderobie Jong-chana z czasem też coraz częściej pojawia się błękit. Kolor od razu przywołuje na myśl boskość, ale równie dobrze ma mniej duchowe znaczenie. Shin-ae kojarzy się z niebem. Nie godzi się na powszedniość, mierzy gdzieś wyżej. Pogrążona we własnych uczuciach, ciągle odpływa daleko. Jong-chan stopniowo zbliża się do kobiety. Staje się częścią świata bohaterki, co znajduje odzwierciedlenie w jego stroju.

Lee Chang-dong w wywiadach tłumaczył, że *Secret Sunshine* nie jest filmem o religii.

Faktycznie wątek wiary służy szerszemu kontekstowi – zmierzeniu się z traumą. Dla Shin-ae zwrot w stronę Boga stanowi tylko jeden ze sposobów na poradzenie sobie ze stratą. Mimo to reżyser dużo uwagi poświęca obrządkom i aktywnościom kościelnej wspólnoty. Korea Południowa należy do krajów bardzo zdywersyfikowanych wyznaniowo. Katolicy, protestanci, buddyści i ateści z powodzeniem koegzystują ze sobą. Chrześcijaństwo, zwłaszcza protestantyzm, cieszy się dużą popularnością, co należy wiązać z amerykańskimi wpływami kulturowymi, ale też z cechami Koreańczyków jako narodu – między innymi z pracowitością.

W tym społeczeństwie wiara oznacza ogromne zaangażowanie i codzienną pracę na rzecz kościoła. Takie podejście niewątpliwie różni się od europejskiego – bardziej wyciszonego, poważnego, a jednocześnie mniej proaktywnego w sferze organizacji życia wspólnoty¹⁴. W *Secret Sunshine* nieustannie powracają obrazy mszy z muzyką graną na żywo przez zespół, codziennego czytania Biblii w domu, plenerowych festynów dla całych rodzin, spontanicznych wystąpień ewangelizacyjnych i ekspresyjnej religijności wiernych. Lee Chang-dong, w charakterystyczny dla siebie sposób, decyduje się na prostą obserwację. Jego film trudno uznać za krytykę religii. Jeśli takiej szukać, to można ją znaleźć tylko w odniesieniu do zbytnej instytucjonalizacji kościoła. Wiara nie przynosi Shin-ae ukojenia, ale dla wielu mieszkańców Miryang stanowi bezpieczną przystań. Jong-chan, który przekroczył mury świątyni jedynie ze względu na wyraźną słabość do bohaterki, odnajduje w modlitwie spokój i radość.

Lee Chang-donga bardziej niż wchodzenie w dialog z założeniami chrześcijaństwa, interesuje podpatrywanie prostego, zwyczajnego życia małej zbiorowości – jej codziennych obowiązków i powtarzających się, prozaicznych czynności. Nie bez powodu w *Secret Sunshine*, za wyjątkiem urodzonej w Seulu odtwórczyni głównej roli – Jeon Do-yeon, wystąpili głównie aktorzy pochodzący z prowincji Gyeongsang, w tym lokalni, nieprofesjonalni statyści. Część naturszczyków otrzymała nawet do zagrania bardziej rozbudowane epizody niż wcześniej zakładano¹⁵.

Shin-ae musi zmierzyć się nie tylko z milczeniem Boga, ale przede wszystkim z brakiem odpowiedzi ze strony świata. Nie znajduje wytłumaczenia tragedii. Zagubiona i załamana w końcu trafia do szpitala psychiatrycznego. W dniu zakończenia terapii czeka na nią uśmiechnięty Jong-chan. Wracają do Miryang. Na życzenie kobiety odwiedzają salon fryzjerski. Okazuje się, że pracuje w nim córka zabójcy Juna. Trudne spotkanie bohaterek nie kończy się pojednaniem. W ostatniej scenie *Secret Sunshine* Shin-ae siada na podwórku i niezgrabnie zaczyna obcinać nierówne kosmyki. Twarz bohaterki, widoczną w odbiciu lusterka, oświetlają jasne promienie

14 Więcej na temat religii w Korei Południowej zob. Marcin Jacoby, *Korea Południowa. Republika żywiołów*, MUZA SA, Warszawa 2020, s. 83-89.

15 Lee Chang-dong, *Secret Sunshine*, DVD, The Criterion Collection, 2011.

słońca. Miryang – nazwa miasteczka, dosłownie znaczy „sekretne światło”. Kamera powoli ześlizguje się na dół. Zatrzymuje się tuż przy ziemi – na kałuży błota, do której wiatr wiewa spadające włosy.

Mi-ja z *Poetry* uczy się uważności, aby stworzyć upragniony wiersz. Od początku zdaje się jednak widzieć i czuć więcej niż inni. Jest jedyną osobą, która pochyla się nad losem Agnes i jej matki. Ogromna empatia bohaterki nie spotyka się ze zrozumieniem otoczenia. Jong-wook zachowuje się tak, jakby nic się nie stało. Odłączony od jakichkolwiek emocji, dalej wlepia wzrok w telewizor i czeka aż ktoś podsunie mu pod nos ciepły posiłek. Czasami popada w trochę większą apatię, ale generalnie – codzienność się dla niego nie zmienia. Patriarchalny świat wspiera tłumienie emocji. Ojcowie uczą synów – dorastających młodych mężczyzn, bezkarności i bezmyślności.

Mi-ja jest niewygodnym partnerem w walce o ugodę. Przez brak pieniędzy opóźnia pomyślnie pertraktacje. Później z kolei staje się idealnym narzędziem do osiągnięcia celu. Ma wykorzystać urok „bezbronnej babci” i porozmawiać z matką Agnes jak „kobieta z kobietą”. Świadomie nie wywiązuje się z zadania. Mimo to zdobywa pięć milionów wonów i zanosí swoją część zadośćuczynienia pozostałym rodzicom. Kiedy wydaje się, że uległa presji, niezłomność jej przekonań rozbija zastany porządek. W ciepły, letni wieczór Mi-ja gra z wnukiem w badmintona. W pewnym momencie pod domem pojawia się radiowóz. Choć w *Poetry* nie pada to wprost, należy założyć, że staruszka sama zawiadomiła władze, aby aresztowały Jong-wooka.

Po nocnej interwencji Mi-ja znika. Nie przychodzi na ostatnie zajęcia w ramach kursu poezji. Zostawia prowadzącemu bukiet kwiatów i wiersz. W finale *Poetry* z *offu* rozbrzmiewa głos Mi-ji, czytającej swoje dzieło zatytułowane *Agnes' Song*. W kadrze pojawiają się ulice, bawiące się dzieci, szumiące drzewa – znajoma okolica pozbawiona obecności protagonistki. Nagle narrację przejmuje Agnes. Kamera zaczyna śledzić jej kolejne kroki. Uczennica w końcu znajduje się na moście. Odwraca się w stronę obiektywu. *Poetry* zamyka ujęcie wartko płynącej rzeki – sfilmowane z bliska, niczym z perspektywy wody. Fizyczna nieobecność Mi-ji oddaje miejsce namacalnemu istnieniu Agnes, dotąd będącej jedynie wspomnieniem, niewyraźnym obrazem uparcie rekonstruowanym przez główną bohaterkę. Nostalgiczny wiersz przyznaje zmarłej utracony głos – zagłuszany przez tych, którzy powinni usłyszeć go najgłośniejsze.

Enigmatyczne rozpląnięcie się w przestrzeni może być dla Mi-ji nowym początkiem – metaforycznym wypisaniem się ze świata pozbawionego współodczuwania, ale równie dobrze końcem – ulatującą pamięcią, życiem powoli wymazywanym przez chorobę. Nie ulega jednak wątpliwości, że kobieta – dopiero kiedy godzi się z tym, że piękno miesza się z brzydotą, a radość z bólem, odnajduje sens sztuki i jest w stanie napisać wiersz. W *Secret Sunshine* Shin-ae

też w końcu zdaje się przejść do porządku dziennego nad niedoskonałością – istnieniem czystych, szlachetnych emocji i tych, których często się wstydzimy. Nie potrafi wyciągnąć ręki w stronę córki mordercy. Choć w tym przypadku nadal nie umie być racjonalna – dziecko nie ma nic wspólnego ze zbrodnią ojca, zyskuje zdolność do samostanowienia. Porzuca nierealistyczne oczekiwania wobec siebie oraz wyobrażenia o własnej wspaniałości i wzniosłości. Uczy się dystansu. Zaczyna dostrzegać, że życie człowieka jest zwyczajne – podobnie jak kałuża brunatnego błota. Mimo cierpienia wpisanego w byt, cały czas płynie jak rzeka. Siła tkwi w tym, żeby nie bać się w niej zanurzyć.

Secret Sunshine i *Poetry* to filmy, w których powracają najważniejsze tematy obecne we wcześniejszej twórczości Lee Chang-donga – pamięć, trauma, strata i niewidzialność ludzi wykluczonych, naznaczonych brakiem albo skazą. Reżyser tym razem oddaje swoim postaciom większą sprawczość. Znajdujące się w kryzysie bohaterki poszukują siebie przez kontakt z tym, co nienamacalne, powszechnie utożsamiane z metafizyką i z tajemnicą. Przebywają różne, a jednocześnie podobne drogi. Zatapiają się w religii i w artystycznym uniesieniu, aby ostatecznie wybrać bycie w rzeczywistości, bycie na wskroś ludzkim. Empatia Mi-ji sprawia, że trawi ją wewnętrzny konflikt. Wrażliwość na krzywdę Agnes zwycięża nad babcią, idealizującą miłością. Kobieta robi to, co po prostu trzeba zrobić, czego nakazuje przyzwoitość, wewnętrzny kompas moralny. Tym sposobem ocala swoje człowieczeństwo. Z kolei Shi-ae człowieczeństwo wreszcie akceptuje – ze wszystkimi rysami, ranami i wadami.

Lee Chang-dong w obu historiach konsekwentnie porusza palące problemy społeczne, takie jak przemoc seksualna, nierówność ekonomiczna i patriarchy, ale ze skali makro (industrializacja kraju w *Green Fish*, reżim wojskowy i masakra w Gwangju w *Peppermint Candy*) przechodzi do skali mikro. Skupia się na prywatnych, choć wcale niemałych, dramatach. Najnowszą produkcję – *Płomienie*, zrealizował po dość długiej przerwie. Widzom kazał czekać aż przez osiem lat. Przez ten czas koncentrował się na produkcji filmów początkujących reżyserów i reżyserów, ułatwiając im start w krajowym przemyśle filmowym. Figurował też na niechlubnych „czarnych listach” stworzonych przez władzę. Ostatnie jak do tej pory dzieło Lee rozsadza energia społecznego buntu. Nie ma tu jednak wywrotowego rozedrgania i ulicznej energii *Nędzników* (2019) Ladj Ly, mocnych społeczno-ekonomicznych realiów dramatu jak w *Nie ma nas w domu* (2019) Kena Loacha ani klasowej satyry pokroju *Parasite* (2019) Bong Joon-ho. Jest za to kryminał w stylu... Lee Chang-donga.

Miles Davis na koreańskiej granicy – klasowa pantomima

Haruki Murakami należy do najbardziej znanych współczesnych pisarzy japońskich. Nic dziwnego, że jego twórczość już doczekała się kilku adaptacji filmowych (m.in. *Tony Takitani*, *Norwegian Wood*). Powstałe dotychczas obrazy spotkały się z umiarkowanym entuzjazmem ze strony publiczności i krytyków. Może dlatego najwierniejsi fani ze sporą dozą niepokoju podchodzą do prób przenoszenia kolejnych powieści na duży ekran. Specyficzna proza autora *Kafki nad morzem* nie jest najłatwiejszym materiałem do pracy dla scenarzystów. Lee Chang-dong po raz pierwszy zaczął myśleć o realizacji *Płomieni* po tym, jak NHK – publiczna telewizja japońska, zaproponowała mu ekranizację wybranego opowiadania pisarza. Reżyser początkowo chciał przekazać projekt któremuś z młodych, współpracujących z nim twórców. Ostatecznie zdecydował, że sam stanie za kamerą. Historię napisał wraz z Oh Jung-mi – scenarzystką debiutującą w pełnym metrażu, która wówczas miała na koncie jedynie etiudę *Mr. Cowper* (2015)¹⁶. Film, obok *Spalenia stodoły* Murakamiego, opublikowanego w zbiorze *Zniknięcie słonia*, zyskał dodatkowe literackie odniesienie – utwór Williama Faulknera o tym samym tytule.

Płomienie to z pozoru prosta fabuła o dziwnym trójkacie miłosnym, w który wkrada się kryminalna intryga. Jong-su niedawno skończył studia. Chce zostać pisarzem, ale na razie łapie się dorywczych prac. Kiedy jego ojciec trafia do aresztu, wraca do rodzinnego domu w Paju – mieście leżącym kawałek za Seulem, tuż przy północnokoreańskiej granicy. Farma chyli się ku upadkowi. Na zaniedbanym podwórku został tylko jeden cielak. Pewnego dnia Jong-su spotyka Hae-mi, która twierdzi, że znają się jeszcze z dzieciństwa. Chłopak nie pamięta jednak niczego, co z nią związane.

Dziewczyna uczy się pantomimy. W scenie, kiedy oboje siedzą w barze, z wprawą obiera i je niewidzialną mandarynkę. Tłumaczy, że to nie żaden talent – wszystko tkwi w głowie. Zamiast myśleć, że mandarynka jest, trzeba zapomnieć, że jej nie ma. Hae-mi zaskakuje nie tylko nietypowymi umiejętnościami, ale i pomysłami – zamierza pojechać do Afryki. Snuje opowieść o Buszmenach z pustyni Kalahari, którzy mówią o dwóch rodzajach głodu nękających człowieka. *Little hunger*¹⁷ to zwykły fizyczny głód, pragnienie, żeby napęłnić brzuch. Według niej najbardziej fascynujący są jednak ludzie o władniaci tak zwanym *great hunger* – chęcią dotarcia do istoty życia. Tylko ci, którzy poszukują odpowiedzi na pytanie, dlaczego i po co żyjemy, odczuwają prawdziwy głód.

Jong-su i Hae-mi na chwilę zbliżają się do siebie. W jednego ze spotkań kochają się w jej ponurym mieszkaniu. Słońce wpada tu tylko na krótką chwilę. Promienie odbijają się od Seul Tower i tworzą niewielką lunę widoczną na ścianie. Światło przygasa tak szybko, jak romans. Hae-mi wyjeżdża. Chłopak zgodnie z obietnicą regularnie przychodzi opiekować się kotem. Problem

¹⁶ Pod tym względem *Płomienie* są ewenementem. Lee Chang-dong często czerpie inspiracje z literatury, ale nigdy wcześniej nie pracował ze współscenarzystami.

¹⁷ Ha-emi posługuje się anglojęzycznymi nazwami.

polega na tym, że ani razu nie widział go na oczy. W niewielkim pokoju można wprawdzie znaleźć zapełnioną w tajemniczych okolicznościach kuwetę, ale zdecydowanie nie samego Czyraka¹⁸. Kiedy dziewczyna wraca z Afryki, towarzyszy jej przystojny i bogaty Ben.

Dwaj mężczyźni zostają przedstawieni na zasadzie kontrastu. Jong-su jeździ starą furgonetką, nosi brudne ubranie i zmaga się z nieobecnością rodziców. Ben ma nowe Porsche, ekskluzywne mieszkanie na strzeżonym osiedlu i wręcz przyjacielską relację z matką. Pierwszy nieustannie szarpie się z rzeczywistością. Skupiony na przyziemnych sprawach, jeśli pisze to wniosek do sądu, a nie upragnioną powieść. Drugi traktuje życie jak zabawę. Odwiedza drogie restauracje, organizuje przyjęcia i odpoczywa w pięknym domu. Ma wszystko, czego pragnie Jong-su – zwłaszcza uwagę Hae-mi, z którą znajomość traktuje w kategoriach behawioralnej obserwacji, a nie głębszej relacji. Lee Chang-dong nie byłby sobą, gdyby budował napięcia wyłącznie za pomocą prostych opozycji. Fabułę skutecznie komplikuje przesłanie dwóch przytoczonych na wstępie opowieści – o mandarynce i o *great hunger*.

Pewnego dnia Hae-mi i Ben odwiedzają farmę Jong-su. Dla opływającego w luksusy mężczyzny nawet propagandowe komunikaty z Północy – słyszane nieustannie w Paju, stanowią przedziwną, lokalną egzotykę. Cała trójka spędza wieczór na werandzie – je, pije wino i pali skręty. Z samochodu sący się hipnotyczna melodia *Générique* Milesa Davisa. Hae-mi w narkotycznym upojeniu zaczyna niezwykle taniec na tle zachodzącego słońca. Zdejmuje koszulkę i naga składa ręce w kształt unoszącego się ku niebu ptaka. W tle powiewa południowokoreańska flaga. Kiedy muzyka cichnie, w miejsce pełnych gracji i nostalgii ruchów dziewczyny przychodzi cichy płacz. Dookoła roztacza się skąpana w ciemności panorama Paju. Motyw tańca w *Płomieniach* jest nie tylko wyrazem tęsknoty za wolnością, ale też – jak się potem okazuje, zapowiedzią zniknięcia Hae-mi.

Gdy dwaj bohaterowie zostają sami, Ben opowiada Jong-su o swojej nietypowej pasji – paleniu szklarni. Raz na jakiś czas wybiera jedną, a potem przygląda się jak płonie. W Korei można znaleźć ich mnóstwo. Teraz zbliża się czas, aby pozbyć się kolejnej – akurat ta znajduje się bardzo blisko. Jong-su szybko wpada w niezdrową obsesję. Każdego ranka biega po polach w poszukiwaniu okolicznych szklarni. Żadna nie stanęła w płomieniach. Gdy Hae-mi znika bez słowa, chłopaczyna zaczyna nabierać podejrzeń.

W *Płomieniach* rozwinięty zostaje dwuznaczny wątek obecny też w *Spaleniu stodoły* Murakamiego. Można przypuszczać, że metaforycznymi stodołami są w rzeczywistości kobiety.

¹⁸ W anglojęzycznej wersji kot nosi imię Boil. Polskie tłumaczenie jest nietrafione. Po pierwsze – pseudonim wziął się stąd, że Hae-mi znalazła porzuconego zwierzęcia w piwnicznej kotłowni. Po drugie – słowo *boil*, czyli wrzeć, kipieć, gotować, o wiele lepiej rezonuje z wymową *Płomieni* (ang. *burning*) – ze stopniowym podnoszeniem się temperatury emocji aż do wybuchu.

Ben w szafce w łazience trzyma różne kobiece akcesoria – bransoletki, breloczki i zegarki, które przypominają trofea seryjnego mordercy. Nagłe zapadnięcie się dziewczyny pod ziemię kwituje słowami, że „rozpłynęła się w powietrzu jak obłok dymu”. W jego domu pojawia się bezpański kot reagujący na imię Czyrak, a miejsce Hae-mi od razu zajmuje inna piękna zdobycz. Dziewczyna, podobnie do poprzedniczki, umila czas zblazowanym znajomym Bena nowymi historyjkami – tym razem nie o Buszmenach z pustyni Kalahari, ale o stosunku Chińczyków do pieniędzy.

Bena zazwyczaj widzimy oczami Jong-su. Główny bohater zaczyna wierzyć w swoją teorię tak bardzo, że za wszelką cenę szuka jej potwierdzenia. Podobnie, jak z mandarynką – wystarczy zapomnieć, że czegoś nie ma. Zachowania znajomego przesącza przez filtr uprzedzeń. Wpasowuje brakujące elementy w misterną sieć rzekomych kryminalnych tropów. Zbrodnia nigdy nie pojawia się na ekranie. Obarczenie mężczyzny winą za domniemane morderstwo nie opiera się na niepodważalnych dowodach. Zegarek Hae-mi odnaleziony w łazienkowej szufladzie to tylko tani, popularny gadżet z loterii fantowej. Identyczne noszą też inne hostessy. Staruszka wynajmująca dziewczynie mieszkanie nigdy nie słyszała, żeby ta miała kota. Zwierzak przygarnięty przez Bena mógł podbiec przypadkiem, a nie na dźwięk imienia. Ponadto sama Hae-mi od początku jest osobą niezbyt wiarygodną. Często wspomina rzeczy, których nikt inny nie pamięta (znajomość z dzieciństwa, wpadnięcie do studni). Potwierdzają to jej znajomi i rodzina. Od zawsze uwielbiała snuć wymyślone historie. Była w tym bardzo przekonująca. Wpadła w spore długi i najprawdopodobniej to z ich powodu zdecydowała się uciec. W jednej ze scen rozemocjonowana Hae-mi wspomina podróż do Nairobi. Mówi, że chciałaby zniknąć tak, aby nie pozostawić żadnego śladu swojego istnienia.

Zdesperowany Jong-su, zwabia Bena na obrzeża miasta. Zadaje mu kilka ciosów nożem, a potem podpala jego ciało – razem z drogim samochodem i z własnymi zakrwawionymi ubraniami. Nagi wsiada do ciężarówki i odjeżdża w dal. W tylnej szybie majaczą płomienie. Kompozycja kadru przypomina wcześniejszą sekwencję filmu, w której troje bohaterów wraca z lotniska. Za plecami Bena odbija się pomarańczowe, zachodzące słońce – symbol mającego wkrótce zgasnąć życia.

Choć dla Jong-su sprawa staje się jasna, *Płomienie* można interpretować na trzy sposoby. W pierwszej, najbardziej dosłownej wersji Ben zabił Hae-mi. Zdają się to potwierdzać jego socjopatyczne zachowania i słowa. W drugiej dziewczyna faktycznie decyduje się rozpocząć nowe życie. Główny bohater mylnie zakłada, że została zamordowana. W trzeciej – śmierć Bena to tylko fikcja literacka. Jong-su tuż przed zabójstwem siedzi przy komputerze i pisze. Kamera stopniowo oddala się od twarzy chłopaka. Powoli odsłania panoramę miasta. Obnaża siłę filmowej iluzji. W następnym ujęciu znajduje się za plecami Bena, który zaczyna właśnie nowy dzień. Wyrażna

zmiana perspektywy pozwala przyjąć, że mężczyzna stał się postacią powstającą właśnie powieści. Co jest ciekawe – sam chciał, aby o nim napisano. W przypadku ostatniego z odczytów zbrodnie rozgrywa się wyłącznie w wyobraźni młodego pisarza.

Najnowsza produkcja Lee Chang-donga, nie licząc debiutanckiego *Green Fish*, jako jedyna wchodzi w dialog z popularnym gatunkiem filmowym. Thriller w wykonaniu reżysera zrywa z utartymi przyzwyczajeniami widza, co stawia go obok *Jeziora Dzikich Gęsi* (2019) Yi'nan Diao – innego azjatyckiego dzieła odświeżającego formułę kryminału. *Plomienie* nie przynoszą żadnej pewności (kto zabił i dlaczego?). Cała intryga rozgrywa się na poziomie niedopowiedzeń. Próżno szukać w nich wartkiej akcji, a protagoniści ostatecznie wymykają się łatwym klasyfikacjom. W filmie niejednokrotnie pojawiają się nawiązania do sytuacji politycznej kraju i świata. Kiedy Jong-su siedzi na opustoszałej farmie, z *offu* dobiegają dźwięki telewizyjnych wiadomości. Materiał jest poświęcony trudnej sytuacji młodych Koreańczyków. W zastraszającym tempie rośnie skala bezrobocia.

Rozdźwięk pomiędzy bogatymi i biednymi doskonale odzwierciedlony zostaje w miłosnym trójkącie. Jong-su i Hae-mi pracują dorywczo. Chłopak stara się odciąć od powoli odchodzącego w zapomnienie pokolenia ojca – farmera, który uparcie stoi w opozycji do kapitalistycznych reguł współczesności. Sprzedaż ostatniej krowy symbolizuje zerwanie z tradycją. Mimo to syn nadal ma w sobie niszczącą siłę – gwałtowność i agresję podobną do rodzica. Z kolei Hae-mi, trochę jak kolorowy ptak, nie potrafi długo usiedzieć w jednym miejscu. Ignoruje realne problemy, snując barwne opowieści – o własnym życiu, o dalekich kulturach i o sensie istnienia. Ben – nazwany przez Jong-su „Wielkim Gatsbyem”, jest młody i bogaty. Ma pieniądze, ale nikt tak naprawdę nie wie, co robi. Podobnych do niego można spotkać wielu w Korei.

Wyraźna różnica w statusie życia postaci oddaje faktyczną kolosalną nierówność trawiącą państwo. Naród, który przeszedł długą drogę w walce o demokrację, obecnie zmagają się z nowymi, palącymi problemami społecznymi – dramatyczną sytuacją mieszkaniową¹⁹, rosnącymi kosztami życia i brakiem pracy dla młodych. Lee Chang-dong decyduje się na niezawołowane odniesienia polityczne – łopoczącą flagę południowokoreańską przy Północnej granicy i przemówienie Donalda Trumpa na temat nowej wizji Ameryki, zniesienia Obama Care i kwestii imigrantów, emitowane w telewizji, kiedy główny bohater siedzi w toalecie.

Mimo to najważniejsze przesłanie *Plomieni* wyłania się z dużo większych subtelności. Jong-su jednocześnie nienawidzi i pragnie tego, czego nie może mieć. Zabójstwo Bena stanowi kulminację rozsadzającego go gniewu. Złość trawiąca chłopaka od środka nie jest tylko wynikiem

¹⁹ Filmem, który dotyka kwestii wysokich cen mieszkań w Seulu i problemów ekonomicznych wchodzącej w dojrzałość generacji jest między innymi *Microhabitat* (2017) Jeon Go-woon. Tytuł był wyświetlany w Polsce w 2020 roku w ramach 14. Azjatyckiego Festiwalu Filmowego Pięć Smaków.

niespełnionej miłości, zwłaszcza, że trudna do opanowania agresja czyni go niezdolnym do prawdziwego uczucia. Pod jej wpływem odrzuca Hae-mi. Nieskrępowanie, z jakim ta funkcjonuje w rzeczywistości, dla bohatera staje się nie do zniesienia. Zazdrosny i bezsilny w enigmatycznym tańcu dziewczyny dostrzega tylko jedno – rozebrała się przed dwoma mężczyznami. Jong-su, choć chce realizować się w kreatywnym zawodzie pisarza, nie potrafi wyjść poza brutalną dosłowność. Nie rozumie metafor. Nie szuka ukrytych znaczeń w zasłyszanych historiach. Równie jednowymiarowo traktuje tropy, które mogą świadczyć o winie Bena.

Sposób, w jaki Lee Chang-dong prowadzi protagonistów sprawia, że nawet ci, którzy wydawali się sięgać po więcej, tak naprawdę uosabiają tylko *little hunger*. O ile w przypadku zbłązowanego Bena diagnoza nadchodzi dość szybko, o tyle Hae-mi – piewczyni *great hunger*, przez długi czas uwodzi swoją magiczną aurą. Specjalizuje się w efektownych antropologicznych opowieściach, ale ślizga się po powierzchni spraw ważnych. Nie obchodzi ją, dlaczego ojciec Jong-su ma problemy. Nie utrzymuje kontaktów z rodziną. Zamiast szukać zmiany w sobie, po prostu zmienia otoczenie. Hae-mi pociąga idea przemożnego pragnienia, aby odkryć znaczenie życia, ale w ogóle nie rozumie, co za tym stoi. Jong-su to przede wszystkim zranione dziecko²⁰. Wrzucony w bezwzględne realia świata, usiłuje wypłakać się na ramieniu innych – ani Hae-mi, ani Ben nie są dobrymi kompanami do zwierzeń. Jego niemożność wyjścia poza ograniczający schemat najbardziej wiąże się z socjoekonomicznymi uwarunkowaniami Korei. Jong-su nie jest w stanie odczuć *great hunger*, dopóki nie zaspokoi *little hunger*.

Plomienie, poetyckie w formie, skąpane we mgle Paju i melodiach Milesa Davisa, konfrontują ze smutną prawdą – z pustym brzuchem trudno myśleć o sensie istnienia. Krwawe zabójstwo Bena, niezależnie od tego, czy zdarzyło się naprawdę, czy stanowi literacką fikcję, to cios wymierzony w zastany ład – odwet uciskanych wzięty na uprzywilejowanych. Lee Chang-dong tłumaczył, że chciał ukazać złość i bezsilność młodych ludzi, którzy rozpoznają problemy społeczne, ale nie do końca potrafią zidentyfikować ich korzenie. Wiedzą, że coś nie działa tak, jak powinno i zastanawiają się dlaczego²¹. W *Plomieniach*, podobnie jak w poprzednich filmach reżysera, wina tkwi wciąż w tym samym – w niewydolnym systemie i w pędzie do doskonałości, wypierającym humanistyczne postawy na rzecz sukcesu i zysku. Współczesny bunt rodzi się z frustracji i gniewu ludzi zdezorientowanych, którzy usiłują odkryć niejasne reguły rządzące rzeczywistością i nie są w stanie znaleźć kogoś, kto będzie realnym motorem zmiany. Dramat Jong-

20 W *Plomieniach* po raz kolejny pojawia się motyw powrotu do dzieciństwa – tym razem do dziecięcej traumy. Kilkuletni Jong-su pali ubrania matki, zacierając jej obecność. Robi to na polecenie ojca, którego żona zostawiła ze względu na jego problemy z agresją. Bohater w końcowej scenie wrzuca do płonącego samochodu Bena swoje zakrwawione spodnie i koszulkę – pozbywa się dowodów zbrodni, ale też metaforycznie neguje własne istnienie.

21 Lee Chang-dong, *BURNING Director Q&A | TIFF 2018*, TIFF Talks, 14.09.2018, https://www.youtube.com/watch?v=fjAiEEDuFok&ab_channel=TIFFTalks, 15'57"-16'40" [dostęp: 20.08.2021].

su tkwi w fakcie, że Ben może uosabiać wszystko to, na co ten się nie godzi, ale jego śmierć nic nie zmienia. Zabójstwo mężczyzny to ujęcie złości niemogącej znaleźć właściwego adresata.

Płomienie zostały obsypane kilkudziesięcioma nagrodami – na najważniejszych festiwalach międzynarodowych, w tym nagrodą FIPRESCI w Cannes i licznymi wyróżnieniami przyznawanymi przez krytyków na całym świecie (m.in. Belgia, Korea, USA). 64-letni wówczas Lee Chang-dong w trakcie dziesiątek wywiadów i rozmów z publicznością przeprowadzanych na kolejnych imprezach, cierpliwie odpowiadał na pytania. Pozostawał przy tym wiernym swojemu przekonaniu. Interpretacja zależy od tego, co zobaczyli widzowie – jeśli tak myślisz, to pewnie tak jest. Lee, choć wielokrotnie dał się poznać jako postać, która ma sprecyzowane poglądy na temat przyszłości kina, krajowego przemysłu filmowego i pojęcia własności intelektualnej, niechętnie tłumaczy własną twórczość. Nie przeszkodziło mu to jednak w osiągnięciu silnej pozycji w branży – zarówno w ojczyźnie, jak i zagranicą, czego potwierdzeniem było jego członkostwo w Jury 61. MFF w Cannes w 2009 roku.

Autor *Oasis* w ciągu trwającej od ponad dwudziestu pięciu lat kariery nie zbacza z raz obranej drogi artystycznej. Konsekwencja, z jaką realizuje swoją wizję kina, dotyczy zarówno poruszanych tematów, jak i metod pracy. Reżyser nie ukrywa, że kiedy rozpoczyna okres zdjęciowy, często dopada go poczucie rozpacz i desperacji. W legendy obrastają historie, dotyczące wydobywania emocji z odtwórców głównych ról – współpracy, którą wspomina się dobrze, ale już po jej zakończeniu, często z prestiżową statuetką w kieszeni. Mimo to jego nazwisko przyciąga aktorów jak magnes. Choć Lee Chang-dong nie wydaje się typem ryzykanta, potrafi postawić dużo na jedną kartę. W *Poetry* pojawia się Yoon Jeong-hee – wielka gwiazda kina lat 60. i 70., która po szesnastu latach przerwy od grania, wróciła na duży ekran w wielkim stylu. Z kolei w *Płomieniach* – Steven Yeun, na co dzień występujący w amerykańskich produkcjach. Sławę przyniosła mu rola Glenna w serialu *The Walking Dead*, a nominację do Oscara, *nota bene* pierwszą dla Koreańczyka – Jacoba w *Minari* Lee Isaaca Chunga. Filmowemu Benowi partneruje debiutantka – Jeong Jong-seo (Hae-mi).

Lee Chang-dong pracuje metodą *on-set editing* – wstępnie montuje nagrywany materiał na planie, co pozwala zachować większą kontrolę nad zdjęciami i jest dość popularne w Korei (podobnie robi Bong Joon-ho). Od czasu *Oasis* regularnie współpracuje z bratem – Lee Jong-dongiem, pełniącym rolę producenta. W 2005 roku Lee postanowił rozszerzyć swoją działalność. Powołał do życia wytwórnię Pinehouse Film. Produkuje w niej nie tylko własne dzieła, ale przede

wszystkim fabuły początkujących koreańskich twórców. Do tej pory wziął pod swoje skrzydła siedmioro filmowców – w tym aż pięć reżyserek, co w silnie zmaskulinizowanym przemyśle filmowym Korei jest cennym działaniem na rzecz różnorodności.

Film *Never Forever* (2007) Giny Kim miał premierę na Sundance Film Festival. *A Brand New Life* (2009) Ounie Lecomte nagrodzono na festiwalu w Tokio. Dramat *A Girl at My Door* (2014) July Jung z Bea Donna w roli głównej wyświetlano w sekcji Un Certain Regard w Cannes, a Yoon Ga-eun za *The World Of Us* (2016) otrzymała Blue Dragon Film Award. Najnowsze *Birthday* (2019) Lee Jong-un otworzyło 21. Far East Film Festival. W historii opowiadającej o tragicznym zatonięciu Sewola wystąpili dobrze znani aktorzy – Jeon Do-yeon (*Secret Sunshine*) i Sol Kyung-gu (*Peppermint Candy*, *Oasis*). Tytuły wyprodukowane przez Pinehouse Film przeważnie dotyczą tematów społecznych bliskich reżyserowi (relacje rodzinne, wykluczenie, przemoc), ale wytwórnia stoi też za produkcją kina gatunkowego. *Hwayi: A Monster Boy* (2013) opowiada o nastoletnim zawodowym zabójcy, a czarna komedia *Collective Invention* (2015) o... „człowieku-rybie”.

Lee Chang-dong jest twórcą kina, które w Korei uznaje się raczej za arthouse'owe. Udało mu się jednak przedostać do świadomości mainstreamowego widza, o czym świadczą wyniki frekwencyjne *Peppermint Candy*, *Oasis* i *Secret Sunshine*. Mimo że wymienione produkcje traktują o sprawach trudnych i odwołują się do wrażliwości narodu, obnażając jego słabości i traumy, zdołały przyciągnąć do kin całkiem sporą krajową publiczność. Na arenie międzynarodowej filmy reżysera są regularnie nagradzane przez jury największych festiwali i doceniane za scenopisarską precyzję. Lee powszechnie uważany jest za ważny głos w kwestiach dotyczących współczesnych problemów, tożsamości i historii Korei. Autor *Green Fish* oddaje głos wykluczonym i pomijanym. Uporczywość pamięci, przeżyte tragedie, a także ekonomiczna i społeczna marginalizacja przeszkadzają bohaterom w osiągnięciu szczęścia i zaznania spokoju. Lee Chang-dong z uporem skupia się na zagadnieniu wewnętrznej integralności jednostki. Upatruje ratunku w ocaleniu tego, co powinno być istotą człowieczeństwa – empatii i wrażliwości na krzywdę innych. Właśnie dlatego jego twórczość, choć tak wiele mówi o Korei, niesie uniwersalne przesłanie. Od lat porusza widzów na różnych szerokościach geograficznych.

KIM KI-DUK | Festiwalowe dziecko

Gdyby liczba zdobytych nagród wprost przekładała się na popularność, kolejne produkcje Kim Ki-duka od razu trafiałyby na ekrany koreańskich kin, a widownia pękałyby w szwach. Reżyser jest pierwszym rodzimym twórcą, który otrzymał najważniejsze wyróżnienie na jednym z festiwali zaliczanych do tak zwanej „Wielkiej Trójki” (Wenecja, Cannes, Berlin). Został uhonorowany Złotym Lwem za film *Pieta* (2012). Prestiżową statuetkę dołączył do pokażnej już kolekcji trofeów, w tym do Srebrnego Niedźwiedzia przyznanego za *Samarytankę* (2004). Canneński sukces Park Chan-wooka zdołał szybko przekonać krajowych sceptyków do „trylogii zemsty”. W przypadku Kima podobny mechanizm nie zadziałał. Międzynarodowa sława nie okazała się kluczem do serc koreańskiej publiczności i lokalnych krytyków.

Mogłoby się wydawać, że główną przyczyną niechęci wobec reżysera był negatywny

wizerunek Korei, jaki prezentował w swojej twórczości. Kim Ki-duk w kontrowersyjny sposób opowiadał o wojnie domowej, konsekwencjach stacjonowania wojsk amerykańskich na Południu i o obowiązkowej służbie wojskowej. To jednak duża brutalność i obecność drastycznych scen, a przede wszystkim obraz kobiet – wciąż doświadczających wszelkich form przemocy, sprawiły, że jego kino nie spotykało się z entuzjazmem. Protestowały środowiska feministyczne, oburzone skrajną mizoginią. Ekologiczni aktywiści z niepokojem wskazywali, że na planie znęcano się nad zwierzętami. Prowokacyjne wypowiedzi reżysera w krajowych mediach tylko zaostrzały sytuację. Takie filmy jak *Wiosna, lato, jesień, zima i... wiosna* (2003) i *Pusty dom* (2004) – bardziej kontemplacyjne niż poprzednie, a także wyróżnienia regularnie przyznawane na największych imprezach filmowych sprawiły, że Kim Ki-duk przez krótki czas był w ojczyźnie co najwyżej tolerowany.

Kiedy w Korei nie cichły głosy niezadowolenia, na Zachodzie – zwłaszcza w Europie, reżyser zyskał miano *festival darling*. Okrzyknięty jednym z najciekawszych przedstawicieli azjatyckiego arthouse'u, doczekał się retrospektywy w Museum of Modern Art (MoMA) i wielu publikacji, umieszczających jego twórczość na pograniczu sztuki współczesnej i kina. Zagraniczna krytyka podkreślała nowatorskie podejście Kima do materii filmowej oraz transcendentny i transgresywny wymiar obsypywanych nagrodami produkcji. Filmowiec został uznany za czołowego przedstawiciela kinematografii koreańskiej, choć zawsze funkcjonował na obrzeżach krajowego przemysłu i nie wpisywał się w popularne nurty czy aktualne występujące w nim tendencje. Po Im Kwon-taeku (m.in. *Seopyeonje*, *Chihwaseon*) stał się kolejnym twórcą, którego doceniano za portretowanie kultury Azji – obyczajowości, tradycji i duchowości.

Dwie skrajne formy recepcji twórczości Kim Ki-duka ścierają się nawet po jego śmierci. Reżyser zmarł w 2020 roku na skutek powikłań związanych z zakażeniem SARS-CoV-2. Trzy lata wcześniej został oskarżony o przemoc fizyczną i seksualną przez trzy aktorki, z którymi współpracował. Zarzuty skierowane pod adresem Kima były częścią szerszego zjawiska. Za sprawą przybierającego na sile ruchu #MeToo w Korei Południowej zaczęto mówić o nadużyciach w branży kulturalnej. Ujawniano nazwiska wpływowych osób publicznych, które miały dopuścić się molestowania. Cześć spraw zakończyła się procesami sądowymi. Fala medialnych skandali zapoczątkowała ogólnokrajową debatę. Poważne zarzuty skutecznie zakończyły karierę Kim Ki-duka w kraju, przez co zaczął tworzyć zagranicą. *Dissolve* (2019) zrealizował w Kazachstanie. Następny film zamierzał nakręcić na Łotwie, gdzie planował też ubiegać się o pozwolenie na stały pobyt. Mimo to jego ostatnia południowokoreańska produkcja – *Human, Space, Time and Human* (2018), została pokazana na Berlinale w sekcji Panorama Special, a on sam zasiadł w jury przyznającym nagrodę Asian Brilliant Stars. Organizatorzy festiwalu musieli zmierzyć się z krytyką

związaną z zaproszeniem reżysera do udziału w wydarzeniu.

Przypadek Kim Ki-duka skłania w stronę refleksji na temat kategorii autorstwa, skutków międzykulturowej percepcji (*cross-cultural perception*) i kultury unieważnienia (*cancel culture*). Nie są to rozważania łatwe – zwłaszcza w trzeciej z wymienionych kwestii, która dotyczy zjawiska stosunkowo nowego, wciąż pozostawiającego odbiorców, badaczy i animatorów kultury z wieloma pytaniami i dylematami. Niemniej, tak jak przemysł filmowy mierzy się z koniecznością wdrożenia dodatkowych procedur i praktyk na rzecz budowania bezpiecznego środowiska pracy, tak *cancel culture* powinna stać się procesem poddawany wielowymiarowej dyskusji.

Nie ulega wątpliwości, że twórczość Kima – mimo wszystkich kontrowersji narosłych wokół jego osoby, wpłynęła na wzrost rozpoznawalności kina koreańskiego na arenie międzynarodowej. Zakładam, że za niesłabnącą popularnością reżysera kryje się jego talent do umiejętnego wykorzystywania wszelkich możliwości, płynących z instytucji autorstwa. Trzeba jednak wziąć pod uwagę nie tylko to, co przedstawione na ekranie, ale też to, co poza nim. Postrzeganie autora w kategorii geniusza i artysty, funkcjonującego w oderwaniu od realiów przemysłu filmowego obecnie zdaje się przegrywać z pragmatyczną koncepcją Timothy’ego Corrigan, według której współczesny *auteur* nieprzerwanie „burzy, gmatwa lub podważa w komercyjnym działaniu” publiczną manifestację swojego już i tak udratyzowanego „ja”¹. Warto więc spojrzeć na Kim Ki-duka jak na twórcę uwikłanego w globalny system produkcji, promocji i dystrybucji, wymuszający konieczność ciągłego destabilizowania spójności indywidualnej ekspresji czy gwiazdorstwa w celu podtrzymania ciekawości widowni².

(Auto)portret wyobrażony – początki kariery

Kim Ki-duk urodził się w 1960 roku w Bonghwa – górzystym regionie prowincji Kyungsang. Zanim skończył dziesięć lat przeniósł się wraz z rodziną na obrzeża Seulu. Kiedy jego starszego brata wydano z tamtejszej szkoły, musiał porzucić edukację i zacząć naukę zawodu. Już przed osiągnięciem pełnoletniości regularnie pracował fizycznie. Był zatrudniony w różnych miejscach – na złomowisku samochodowym, w fabryce guzików i firmie budowlanej. Za namową ojca – weterana wojny koreańskiej, wstąpił do piechoty morskiej. Mimo długiej służby, w końcu porzucił wojsko. Rozpoczął wolontariat w klasztorze. W wolnych chwilach malował. W wieku trzydziestu lat za wszystkie zaoszczędzone pieniądze kupił bilet lotniczy do Europy. Odwiedził Skandynawię, Grecję i Niemcy, ale osiadł we Francji. Choć zdążył zobaczyć Paryż, najprawdopodobniej zamieszkał na południu kraju – w wiosce koło Montpellier. Wiódł życie

¹ Timothy Corrigan, »Auteurs« i Nowe Hollywood, „Kwartalnik Filmowy”, 2007, nr 60, s. 35.

² Załączek tej teorii zawiera mój krótki tekst z 2011 roku. Por. Magda Malinowska, Kim Ki-duk – na tropach współczesnego »auteur«, „Bliza. Gdyński Kwartalnik Artystyczny”, 2011, nr 1 (6), s. 154-163.

ulicznego artysty. Utrzymywał się ze sprzedaży własnych obrazów.

Na Zachodzie Kim po raz pierwszy wybrał się do kina. Zobaczył takie zagraniczne produkcje jak *Milczenie owiec* (1991) Jonathana Demme'a, *Les Amants du Pont-Neuf* (1991) Leos Caraxa i *L'Amant* (1992) Jean-Jacquesa Annaud. Nie mógł oglądać ich w ojczystym języku, dlatego rozszyfrowywał akcję na podstawie tego, co widział. Przed wyjazdem był przekonany, że film to rozrywka, którą rozumieją wyłącznie ludzie wykształceni. We Francji odkrył, że mijał się z prawdą³. Początki jego fascynacji kinem obrosły mitem europejskiej wyprawy. Za sprawą wypowiedzi reżysera, w oczach opinii publicznej zamieniły się w doznanie ściśle związane z przełamywaniem jego bolesnego kompleksu niższości. Kim Ki-duk często podkreślał, że w przeciwieństwie do innych koreańskich reżyserów nie posiada żadnej edukacji i być może przez to nie zyskał uznania w ojczyźnie.

Kiedy w 1993 roku wrócił do kraju, zapisał się na krótki kurs scenopisarstwa. Dwa z dziesięciu scenariuszy, które stworzył w ciągu zaledwie dwunastu miesięcy, wyróżniono w lokalnych konkursach. Korean Educational Institute of Screenwriting przyznał pierwsze miejsce *A Painter and a Criminal Condemned to Death*, a *Jaywalking* zostało nagrodzone przez Korean Film Council⁴. Kim Ki-duk zadebiutował *Krokodylem* (1996) – historią o grupie bezdomnych, żyjących pod mostem nad rzeką Han. Główny bohater (Cho Jae-hyun) – bezwzględny przestępca, pewnego dnia wyławia z wody niedoszłą samobójczynię. Kobieta staje się ofiarą seksualnych nadużyć mężczyzny. Z czasem przywiązuje się do swojego oprawcy. Toksyczna zależność kończy się tragedią. *Krokodyl*, niekiedy uznawany za krytykę dynamicznej industrializacji Korei, zapowiadał tematy powracające w późniejszych filmach reżysera. Kim Ki-duk w swojej twórczości skupiał się przede wszystkim na jednostkach wykluczonych ze społeczeństwa – wyjętych spod prawa, funkcjonujących poza systemem norm, kierujących się wyłącznie instyntami i popędami.

Wszystkie produkcje zrealizowane do 2002 roku opowiadają o brutalnym świecie gangsterów, drobnych przestępców, alfonsov i prostytutek. W *Birdcage Inn* (1997) młoda dziewczyna – Jin-a, przyjeżdża do małej, nadmorskiej miejscowości. W tytułowym motelu, który okazuje się rodzinnym biznesem, ma zastąpić swoją poprzedniczkę. Zaczyna świadczyć usługi seksualne klientom pensjonatu. Nominowana do Złotego Niedźwiedzia na MFF w Wenecji *Wyspa*

3 Kim Ki-duk [w:] Marta Merajver-Kurlat, *Kim Ki-Duk: On Movies, the Visual Language*, Jorge Pinto Books Inc., New York 2009, s. 9, 15-19.

4 Spotyka się też alternatywne nazwy – odpowiednio *Painter and Prisoner* i *Illegal Crossing*. Istnieją różne teorie na temat tego, czy zwycięskie historie stanowiły podstawę wczesnych filmów Kima. Marta Merajver-Kurlat utrzymuje, że w oparciu o pierwszą z nich powstał *Krokodyl*, choć tytuł bardziej wskazuje na fabułę późniejszego o rok *Wild Animals* (1997). Zob. *Ibidem*, s. 23. Adrien Gombeaud twierdzi, że obie nie doczekały się ekranizacji. Por. Adrien Gombeaud, *Break on Through* [w:] *Kim Ki-Duk*, ed. Danièle Rivière (trans. Paul Buck, Catherine Petit), Paris 2006, s. 10. Z dużym prawdopodobieństwem można założyć, że Kim Ki-duk po prostu wplótł do różnych filmów niektóre motywy, pojawiające się we wspomnianych scenariuszach.

(2000) rozgrywa się w położonym na odludziu ośrodku wędkarskim. Hee-jin przewozi wędkarzy do unoszących się na wodzie, niewielkich chatek. Później kursuje łódką, aby dostarczać im zaopatrzenie i zapewniać towarzystwo prostytutek. Z jednym z przybyszy – Hyun-shikiem, wchodzi w sadomasochistyczną relację naznaczoną przemocą, bólem i zbrodnią. W *Bad Guy* (2001) gangster Han-gi porywa nastoletnią uczennicę – Sun-hwa. Wywozi ją do obscurnego burdelu. Ukryty w innym pomieszczeniu, regularnie obserwuje, jak cierpiąca z powodu długów bohaterka sprzedaje swoje ciało.

W pozostałych czterech fabułach z tego okresu dodatkowo pojawiają się wątki wykorzystujące elementy „biograficznej legendy” reżysera i odniesienia do historii Korei Południowej. Niespełna pięć lat po powrocie z Zachodu Kim ponownie odwiedził Paryż – tym razem, żeby nakręcić drugi w karierze pełen metraż. *Wild Animals* (1997), bo o nim mowa, opowiada o nielegalnych koreańskich imigrantach – Cheong-hae – malarzu z Południa i Hang-sanie – zawodowym żołnierzu z Północy, którzy starają się przetrwać w francuskim molochu. Początkowo zajmują się amatorskimi popisami ulicznymi. Potem poznają okolicznych gangsterów i mieszają się w podejrzanе interesy. Szybko wpadają w samonapędzającą się maszynę przemocy.

Miasto w filmach Kima jest przestrzenią, gdzie obnośny handel, prezentacje tandetnych wynalazków i aktywność artystyczna splatają się z działaniami półświatka przestępczego⁵. Cheong-hae i Hang-san lawirują pomiędzy alejkami i parkami pełnymi zafascynowanych sztuką, beztroskich przechodniów a siedzibami przestępców, które mieszczą się w odpychających lokalach. Wtapiają się w anonimowy tłum tuż po wykonywanych egzekucjach, a ostatecznie – sami szukają w nim kryjówek. Niczym tytułowe „dzikie zwierzęta” instynktownie walczą o przetrwanie, cudem wymykając się własnemu oprawcom. Choć popełniane zbrodnie powoli przypieczętowują nieuchronny los bohaterów, ich śmierć w dużym stopniu staje się dziełem przypadku.

Sensacyjna fabuła przywołuje życiorys Kim Ki-duka z dużą swobodą. Reżyser w różnym stopniu naznacza bohaterów cechami, z którymi jest lub chce być powszechnie kojarzony. Cheong-hee – aspirujący artysta, spotyka na swojej drodze rodaków – handlarzy obrazów ze skromnego atelier. Węgierka Corinne każdego dnia wychodzi na ulice Paryża, gdzie pokryta białą farbą przybiera pozy przypominające klasycystyczne rzeźby. Artystyczne zdolności przejawia nawet zamknięty w sobie Hang-san. Mężczyzna wycina dla Laury – tancerki erotycznej, małą laleczkę z drewna. Później maluje ją tak, aby przypominała Koreankę przyodzianą w *hanbok*.

W *Wild Animals* w rolach drugoplanowych wystąpili dwaj francuscy aktorzy – Richard Bohringer (*Kucharz, złodziej, jego żona i jej kochanek*) i Denis Lavant, szerszej publiczności znany

⁵ Sprzedawcy lalek w *Real Fiction* (2000) są dręczeni przez młodocianych chuliganów. Bandyta z *Krokodyla*, zainspirowany pomysłami pozostałych bezdomnych, rozprowadza „ceramikę organiczną”, która rzekomo zwiększa potencję. Corinne z *Wild Animals* – za dnia „żywa rzeźba”, nocami jest dręczona przez brutalnego narzeczonego.

z wieloletniej współpracy z Caraxem (*Holy Motors*, *Les Amants du Pont-Neuf* i in.). Trudno ustalić, jak początkującemu koreańskiemu reżyserowi udało się zaangażować wówczas uznane już nazwiska. Podobno bariera językowa na planie zdjęciowym sprawiła, że kwestie Francuzów były improwizowane. Sposób realizacji *Wild Animals* przełożył się też na obraz Paryża – wielokrotnie portretowanego w paradoksalnym stylu, pogłębiającym nastrój niebezpieczeństwa.

Podobną konwencję Kim Ki-duk wykorzystał w późniejszym o trzy lata *Real Fiction* (2000). Po wariacjach wokół doświadczeń związanych z wyjazdem do Europy, zwrócił się w kierunku autotematyzmu. Film został nakręcony w ciągu dwustu minut przy symultanicznym użyciu dwunastu kamer (dziesięciu 35mm i dwóch cyfrowych) rozmieszczonych w Seulu. Rejestrację poprzedził dziesięciodniowy okres prób. Na etapie montażu materiał skrócono do osiemdziesięciu pięciu minut.

Uliczny artysta – Na⁶, utrzymuje się z rysowania portretów. Siedzi przed sztalugą rozstawioną wśród kramów drobnych handlarzy. W pobliżu krąży kobieta w białej sukni (Dziewczyna), która nagrywa go za pomocą przenośnego sprzętu. Ujęcia z trzymanej przez nią kamery pojawiają się w fabule. Na odwiedza teatr, w którym staje się aktorem ekshibicjonistycznego, brutalnego spektaklu. Dokonuje serii krwawych egzekucji – głównie niezadowolonych klientów, by na koniec znowu znaleźć się w punkcie wyjścia – na wprost płótna, na zatłoczonym placu. Przy stanowisku artysty siada uśmiercona wcześniej kobieta. Rozstrzelani w barze gangsterzy wszczynają awanturę na ulicy. Wciąż braną w nawias akcję należy uznać za projekcję wyobraźni bohatera, łączącego w snutych fantazjach podsłuchane rozmowy, wspomnienia i wizje finezyjnych kar wymierzanych ludziom, niedoceniającym jego sztuki.

Towarzysząca rysownikowi kamera jawi się jako zwodnicze narzędzie. Niesie wyzwolenie – możliwość uzewnętrznienia skrywanych lęków, obsesji czy tłamszonego gniewu. Katalizując emocje, zagraża jednak popadnięciem w skrajny ekshibicjonizm (scena onizmu w teatrze), z pęt którego trudno się potem wyswobodzić. Ostatnie stwierdzenie manifestuje swoją przewrotność w finale. Mimo śmierci Dziewczyny, strącony na ziemię sprzęt dalej rejestruje obraz. Choć wkrótce nie obejmuje już zasięgiem znikającego za rogiem zabójcy, jego funkcję przejmują inne obiektywy, dzięki czemu metaforycznie pokonuje filmującą i filmowanego – przekracza granice obserwowanego świata. Kres zgładzonego artysty (Dziewczyna) okazuje się pozorny. Nad wszystkim pilnie czuwa „wszechwładny kreator”, który ma moc wstrzymania reżyserowanego spektaklu w dowolnej chwili. W zakończeniu *Real Fiction* spoza kadru pada okrzyk: „Cięcie!”. Rozlegają się oklaski i pojawiają się członkowie faktycznej ekipy filmowej. W głębi Kim Ki-duk

6 Wbrew powielanym opiniom nie jest to imię, tylko słowo oznaczające w języku koreańskim „ja”.

pozuje do zdjęć z odtwórcą głównej roli – Ju Jin-mo.

Autotematyzm w kinie autora *Bad Guya* przewijał się wielokrotnie – zarówno w formie nawiązań do własnej twórczości – z upodobaniem przemycanych przez reżysera w poszczególnych filmach, jak za sprawą jego kreacji aktorskich. Ji-woo z *Time* (2006) montuje sceny z *Pustego domu* i ma w mieszkaniu plakat *Wild Animals*. W *Wiośnie, lecie, jesieni, zimie i... wiosnie* Kim Ki-duk wciela się w postać Dorosłego Mnicha, a w *Amen* (2011) – w mężczyznę w masce gazowej. W *Oddechu* (2007) jako strażnik więzienny obserwuje na ekranie komputera parę głównych bohaterów. Za pomocą jednego przycisku bezpardonowo sygnalizuje koniec widzenia, reżyserując ich związek na kolejnym poziomie. W 2011 roku Koreańczyk nakręcił dokumentalny *Arirang*, w którym stanął przed kamerą i dokonał emocjonalnej spowiedzi pogrążonego w depresji, udręczonego artysty.

Kim Ki-duk w wywiadzie udzielonym w 2002 roku powiedział, że uważa *Real Fiction* za najbliższe sobie dzieło. Postanowił przedstawić w nim trzy różne spojrzenia na podmiotowość – „ja”, „inne ja” i „społeczne ja”. Niestety większość widzów odebrała projekt raczej w kategorii „wydarzenia” niż filmu⁷. Trudno się dziwić, bo piąta produkcja reżysera rzeczywiście jest rodzajem artystycznego performance'u. W dość klasyczny sposób wpisuje się w ówczesne autorefleksyjne rozważania na temat materii kina i statusu twórcy, wykorzystując – obok kamer analogowych, coraz popularniejszą technologię cyfrową. Mogłoby się wydawać, że *Real Fiction* i powstała tuż po nim „dylogię wojny” – *Address Unknown* (2001) i *Strażnika Wybrzeża* (2002), łączy niewiele. Tymczasem choć obie fabuły odwołują się do konkretnych wydarzeń z historii Korei, również zostały umieszczone poza konkretnym czasem i w umownej przestrzeni – wypreparowanej na potrzeby autorskiej wizji.

Kim Ki-duk wrócił z Francji do Korei na początku lat 90., co zbiegło się w czasie z wyborami prezydenckimi, które wygrał Kim Young-sam – wieloletni działacz demokratyczny. Reżyser – zapytany, czy przemiany ustrojowe miały wpływ na jego decyzję o przyjeździe do kraju, tłumaczył, że nie interesował się polityką⁸. Ostatnie stwierdzenie brzmi dość ciekawie, jeśli wziąć pod uwagę, że kilka lat później, w odstępie zaledwie roku, nakręcił dwie produkcje, naruszające niemal wszystkie historyczne tabu. W *Address Unknown* i *Strażniku Wybrzeża* postanowił impresyjnie zmieszać doświadczenia ojca – weterana wojny koreańskiej i własne przeżycia z okresu

⁷ Kim Ki-duk, *Korean Post New Wave Film Director Series: KIM Ki-duk* (rozm. przepr. Jung Seong-il), „Cine21”, 2002, nr 339. [za:] Brian M. Yecies, Aegyung Shim Yecies, *Korean post new wave film director series: Kim Ki-Duk*, University of Wollongong, 2002, s. 15, <https://ro.uow.edu.au/artspapers/372> [dostęp: 1.12.2021].

⁸ Kim Ki-duk, *Black and White are the Same Color* (rozm. przepr. Danièle Rivière), 2005 [w:] *Kim Ki-Duk*, ed. Danièle Rivière (trans. Paul Buck, Catherine Petit), Paris, 2006, s. 117.

służby w piechocie morskiej⁹.

W filmowym uniwersum Kim Ki-duka wojna domowa już się nie toczy, ale jej wciąż aktualne, traumatyczne wspomnienie i dotkliwe reperkusje nadal definiują życie bohaterów. Realistyczna, surowa warstwa wizualna przenika się z elementami onirycznymi, a przejawione szablony, opierające się na kulturowych stereotypach i uprzedzeniach z niebywałym nagromadzeniem okrucieństwa. W *Address Unknown*, rozgrywającym się gdzieś u progu lat siedemdziesiątych, amerykańska armia stacjonuje na niezidentyfikowanych koreańskich rubieżach. Niezmiennie dyktuje jasny rozkład sił. Dominuje nad okolicznymi autochtonami. Obecność przybyszy zza Oceanu odciska największe piętno na losach najmłodszych bohaterów – Eun-ok – nazywanej „jednooką” i Chang-gooka – syna Koreanki i czarnoskórego żołnierza amerykańskiego.

Kim Ki-duk dosadnie podważa wyzwolicielski mit Stanów Zjednoczonych. Szeregowi w trakcie gry w koszykówkę otwarcie żartują z „zaprowadzenia pokoju”. Biorą narkotyki i oglądają pornograficzne pisma. Dopuszczają się nieuzasadnionej przemocy, co najwyraźniej widać w ich kontaktach z miejscową ludnością. Wykonują ćwiczenia we współdzielonych przestrzeniach, nie zważając na bezpieczeństwo cywili. Rozległe pola wokół poligonu zaśmiecają niebezpiecznymi przedmiotami. W sekwencji otwierającej *Address Unknown* brat Eun-ok bawi się pistoletem skonstruowanym ze znalezionych szczątków wojskowego uposażenia. Amatorską bronią – opatrzoną napisem U.S. Army, przypadkowo rani siostrę. Dziewczyna częściowo traci wzrok.

Podstawowym śladem zachodniej supremacji i echem konsekwencji trudnych więzi, przekraczających antagonizmy historyczne, okazują się relacje Amerykanów i lokalnych kobiet. Matka Chang-gooka pragnie ponownie odnaleźć ojca nastoletniego syna. Wysyła listy za granicę, ale nieotwarte koperty ciągle wracają z dopiskiem „adres nieznany”. Znienawidzona wśród rodaków, wytykających jej zhańbienie się i podległość intruzom, zostaje wykluczona ze zbiorowości. Chang-gook – odrzucony przez obie nacje, wiecie żywot bezpaństwowca. Pozbawiony perspektyw wykonuje najgorszą z możliwych prac. Pomaga rzeźnikowi o pseudonimie Psie Oczy (Dog Eyes) zabijać psy w celu sprzedaży mięsa. Sprowadzony do kategorii zwierzęcia, podróżuje w klatce zamocowanej na motorze właściciela ubojni.

Nienawiść pozostałych mieszkańców wioski do imperialistów i wszystkiego, co z nimi związane, kończy się tam, gdzie pojawiają się wymierne korzyści. Krewni Eun-ok zaczynają tolerować amerykańskiego żołnierza, gdy ten opłaca operację uczennicy i wnosi do ubogiego domu pieniądze. Zdają sobie sprawę, że przyjęcie pomocy oznacza po prostu „sprzedanie” dziewczyny mężczyźnie. W *Address Unknown* rodzina stanowi źródło opresji. Załamuje się od wewnątrz

9 Kim Ki-duk, *Korean Post New Wave Film...*, op. cit., s. 9-15.

w potwornej autofagii lub rozpada na kawałki tak długo, aż nie zniknie¹⁰.

Kim Ki-duk wielokrotnie krytykował krajowych dziennikarzy, którzy doszukiwali się w jego przesyczonej brutalnością twórczości skutków nieszczęśliwego dzieciństwa. Zaskakuje więc, że rok po realizacji wspomnianej produkcji i tuż przed premierą *Strażnika wybrzeża*, otwarcie przyznał, że umieścił w ponurej rzeczywistości *Address Unknown* konkretne postacie podobne do siebie i własnego ojca. Ten ostatni – postrzelony i torturowany w czasie wojny koreańskiej, latami odczuwał chroniczny ból, przypominający mu o ranach odniesionych w przeszłości¹¹. Autobiograficzne aluzje odnaleźć można w osobie introwertycznego Ji-huma. Chłopak przejawia talenty plastyczne i kaleczy się samodzielnie wykonaną bronią, co podobno zdarzyło się też reżyserowi. Z kolei jego oschły, agresywny ojciec chwali się zasługami wojennymi, a dokładniej liczbą zabitych komunistów i z dumą prezentuje okaleczoną nogę. Przeklina współczesny rząd za to, że rozdaje odznaczenia tchórzom, a nie zasłużonym weteranom.

Zwierzenia Kim Ki-duka na temat przemocy w wojsku i krzywd, jakich doznał ze strony przełożonych i innych rekrutów, poprzedziły pierwszy pokaz *Strażnika wybrzeża* – wybranego filmem otwarcia ósmej edycji Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Pusanie. Główny bohater – szeregowy Kang Han-chul, odbywa służbę w bazie na południowokoreańskim wybrzeżu. Ma strzec kraju przed szpiegami z Północy. Za punkt honoru stawia sobie pojmanie wroga. Inni wojskowi dobrze wiedzą, że w odgradzonej zasiekami strefie pojawiają się tylko niegroźni cywile, łamiący zakaz wstępu.

Kang pokrywa ciało kamuflażem i spędza godziny zaszyty wśród wysokich traw. Tropi zirytowanych jego dziwactwami kolegów. Ciągła czujność szybko obraca się przeciwko niemu. W trakcie nocnej warty przypadkowo zabija Young-gila – mieszkańca pobliskiej wioski. Zdruzgotany powoli zaczyna tracić zmysły. Otrzymuje wyróżnienie za wzorowe przestrzeganie procedur, ale niewiele później zostaje uznany za niezdolnego do służby i wydalony z wojska. Trauma sprowadzająca go na skraj szaleństwa nie wynika z formatujących doświadczeń bratobójczej wojny. Stanowi skutek nadgorliwego przestrzegania ścisłych dyrektyw – bezrefleksyjnie wpajanych w niezmienną postać nawet kilkadziesiąt lat po zawieszeniu broni. W *Strażniku wybrzeża* – podobnie jak w *Peppermint Candy* Lee Chang-donga, konflikt zbrojny jawi się jako pełen przypadkowości, chaosu i błędnych decyzji. Jest okrucieństwem, na które młodzi rekruci w żadnym stopniu nie mogą być przygotowani. O ile Lee pozostaje wierny realistycznej formule, o tyle Kim Ki-duk stopniowo zaciera granicę pomiędzy rzeczywistością

¹⁰ Porównanie do autofagii – procesu, polegającego na trawieniu przez komórkę obumarłych albo uszkodzonych elementów swojej struktury, wprowadza Cédric Lagandré. Zob. Tenże, *Spoken Words in Suspence* [w:] Kim Ki-duk, ed. Danièle Rivière..., *op.cit.*, s. 83-84.

¹¹ Kim Ki-duk, *Korean Post New Wave Film...*, *op. cit.*, s. 8-9.

a snem.

W kulminacyjnej sekwencji nocnej masakry świat zaczyna tonąć wśród koszmarnych halucynacji Kanga. Mężczyzna włamuje się do bazy i dokonuje egzekucji żołnierzy. Staje się nawiedzającym jednostkę złym duchem. Przenika przestrzenie, wyprzedzając o krok każde posunięcie przeciwnika. Strzelanina wybuchająca wśród rodaków sugeruje, że propaganda wymierzona w komunistyczną Północ paradoksalnie wywołuje rozłam w jednolitym łonie Południa. Metaforycznie przypomina więc wojnę koreańską – konflikt społeczności zrodzonej z tej samej ziemi. Kang ponosi śmierć, ale o świecie grupa uzbrojonych wojskowych zamiast jego zwłok znajduje pozbawiony ciała mundur. Kim Ki-duk zdaje się wyrażać uniwersalne przesłanie – wróg jest złudzeniem, efektem chorego wyobrażenia, przez które umierają niewinni ludzie.

Oniryczne zakończenia obu produkcji, wchodzących w skład „dylogii wojennej”, pokazują, że niewiarygodne wydarzenia rozgrywają się wszędzie i nigdzie. W *Address Unknown* oddział Amerykanów wykonuje ćwiczenia na pokrytym pozostałościami siana pustkowiu. Jeden z mężczyzn przypadkowo znajduje poniewierający się list. To wiadomość do matki Chang-gooka, którą napisał przypadkowy człowiek – Clinton, właściciel delikatesów w Kalifornii. Pozostali żołnierze nagle znikają, a niebo spowija gęsta mgła. W *Strażniku wybrzeża*, tuż po niepojętym zniknięciu martwego Kanga, następuje epilog. Hang-chul w pełnym rynsztunku stoi nieruchomo na środku ruchliwej seulskiej ulicy. Śpiewa pieśń, którą nucił, kiedy rozpoczynał służbę. Daje pokaz musztry i bagnetem zatkniętym na lufie rani jednego z wyśmiewających go przechodniów. Tłum wpada w histerię, interweniuje policja. Kamera zbliża się do pozbawionej emocji twarzy mężczyzny, po czym zastyga. Obraz powoli zamienia się w białą plamę, a spoza kadru wybrzmiewa odgłos wystrzału z karabinu maszynowego.

Autor *Pustego domu* nie jest pierwszym koreańskim twórcą, wysuwającym zajadłą krytykę minionych i współczesnych pokoleń. Filmy na temat wojny koreańskiej, wieloletniego reżimu i służby wojskowej zrealizowali uznani twórcy, którzy również decydowali się na odważne wybory artystyczne – poruszający realizm (Lee Chang-dong) czy popularne konwencje gatunkowe (*Joint Security Area* Park Chan-wooka, *Zagadka zbrodni* Bong Joon-ho). Mimo to skrajne nagromadzenie traum podzielonego kraju i stopniowe ujawnianie ponoć splecionych z nimi autobiograficznych motywów służą Kim Ki-dukowi raczej za pretekst do snucia opowieści o powracających obsesjach – seksualności i przemocy. Większe kontrowersje w Korei wywoływało zatem nie to, o czym w perspektywie historycznej opowiadał, tylko w jaki sposób to robił.

W *Address Unknown* reżyser, zestawiając obrazy przytłaczającej nędzy z atmosferą przypominającą koszmar senny, mnożył sensory narastające wokół pojęcia rasy i tożsamości. W jednej ze scen Chang-gook zwabia matkę do specjalnie przygotowanej kąpieli i okalecza ją –

pozbawia piersi. Kiedy rozbija się w samobójczym pędzie na motorze, popadająca w obłąd kobieta zjada kawałki ciała syna. Nogi zmarłego Chang-gooka, które wystają z grząskiej, zamarzającej ziemi mogą symbolizować koreańską ziemię, odrzucającą czarnoskórego chłopca, a późniejszy akt kanibalizmu – nienarodzenie się protagonisty¹². Kim nie wplata w fabułę obrazów skrajnego okrucieństwa i przekraczających społeczne normy zachowań tylko po to, aby mówić o postkolonialnej tożsamości. W innej sekwencji Ji-hum z *voyeurystyczną* przyjemnością podgląda Eun-ok, pozwalającą zaspokoić się własnemu psu. Dewiacyjne skłonności chodzącej w mundurku uczninicy ekstremalnie naruszają kulturowe tabu. Nie dość, że reżyser pokazuje zoofilię, to jeszcze umieszcza ją wśród wątków związanych z historyczną traumą Korei i czyni upodobaniem nieletniej dziewczyny, rozbudzającej swoją seksualność.

W *Strażniku wybrzeża* nieszczęśliwy wypadek staje się przeestetyzowaną, makabryczną rzezią. Ciało Young-gila, kochającego się w zakazanej strefie z narzeczoną, przeszywa seria naboju z karabinu maszynowego. Krew plami twarz pochłoniętej rozkoszą kobiety. Rzucony w kierunku mężczyzny granat sprawia, że jego członki rozpraszają się na wszystkie możliwe strony. Kim Ki-duk często dramatyzuje moment śmierci – ofiary umierają w kałużach krwi, wiją się w przerysowanych konwulsjach lub poddawane są wyszukanyom metodom tortur. Narzędziami zbrodni i autoagresji stają się nawet najzwyklejsze przedmioty, takie jak ołówek (*Real Fiction*) i piłeczki golfowe (*Pusty dom*). W *Wyspie* bohaterowie okaleczają się za pomocą haczyków wędkarskich, które połykają albo wbijają w miejsca intymne. W równie brutalny sposób traktują też zwierzęta. Obdzierają ze skóry żabę, a okaleczoną, wciąż żywą rybę wrzucają z powrotem do wody.

Światem bohaterów Kim Ki-duka rządzą okrutne prawa natury. W sadomasochistycznych relacjach protagonistów do głosu nieustannie dochodzi darwinizm. Silniejsze jednostki podporządkowują sobie słabsze lub bez litości je eliminują. Człowiek zredukowany zostaje do popędów, których nawet nie próbuje kontrolować. Z jednej strony jawi się jako jedno ze zwierząt, walczące tylko o przetrwanie i zaspokojenie potrzeb. Z drugiej – jego egzystencja splata się z kulturą – historią, obyczajowością i sztuką, czyli z tym, co społeczne. Motywacje postaci zazwyczaj pozostają niejasne, podobnie jak ich przeszłość i przeżyte traumy. W dużej mierze dzieje się tak dlatego, że w większości filmów dialogi zostają zredukowane do minimum.

Kim Ki-duk najpierw używał utartych szablonów i kalek językowych, potem coraz częściej konfrontował odbiorcę z nieznośną ciszą, powierzając aktorom do wygłoszenia zaledwie kilka krótkich kwestii. Stąd w *Address Unknown* mieszkańcy wioski nazywają matkę Chang-gooka

¹² Myung Ja Kim, *Race, Gender, and Postcolonial Identity in Kim Ki-duk's »Address Unknown«* [w:] *Seoul Searching. Culture and Identity in Contemporary Korean Cinema*, ed. Frances Gateward, New York 2007, s. 259.

„zachodnią księżniczką”, a Północ – „komuchami”, podczas gdy Sun-hwa i Tae-suk – główni bohaterowie *Pustego domu*, nie zamieniają ze sobą ani słowa. W *Amen* słychać tylko pojedyncze, pretekstowe rozmowy, a w *Moebius* (2013) w ogóle już ich nie ma. Postacie często zostają naznaczone konkretną fizyczną skazą, która wskazuje na niemożność komunikowania się. Szyję niemego gangstera z *Bad Guya* pokrywa duża blizna. Więzień z *Oddechu* próbuje popełnić samobójstwo – wbija sobie w gardło zaostrzony koniec szczoteczki do zębów. Milczenie sprawia, że widz nie otrzymuje dużo więcej informacji, niż to, co przedstawione na ekranie. Nonszalancję wobec mowy doskonale widać w *Dream* (2008), w którym Ran i Jin rozumieją się, choć używają dwóch różnych języków – koreańskiego i japońskiego.

Wszechobecna cisza okazała się jednak dużym atutem twórczości Koreańczyka w chwili, gdy zwrócił się w stronę zainteresowań problematyką filozoficzną – często łączoną z odwołaniami religijnymi. Przeglądając się jego obszernej filmografii, widać specyficzną, choć krótkotrwałą, wolę. W produkcjach powstałych do momentu *Strażnika wybrzeża* włącznie reżyser przejawia duże skłonności autobiograficzne. Warto zaryzykować stwierdzenie, że splatanie losów bohaterów z wydarzeniami przypominającymi własny życiorys, stanowi pierwsze próby znalezienia środków, które umożliwiają uzewnętrznienie autorskiego „ja” w konstruowanych fabułach. Wizerunek artysty – wyłaniający się z tych ostatnich, jest skutecznie destabilizowany za sprawą zrywających z realizmem historii i działań komercyjnych – wykluczających się tropów, chętnie podsuwanych przez filmowca.

Za górami, za lasami – spektakl symboli

Z czasem skłonności autobiograficzne zaczęły zanikać, choć Kimowi nadal zdarzało się umiejętnie zacierać granicę pomiędzy fikcją a „biograficzną legendą”. Doskonałym przykładem jest *Wiosna, lato, jesień, zima i... wiosna*, gdzie wcielił się w postać Dorosłego Mnicha, a po entuzjastycznie przyjętej premierze wyjaśniał zdziwionym dziennikarzom, że nie wyznaje buddyzmu. Wychował się w tradycji chrześcijańskiej. Zaledwie rok później zrealizował *Samarytanę* (2004), w której dla odmiany na pierwszy plan wysunął symbolikę właśnie tej religii. Autobiografizm powrócił ze zdwojoną siłą w *Arirang*, ale to filmy zrealizowane tuż przed nim ugruntowały karierę Kim Ki-duka za granicą. Niektóre zdołały nawet zapewnić mu nieco przychylniejsze opinie w kraju. Dały widzom i krytykom złudną nadzieję, że twórca w końcu trochę złagodniał.

Wiosna, lato, jesień, zima i... wiosna to paraboliczna opowieść o cykliczności ludzkiej egzystencji. W odciętej od cywilizacji, unoszącej się na jeziorze buddyjskiej świątyni Mistrz

wprowadza Młodego Mnicha w tajniki życia – wartości każdego istnienia, kategorie dobra i zła. Jego adept jest zaledwie kilkuletnim dzieckiem, które dopiero uczy się szacunku do przyrody i innych żywych stworzeń. Kiedy chłopak zaczyna dojrzewać, nie potrafi wyzbyć się pragnienia posiadania, zwłaszcza cielesnego pożądania, czyli pokus, stojących na drodze do odkycia istoty buddyzmu. Odchodzi ze świątyni, ale po tym, jak dopuszcza się zbrodni – szuka w niej schronienia. Otrzymuje kolejne cenne lekcje. Musi też ponieść odpowiednią karę. Trafia do więzienia, z którego wraca już jako dorosły mężczyzna. Po śmierci Starego Mnicha zajmuje jego miejsce i bierze pod opiekę kolejnego ucznia.

Kim Ki-duk przywołuje założenia buddyzmu mahajana i filozofii zen. W *Wiośnie, lecie, jesieni, zimie i... wiosnie* pojawiają się między innymi symbolika Koła życia (wąż – gniew, kogut – namiętność, pożądanie), Sutra Prajnaparamita (Sutra Serca Doskonałości Mądrości), zawierająca w sobie założenia „doktryny pustki” i motyw nauki przez stosowanie metody zręcznych środków (*upaya*). Mimo to w podzielonej na pięć segmentów fabule upływający czas zostaje podporządkowany zmieniającym się porom roku, co stanowi czytelną metaforę powtarzalności i przemijania w wielu kręgach kulturowych. Historia dwóch mnichów, wchodzących w relację z buddyzmem i znajdujących się na różnych etapach zrozumienia jego nauk, toczy się w niemal teatralnej przestrzeni. Do świątyni prowadzą wielkie, drewniane wrota, które wyrastają na środku tafli jeziora. Brama zamyka się sama – tak, jakby była kierowana siłą woli Mistrza.

Podobnie dzieje się w *Łuku* (2005), gdzie na spróchniałej łodzi, zakotwiczonej na środku morza, mieszkają bezimienni starzec i nastoletnia dziewczyna. Oboje utrzymują się dzięki obecności okolicznych rybaków. Wędkarze regularnie przyplływają na statek, żeby łowić ryby. Mężczyzna czasami przepowiada im przyszłość – strzela z łuku w namalowane na kadłubie przedstawienie Bodhisattwy. Broni używa nie tylko do wróżenia i wygrywania rzewnych melodii. Za jej pomocą skutecznie odstrasza konkurencję – adoratorów młodej kobiety, którą porwał lata temu i sam planuje poślubić, gdy ta ukończy siedemnaście lat. W ostatnich scenach strzała wypuszczona przez bohatera w stronę nieba nagle wbija się w pokład między nogami dziewczyny. Metaforycznie rozdziewicza bohaterkę, która wygina ciało w rozkoszy, a następnie zaczyna krwawić. Starzec i łódź znikają pod powierzchnią wody. Nastolatka rusza w stronę lądu. Zostawia za sobą deski tonącego, odrealnionego teatru.

W *Łuku* historia o ślepym pożądaniu splata się ze swobodnymi nawiązaniem do lokalnych wierzeń, tradycji i przesądów. W równie kontrowersyjny sposób seksualność łączy się z religią w *Samarytance*. Dwie przykładowe uczennice – Jae-yeong i Yeo-jin, chcą zdobyć pieniądze na wyjazd do Europy. Pierwsza zostaje prostytutką, a druga stręczy klientów i pilnuje, żeby cały proceder nie wyszedł na jaw. Jedno ze zleceń kończy się tragedią. Jae-yeong – nakryta w motelu

przez policję, skacze z okna i niewiele później umiera. Po jej śmierci Yeo-jin postanawia zwrócić całą zarobioną sumę. Sypia z mężczyznami, którzy wcześniej korzystali z usług przyjaciółki i każdemu oddaje plik banknotów. Ojciec dziewczyny poznaje szokującą prawdę. Zaczyna wymierzać sprawiedliwość na własną rękę, co w efekcie prowadzi do krwawej zbrodni.

Odwołania religijne w *Samarytance* – na przekór tytułowi, są synkretyczne. W pierwszym z trzech segmentów filmu – *Vasumitra*, Jae-yeong opowiada koleżance o hinduskiej prostytutce, przemieniającej kochanków w „żarliwych buddystów”. Druga część – *Samaria*, poświęcona misji obranej przez Yeo-jin, jest wariacją wokół biblijnej *Przypowieści o miłosiernym Samarytaninie*. W trzeciej – *Sonacie*, ojciec mówi córce o cudach, będących dziełem Matki Teresy z Kalkuty. Wprowadzane konteksty religijne wydają się drogą na skróty – łatwą metodą na uwznioślenie, a zarazem zwiększenie prowokacyjności już i tak odważnej fabuły o odkupieniu, winie i karze. Kim Ki-duk wykorzystał ikonografię chrześcijańską w takim samym celu w późniejszych o kilka lat *Amen* i *Piecie*. Pierwszy tytuł przeszedł bez echa, ale w drugim przypadku skończyło się nagrodami na największych festiwalach filmowych.

Symbolika pór roku, znana z *Wiosny, lata, jesieni, zimy i... wiosny*, powraca w *Oddechu*. Tym razem zostaje przeniesiona z malowniczych krajobrazów buddyjskiej samotni do całkowicie sztucznego środowiska – więzienia. Yeon – nieszczęśliwa i zdradzana mężatka, dowiaduje się z telewizyjnych wiadomości o próbie samobójczej Jang-jina – mordercy, czekającego na egzekucję w celi śmierci. Następnego dnia wybiera się do aresztu, w którym przebywa osadzony. Wchodzi z nieznajomym, milczącym mężczyzną w dziwną relację. Przynosi do więzienia kwiaty, magnetofon i fototapety. Zakłada specjalnie przygotowane stroje – w tym letnie sukienki, chociaż jest środek zimy. Dzięki własnoręcznie wykonanej scenografii przekształca pokój widzeń w miejsce, przypominające kolejne pory roku. Śpiewa piosenki, wspomina dzieciństwo i dawną miłość, niekiedy płacze – dokonuje autoterapii. Wybuchającą z coraz większą siłą namiętność bohaterów za każdym razem przerywa obserwujący ich na monitoringu strażnik.

Kiedy mąż odkrywa romans Yeon, a data egzekucji zbliża się nieubłaganie, kobieta po raz ostatni spotyka się z Jang-jinem. Kocha się z nim na podłodze więziennej celi – więzi w długim pocałunku i zatyka mu nos. Wcześniej opowiadała, że jako dziecko dla zabawy wstrzymywała oddech pod wodą. Robiła to tak długo, aż straciła przytomność. Podobno nie żyła przez pięć minut. Yeon pozbawia kochanka powietrza, żeby oswoić go ze zbliżającą się śmiercią – z uczuciem, które jej zdaniem wcale nie jest takie przerażające. Zresztą ona wciąż się dusi – samotna w sterylnym domu, nieszanowana i wiecznie deprecjonowana przez męża. Podczas spotkań ze skazańcem sama mierzy się z pewnego rodzaju umieraniem – nadziei, marzeń i miłości. Odebrany oddech okazuje się przepowiednią. Jang-jin nie umiera w trakcie egzekucji, tylko zostaje uduszony przez

zazdrosnego współwzięcia.

Akcja takich filmów jak *Pusty dom*, *Dream* i *Time* – wzorem *Wild Animals* i *Real Fiction*, znowu przenosi się do miasta. W tle majaczy współczesna metropolia, ale związki bohaterów z otaczającą ich rzeczywistością nadal są całkowicie podporządkowane zdarzeniom z pogranicza jawy i snu. Tae-suk z *Pustego domu* włamuje się do cudzych mieszkań pod nieobecność właścicieli. W ramach podziękowania za nocleg wykonuje proste czynności – pierze, sprząta i naprawia sprzęty. Nikt nawet nie zauważa drobnych zmian, jakie zaszły za sprawą intruza. W jednej z nowobogackich posiadłości chłopak niespodziewanie spotyka Sun-hwa – kobietę, będącą ofiarą przemocy domowej. Postanawia zabrać ją ze sobą, ale najpierw daje nauczkę agresywnemu mężowi – Min-gyu.

Sielanka pary nietypowych włamywaczy kończy się, gdy w kolejnym pustym mieszkaniu znajdują zwłoki staruszka i zostają posądzeni o morderstwo. Po wyjaśnieniu sprawy Sun-hwa wraca do przemocowego partnera. Tae-suk trafia do więzienia za napaść na policjanta. W areszcie zaczyna treningi – ćwiczy sztukę znikania i ukrywania własnego cienia. Dzięki swoim zdolnościom przenika przestrzenie jak duch i co najważniejsze – może być cały czas obok Sun-hwa, zupełnie niewidoczny dla innych. Odtąd kobieta wiezie pozornie szczęśliwe życie u boku Min-gyu. Z czułością przytula męża, a tak naprawdę całuje Tae-suka, znajdującego się tuż za jego plecami. W ostatnim kadrze *Pustego domu* widać stopy kochanków stojących na wadze. Wskazówka wciąż pokazuje liczbę zero. Nienamacalna, metafizyczna relacja bohaterów najprawdopodobniej jest tylko wyobrażeniem Sun-hwa, szukającej ukojenia w fantazjach. Nieco wcześniej bohaterka rozkręca bowiem cały mechanizm wagi – być może tylko po to, aby celowo go popsuć.

Kim Ki-dukowi zdarzało się znajdować inspiracje w wiadomościach telewizyjnych i informacjach z pierwszych stron gazet – sensacyjnych wzmiankach, donoszących o ludzkich dramatach. Załączkami pomysłów czynił też przypadkowe obserwacje powszednich zwyczajów, takich jak rozwieszanie ulotek reklamowych na drzwiach mieszkań (*Pusty dom*). W trakcie pracy nad fabułami stopniowo zamieniał wstępną, „najbardziej realistyczną” wersję scenariusza w coraz bardziej oderwaną od rzeczywistości historię, a potem redukował dialogi. Swoje filmy nazywał „półabstrakcyjnymi” (*semi-abstract*). Porównywał je do mimetycznej rzeźby pociętej na części pod różnymi kątami¹³.

Dobrze widać to w *Time*, który otwierają naturalistyczne i drastyczne obrazy, szczegółowo ukazujące przebieg operacji plastycznej. Tematem fabuły wcale nie okazuje się współczesna pogoń za wieczną młodością i wyśrubowanymi kanonami piękna, która kończy się licznymi wizytami w gabinetach medycyny estetycznej. Seh-hee chce diametralnie zmienić wygląd, bo uważa,

¹³ Kim Ki-duk, *Black and White are the Same Color...*, op.cit., s. 114.

że po dwóch latach jej twarz po prostu znudziła się Ji-woo. Ciągłe urządza narzeczonemu sceny zazdrości, czym wprawia w osłupienie inne, niespecjalnie zainteresowane nim kobiety. Wszędzie widzi zapowiedź potencjalnej zdrady. Tak jak Tae-suk z *Pustego domu* tnie na kawałki i ponownie układa fotografię Sun-hwa, tak główna bohaterka *Time* za pomocą fragmentów zdjęć projektuje swoje nowe oblicze. Chirurg zarzeka się, że nie będzie w stanie uczynić jej jeszcze piękniejszą, ale nie o to przecież chodzi. Odmieniona kobieta zbliża się do Ji-woo i wkrótce przeżywa duże rozczarowanie. Chłopak nie może zapomnieć o byłej dziewczynie, czyli o niej samej. Gdy odkrywa, że obie kochanki są jedną osobą, również poddaje się operacji. Odtąd zrozpaczona Seh-hee bezskutecznie szuka go w twarzach, gestach i słowach obcych mężczyzn.

Podobny zabieg pojawia się w *Yourself and Yours* (2016) Hong Sang-soo. Autor *Oki's Movie* stawia jednak na humor i wydobywa absurd ze społecznych interakcji – pełnych niezręczności i hipokryzji. Status ontyczny sobowtórów Min-jung do końca pozostaje niejasny. Zwielokrotnione wcielenia bohaterki mogą być wyłącznie fantazjami otaczających ją ludzi. U Kim Ki-duka zaburzenia czasoprzestrzenne – wbrew temu, co może sugerować tytuł, prowadzą się wyłącznie do kompozycyjnej klamry. Odrealnienie historii w dużej mierze polega na nagromadzeniu wydarzeń, które dzieją się chronologicznie i w jasnym ciągu przyczynowo-skutkowym, ale od początku raczej ignorują kategorię prawdopodobieństwa.

W *Time* absurd jest elementem groteski, a komizm wypływa z artystowsko zainscenizowanych psychodram bohaterów. Po operacji Seh-hee nosi maseczkę z nadrukiem przerysowanych, ogromnych czerwonych ust. Natomiast na spotkanie z Ji-woo przychodzi z twarzą zasłoniętą wydrukiem fotografii, przedstawiającym jej dawny wizerunek. Kochankowie ciągle odwiedzają Baemikkumi Sculpture Park na wyspie Modo. Wędrują brzegiem oceanu wśród surrealistycznych rzeźb – wielkich figur dłoni i finezyjnie splecionych ciał. Bez mrugnięcia okiem poddają się kolejnym modyfikacjom, gdyż zarówno one, jak i miejsca, obiekty czy rekwizyty, zaprzęzione zostają w służbie abstrakcyjnego spektaklu.

W późniejszym o dwa lata *Dream* domy protagonistów – tradycyjne koreańskie *hanoki*, pokryte dachówką, z drzwiami wykonanymi z drewna i papieru, pełne cennych bibelotów i zabytkowych mebli stają się idealnie wypreparowaną przestrzenią do snucia opowieści, przywołującej koncepcję *yin* i *yang*. Główni bohaterowie – Jin i Ran, są na siebie skazani. Kiedy on zasypia, ona mimowolnie wciela w życie jego koszmary. Dwoje nieznajomych, chcąc zapobiec kolejnej tragedii – pilnuje, żeby spać na zmianę. Wystarczy jednak chwila zapomnienia, aby lunatykująca Ran znowu robiła rzeczy, na które nie ma najmniejszej ochoty. *Yin* i *yang* są przeciwnymi, ale uzupełniającymi się siłami – odpowiednio utożsamianymi z pierwiastkiem żeńskim i męskim. Warto zauważyć, że w *Dream* to mężczyzna w czarnym płaszczu symbolizuje

pierwszy z nich, a ubrana na białą kobietą – drugi. Takie przeniesienie niestety nie niesie za sobą żadnej rewolucji. Ran – podobnie do innych filmowych bohaterów, jest tylko narzędziem, realizującym fantazję mężczyzny. Co prawda Jin postanawia przerwać pasmo jej nieszczęść i popełnia samobójstwo, ale w końcowych scenach kobieta zamienia się w pięknego motyla – przysiadając tuż obok zwłok bohatera.

Nie da się ukryć, że Kim Ki-duk słynął z tak zwanego oka do szczegółu, przez co jego twórczość wyróżnia się specyficzną warstwą wizualną. Często przypatrywał się otoczeniu przez uatrakcyjniające obraz „naturalne filtry” – szyby, kraty, folie czy otwory wykonane we wszelkiego rodzaju obiektach. Brutalność, przemoc i zbrodnie łączył z ukazywaniem procesu tworzenia sztuki (malarstwo w *Wild Animals*, film w *Real Fiction*, fotografia w *Pustym domu*, rzeźba w *Oddechu*). Stąd przykłady tej ostatniej mnożą się na ekranie w niemal każdej jego produkcji – zarówno w formie prac, wychodzących spod ręki bohaterów, jak i znanych dzieł (powracające reprodukcje portretów autorstwa Egona Schiele). Reżyser z upodobaniem wydobywał estetyczny potencjał zwykłych przedmiotów (nasiąkający krwią papier w *Birdcage Inn*, lustro w *Bad Guy*).

Swoich bohaterów – często już nieżyjących, Kim Ki-duk wkomponowywał w przestrzeń, zamieniając ich ciała w rodzaj makabrycznego land artu. W jednej ze scen *Birdcage Inn* z piasku wystaje tylko głowa zakopanej na plaży Jin-y. Kruczoczarne, długie włosy kobiety przyozdobione są niebieską spinką w kształcie kwiatka. W podobny sposób Yeo-jin z *Samarytanki* widzi we śnie własne zabójstwo. Ojciec chowa córkę pod stosem kamieni, a na uszy zakłada jej słuchawki. W *Wyspie* nagie ciało martwej Hee-jin leży w tonącej łódce. Spomiędzy nóg bohaterki wyrasta zielona trawa. Zwłoki Chang-gooka z *Address Unknown* na tyle stapiają się z otoczeniem, że zrozpaczona matka nie może uwolnić syna spod zamarzającego gruntu. W *Real Fiction* wszyscy wrogowie Na giną na wyszukane sposoby, ale wyłącznie morderstwo kobiety nasuwa artystyczne skojarzenia. Rozebrana, niewierna narzeczona – niczym Ofelia z płótna Johna Everetta Millaisa, spoczywa pod dziesiątkami kolorowych płatków, spadających z połamanych kwiatów. Ostatni z wymienionych tytułów potwierdza regułę – w filmach Kima to raczej śmierć bohaterów, a nie męskich protagonistów, przedstawiona jest w taki sposób, aby pretendować do miana sztuki.

Kobiety w twórczości koreańskiego reżysera zostają sprowadzone do kategorii obiektów, mających zaspokajać niepokorną rządzę mężczyzn i ich chore fantazje. Przeważnie są prostytutkami (niezależnie od wieku), ciemieżonymi żonami albo tymi, które tracą zmysły i popadają w szaleństwo. Zwykle pozbawione jakiejkolwiek sprawczości, doznają ciągłej, niemożliwej do przerwania przemocy. Bohaterowie traktują je jak własność – porywają, sprzedają, poniżają i okaleczają. Mocny i całkowicie uzasadniony zarzut wysuwany wobec Kim Ki-duka zawiera się w stwierdzeniu, że w jego kinie podstawową formą aktywności seksualnej jest gwałt.

Kyu Hyun Kim w analizie *Strażnika wybrzeża*, wskazuje, że obesyjne dręczenie filmowych protagonistek jest z natury niedojrzałe i bezsensowne. Trauma jedynej kobiecej postaci – Mi-young, sprowadza się do popadnięcia w nimfomanię. Po dramatycznej śmierci Young-gila dziewczyna zaczyna sypiać z całym plutonem. Kiedy zachodzi w ciążę, żołnierze postanawiają przeprowadzić amatorski zabieg aborcji. Na tym nie koniec – reżyser postanawia umieścić krwawiącą Mi-young w wielkim akwariu. Woda zabarwia się na czerwono, a bohaterka odgryza głowę jednej z ryb, co ma ilustrować, że popadła w jeszcze większy obłęd¹⁴.

Faktycznie arthouse'owe ambicje Kim Ki-duka wielokrotnie ocierają się o grafomanię. Nadbudowywane mgliste znaczenia przynoszą historiom więcej szkody niż pożytku. Trzeba też zauważyć, że nawet w takich filmach jak *Wiosna, lato, jesień, zima i... wiosna* czy *Pusty dom*, będących najaśniejszymi punktami w jego filmografii, nadal pojawiają się różne formy wysublimowanej przemocy, a wizerunki kobiet w ogóle się nie zmieniają. W pierwszej z produkcji Mistrz w ramach nauczki przywiązuje do pleców Młodego Mnicha wielki kamień, który ten odtąd musi dźwigać. Przybywające do świątyni bohaterki są albo obiektem pożądania albo ponoszą karę za grzechy. W drugim z wymienionych filmów – Tae-suk i Min-gyu znęcają się nad sobą za pomocą kijów i piłeczek golfowych. Sun-hwa pozostaje uwięziona u boku przemocowego męża – bez prawa głosu i szans na uwolnienie się z toksycznej relacji. Warto dodać, że w powstałym niewiele później *Time* pretekstem do ukazywania krwi i drastycznych obrazów okaleczania ciała stają się operacje plastyczne. W *Dream* taką samą funkcję pełni sen. Z jednej strony – przemożne próby Jina, aby nie zasnąć kończą się zadawaniem sobie cierpienia (wbijanie ostrych przedmiotów w skórę), z drugiej – celowe ograniczanie niezbędnego do życia snu też jest formą autoagresji.

Kim Ki-duk w jednym z wywiadów tłumaczył, że milczenie bohaterów wynika z doznanego bólu, podczas gdy nieustanne okaleczanie się i nadużywanie przemocy stanowi jedyną reakcję, jaką potrafią natychmiast okazać. Fizyczne rany odzwierciedlają ich mozolne zmagania w społeczeństwie¹⁵. Hiperbolizowanie agresji rządzącej światem i popędów władających człowiekiem, sprawia, że protagoniści zamiast reprezentować indywidualne jednostki, wydają się bytami ucieleśniającymi kilka aspektów ludzkiej natury. Na taki trop wskazywał też sam reżyser, który zresztą uciekł się do metafory „handlowej”: „Postacie w moich filmach to zarazem nikt i wszyscy z nas. Myślę nawet, że jednocześnie są tymi ludźmi, którzy doceniają moje kino i tymi, którzy go nie pochwalają”¹⁶.

Bohaterowie są zatem figurami, często kierującymi się trudnymi do rozumienia

14 Kyu Hyun Kim, *The Coast Guard*, 2002, <https://www.koreanfilm.org/kfilm02.html#coastguard> [dostęp: 10.12.2021].

15 Kim Ki-duk, *Korean Post New Wave Film...*, op. cit., s. 14.

16 Kim Ki-duk, *Black and White are the Same Color...*, op. cit., s. 114.

motywacjami (pokłosie redukcji dialogów, ale nie tylko) i funkcjonują w umownych przestrzeniach. Autor *Samarytanki* stosuje również symbole, które nie są powszechnie rozumiane. Unika konwencjonalnej korespondencji *signifiant* i *signifié*, zmuszając widzów do indywidualnych poszukiwań znaczonego¹⁷. Jednocześnie twórczość Kim Ki-duka pozostaje niezbyt wrażliwa na zmiany otaczającego świata, co najwyraźniej widać w powracających wizerunkach kobiet. Bardziej niż z konkretnymi problemami społecznymi rezonuje ze specyfiką przemysłu filmowego, a dokładniej – z realiami obiegu festiwalowego, które skłaniają autorów do podejmowania szeregu pozaekranowych strategii, mających udratyzować i skomplikować ich artystyczną personę. Jeśli wziąć pod uwagę powyższe kwestie nasuwa się wątpliwość, z czym tak naprawdę walczą filmowi protagoniści. Ostatnie produkcje reżysera, takie jak *Amen*, *Moebius* i *Human, Space, Time and Human* – coraz bardziej hermetyczne i wtórne, były wciąż rekontekstualizowane na drodze komercyjnych działań twórcy. Właśnie przez tę ciągłą konieczność produkowania możliwych znaczeń paradoksalnie wydają się nieść ich zbyt mało.

Reklama dźwignią sukcesu – sztuki walki i festiwalowe quizy

W *Dream* Kim Ki-duk wprost zawarł swoją słynną filozofię. W usta terapeutko-szamanki włożył powtarzane w wywiadach zdanie: „Czarne i białe są tym samym kolorem”. Po premierze piętnastego pełnego metrażu Koreańczyka nastąpiła nietypowa trzyletnia przerwa w jego aktywności zawodowej. Biorąc pod uwagę, że do tej pory realizował od jednego do dwóch filmów rocznie, publiczność i krytycy zaczęli zastanawiać się, gdzie zniknął ulubieniec festiwali. Odpowiedź przyszła w 2011 roku, kiedy w sekcji konkursowej Un Certain Regard na MFF w Cannes znalazł się *Arirang*.

Mogłoby się wydawać, że błysk fleszy na sześćdziesiątej czwartej edycji imprezy skierowany był wyłącznie w Larsa von Triera. Duńczyk promował na Lazurówym Wybrzeżu najnowszą produkcję *Melancholia* (2011). W trakcie konferencji prasowej wygłosił kilka prowokacyjnych zdań na temat niemieckości, nazizmu i wyznał, że „rozumie Hitlera”. Przeprosiny założyciela Dogmy 95, wystosowane po wybuchu powszechnego oburzenia, nie zapobiegły eskalacji konfliktu. Dzień po incydencie organizatorzy – w obawie przed oskarżeniami o popieranie antysemityzmu i neonazizmu, ogłosili twórcę *persona non grata* festiwalu. *Melancholia* nie zdobyła Złotej Palmy. Zyskała za to wyjątkowo skuteczną akcję marketingową. W mgnieniu oka pojawiło się zatrzęsienie artykułów poświęconych „kolejnej prowokacji Larsa von Triera”.

Kim Ki-duk również postanowił uczynić własną postać jedną z największych atrakcji

¹⁷ Marta Merajver-Kurlat, *op.cit.*, s. 83.

festiwalu – zarówno w przenośni, jak i dosłownie. Zainteresowanie jego powrotem skutecznie spotęgowały intrygujący zwiastun i enigmatyczny synopsis *Arirang*, nawiązujący do koreańskiej ludowej pieśni. Reżyser, podążając śladem wielu współczesnych artystów – takich jak Jonas Mekas, Naomi Kawase i Jonathan Caouette, zwrócił kamerę na siebie samego. Zrealizował obraz opowiadający o trapiącym go kryzysie twórczym – gatunkowo najbliższy dokumentowi osobistemu o charakterze performatywnym¹⁸. Historia filmowca, rozpamiętującego nieszczęśliwy wypadek aktorki, która na planie *Dream* niemal straciła życie z powodu zaniedbań ekipy, pełna jest ekshibicjonistycznych wynurzeń.

Reżyser – zaszyty w niewielkiej chacie, wie dzie żywot bliski pustelnikowi. Czerpie wodę deszczową i własnoręcznie konstruuje potrzebne do przetrwania narzędzia. W ascetycznej samotni o cywilizacji przypomina tylko komputer. Kim panuje na ekranie – sam zadaje sobie pytania, a następnie udziela wyjaśnień. Zastanawia się nad osiągniętymi w przeszłości sukcesami. Przyznaje, że nie umie już kręcić filmów. Zdarzenie z okresu powstawania *Dream* i nielojalność bliskich współpracowników – między innymi odejście asystenta Jang Huna do większej wytwórni, zmieniły go w „najsmutniejszego człowieka na ziemi”. Wreszcie wzruszony ogląda fragmenty *Wiosny, lata, jesieni, zimy i... wiosny*, gdzie przecież epizodycznie gości jako aktor.

Arirang prowadzi nieustanną grę z widzem. Mnoży filmowe wcielenia twórcy. Zawiera wątek, w którym Kim konstruuje broń, rozprawia się ze „zdrajcami”, a potem wymierza pistolet w swoją stronę i oddaje strzał, co przywodzi skojarzenia z fabularnym *Real Fiction*. Wyłaniający się portret reżysera – pogrążonego w depresji, zawiedzionego przedłużającą się przerwą zawodową i nieobecnością na zagranicznych festiwalach, zmusza do podejrzliwości. Przybyły do Cannes autor chętnie pozował fotografom. W oryginalnym stroju, znanym z sekwencji wieńczącej film, wykonywał ewolucje rodem ze sztuk walk. Nic dziwnego, że według części krytyków w *Arirang* granica, oddzielająca skrajne emocjonalne obnażenie od skrojonego z chirurgiczną precyzją popisu aktorskiego zdaje się po prostu nie istnieć.

Produkcja Kim Ki-duka spowodowała spore zmieszanie publiczności, która została skonfrontowana z paradoksalnym zapisem rozważań przesycanych żalem, pretensjami i megalomaństwem. Podobno dużo foteli kinowych zrobiło się pustych na długo przed zakończeniem projekcji. Mimo to werdykt jury rozwiął wszelkie złudzenia. Koreańczyk, *ex-aequo* z Andreasem Dresenem (*Stopped on Track*), zajął pierwsze miejsce w konkursie. Pokonał Gusa van Santa, Bruna Dumonta i Erica Khoo oraz wzbogacił się o trofeum dotąd niewystępujące w jego

¹⁸ Film dotyczy przeżyć pojawiającego się na ekranie autora. Własną performatywność potwierdza, wpisując się w szereg ustalonych cech – programową subiektywność, dialektykę opisu i działania (performance), afektywność, hybrydyczność, intertekstualność, nadekspresję i wpływ nowych mediów na obronę poetykę. Por. Bill Nichols, *How Can We Describe the Observational, Participatory, Reflexive, and Performative Modes of Documentary Film?* [w:] Tenże, *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington 2017, s. 132-158.

pokażnej kolekcji. Choć najnowsze dzieło autora *Pustego domu* nie spotkało się z większym entuzjazmem opinii publicznej, zdążyło wywołać żywe dyskusje. Kim skradł więc trochę światła jupiterów wymierzonych w Larsa von Triera. Nie pozostał też w tyle, jeśli wziąć pod uwagę metody, jakimi osiągnął zamierzony cel. Znoszący podział na rzeczywistość filmową i pozaekranową *Arirang* może być przykładem *opus magnum* współczesnego *auteur*.

Rozpaczliwe wyznanie reżysera, że nie potrafi już kręcić filmów zweryfikowała rzeczywistość. Kim Ki-duk szybko wrócił do sprawdzonej metody, czyli regularnej realizacji kolejnych fabuł – niezależnie od wysokości zgromadzonych środków na produkcję. Po nagrodzonym w Cannes *Arirang* premierę miało jeszcze osiem jego pełnych metraży. Pierwszy z nich – *Amen*, to historia młodej Koreanki, która przyjeżdża do Francji, żeby odnaleźć chłopaka. Kiedy dowiaduje się, że ten wyjechał do Wenecji, rusza w dalszą podróż. Wsiada do pociągu i w trakcie snu zostaje zgwałcona przez mężczyznę w masce gazowej (w tej roli sam reżyser!). Odtąd nieznajomy podąża za dziewczyną jako niewidoczny obserwator, oprawca, a nawet ktoś w rodzaju opiekuna. Opowieść zmienia się w dziwną wariację na temat niepokalanego poczęcia.

Film *Amen* został zrealizowany właściwie w dwuosobowej ekipie (Kim Ki-duk i aktorka Kim Hye-na), za pomocą niewielkiej kamery cyfrowej i w paradokumentalnym stylu. Większość scen rozgrywa się w naturalnych plenerach i zastanych sceneriach – przy obecności przypadkowych przechodniów. Sposób kadrowania, liczne ujęcia z ręki i szumy na ścieżce dźwiękowej sprawiają, że przypomina amatorskie wideo. Z tego też powodu wydarzenia przedstawione na ekranie – pełne mogącego pojawić się w każdej chwili zagrożenia, które przybiera zmaterializowaną, ale jednak anonimową formę (mężczyzna w masce gazowej), wprowadzają atmosferę skrajnego niepokoju. W ostatnich scenach prześladowca postanawia oddać się w ręce policji. Dziewczyna macha do niego z nostalgią, a potem sama zakłada charakterystyczny strój – wojskową kurtkę i maskę. *Amen* – zgodnie z tytułem, uosabia wszystkie grzechy współczesnego arthouse'u.

Dopiero powstała rok później *Pieta* – nagrodzona w Europie (Wenecja, Fantasporto) i w Azji (Blue Dragon Awards, Grand Bell Awards), ponownie zapewniła Kim Ki-dukowi rozgłos. Kang-do – bezwzględny egzekutor, ściąga długi od niewypłacalnych klientów. Pieniądze odzyskuje w prosty sposób – okalecza ubogich dłużników i przejmuje odszkodowania przyznane im za wypadek przy pracy. Pewnego dnia spotyka Mi-son, która podaje się za jego matkę. Porzucony w dzieciństwie Kang-do z czasem przełamuje nieufność. Zaprasza kobietę do swojego życia. Nieoczywista relacja protagonistów od początku naznaczona jest tajemnicą, żalem i pragnieniem miłości, a w przypadku syna – również niedojrzałym, seksualnym pożądaniem.

Mroczny *twist* zamienia *Pietę* w kino zemsty. Mi-son okazuje się żądną krwi matką jednego z dłużników, który odebrał sobie życie. Przywiązuje Kang-do do siebie, a później z wyrachowaniem

wykorzystuje jego słabość. Tak samo okrutna jak on, inscenizuje serię własnych porwań, aby w końcu umrzeć na oczach zrozpaczonego bohatera. W ostatniej scenie skonfrontowany z prawdą mężczyzna postanawia popełnić samobójstwo – oczywiście w wyszukany i krwawy sposób. Mimo to *Pieta* – osadzona w nękanym skrajną biedą dzielnicach Seulu, poniekąd wykracza poza stały repertuar reżysera. To jedna z nielicznych produkcji, w której Kim Ki-duk przywołuje aktualne i powszechne zjawisko w Korei Południowej – problem „kredytów chwilówek” i ogromnych długów, doprowadzających do ludzkich tragedii, a zarazem poświęca nieco więcej uwagi na uwiarygodnienie działań bohaterów.

Kang-do – w przeciwieństwie do wielu swoich filmowych poprzedników, przeżywa dość jasny konflikt wewnętrzny i nawet przechodzi pewnego rodzaju przemianę. Obecność Mi-son i potrzeba matczynych uczuć sprawiają, że momentami zaczyna „mięknąć”. Oszczędza młodego chłopaka, który dla nienarodzonego dziecka jest w stanie poświęcić obie dłonie. Przejawy nagłej litości są co prawda efektem jego krótkowzrocznego i egocentrycznego spojrzenia na rzeczywistość – nagłej fiksacji na figurach rodziców. Kiedy bohater dokonuje pochówku fikcyjnej matki, przy okazji odkrywa zwłoki prawdziwego syna. Ubiera sweter – wcześniej szyty przez bohaterkę dla nieżyjącego dziecka i kładzie się obok zmarłych. Zdrada kobiety nie sprawia zatem, że nie chciałby przynależeć do jej rodziny.

Kang-do nieustannie pozbawia kolejnych dłużników wszystkich możliwych kończyn, ale większość tortur dzieje się poza kadrem. Na ekranie pojawiają się wielkie maszyny przemysłowe, imadła i haki. To obrazy wprawionych w ruch mechanizmów, ich przeżarte rdzą, chropowate faktury, a przede wszystkim dźwięki – stukoty i zgrzyty, wydobywają okrucieństwo przedstawionego świata i uruchamiają przerażające wyobrażenia o aktach przemocy. Choć Kim Ki-duk porzuca dosłowność w ukazywaniu agresji na rzecz wspomnianych rozwiązań wizualnych, *Pieta* cierpi na innego rodzaju nadmiarowość. Mariaż dramatu z klasycznym *revange movie* byłby o wiele bardziej udany, gdyby nie niepotrzebna i dość nachalna symbolika religijna.

Odwołanie do przedstawienia Matki Boskiej, trzymającej na kolanach martwego Jezusa Chrystusa nie zostaje zakotwiczone w fabule. Sprowadza się do mających budzić kontrowersje tytułu i plakatu. Podczas konferencji prasowej na MFF w Wenecji reżyser tłumaczył, że dwukrotnie odwiedził Watykan. Obraz rzeźby autorstwa Michała Anioła, którą tam zobaczył, nosił w sobie przez lata. Uścisk Matki Boskiej – reprezentujący objęcie całego bólu wpisanego w ludzkość oraz dzielenie i rozumienie tego cierpienia uznał za odpowiednią metaforę dla historii. Wśród zauważanych przez widownię odniesień wpływała też grecka tragedia (losy Edypa). Kim podkreślił jednak, że nie chciał mówić o rodzinie, tylko o ekstremalnym obliczu kapitalizmu, który wpływa na dynamikę relacji interpersonalnych – ich transfigurację i transformację, również

w negatywnym sensie¹⁹.

Do wątku kazirodztwa – w *Piecie* finalnie przecież pozornego, powrócił zaledwie rok później i tym razem zaszerwował widzom wiele jasnych, mitologicznych tropów. *Moebius* to spełnienie marzeń wielbicieli Zygmunta Freuda i psychoanalitycznej teorii filmu. Pozbawiona dialogów fabuła w dużym skrócie, ale niekoniecznie w uproszczeniu – jest opowieścią o fallusie. Matka postanawia ukarać Ojca za zdradę. Kiedy nie udaje jej się wykastrować męża, w ramach zemsty okalecza nastoletniego Syna. Zjada odcięte przyrodzenie potomka, a następnie znika na długi czas. Chłopak powoli uczyć się funkcjonować bez genitaliów. Wyśmiewany przez kolegów, zostaje otoczony opieką Ojca. Mężczyzna pokazuje mu nietypowe metody na osiągnięcie orgazmu (pocieranie ciała kamieniem aż do krwi), aż w końcu decyduje się na transplantację – oddaje synowi własny organ.

W *Moebius* w ciągu niespełna dziewięćdziesięciu minut obok kilku kastracji (mniej lub bardziej udanych) pojawiają się kanibalizm, gwałt grupowy, samookaleczenie, tortury – często będące częścią stosunku seksualnego, kazirodztwo, morderstwo i samobójstwo. Bezimienni bohaterowie porozumiewają się wyłącznie za pomocą jęków, westchnień, okrzyków i łkań. Rodzina – od początku w rozpadzie, ulega fizycznemu unicestwieniu. Historia o zezwierzęceniu, pierwotnych instynktach i zamianie ról, w której kaci stają się ofiarami i odwrotnie, skąpana jest w oparach absurdu. Kim Ki-duk decyduje się na dość leniwe rozwiązania. Ojciec bez przerwy surfuje w Internecie, wpisując w wyszukiwarkę kolejne hasła („jak żyć bez penisa”, „orgazm bez penisa”, „przeszczep penisa”), a aktorka Lee Na-ra wciela się jednocześnie w postać Matki i kochanki Syna. Druga z kwestii była zresztą podyktowana problemami castingowymi, ale o tym później.

Niewielkim zwycięstwem *Moebius* jest fakt, że fabuła rzeczywiście opowiada się bez słów. Usunięcie dialogów z jednej strony stanowi jednak niezbyt wyszukany sposób szantażu emocjonalnego widza, który będzie w stanie śledzić akcję tylko dzięki patrzeniu cały czas na ekran. Z drugiej – konieczność ciągłej obserwacji wydarzeń szybko ujawnia ich groteskowość. W jednej ze scen odcięty penis zostaje przejechany przez pędzącą ciężarówkę, co zamiast przerażenia niesie za sobą raczej efekt komiczny. Nie wszystkim było do śmiechu. Zanosila się nim głównie publiczność zagraniczna – uczestnicy festiwali w Wenecji i w Toronto, najprawdopodobniej znajdujący w filmie echa kina klasy B czy amerykańskich *slasherów*. Eric Kohn na łamach IndieWire stwierdził, że takiego scenariusza nie powstydzila by się Troma²⁰ – kultowa wytwórnia

19 Kim Ki-duk, *69th Venice Film Festival - Pietà by Kim Ki-duk*, 2012, 0'37"-7'00", Televisionet, https://www.youtube.com/watch?v=ILeZ-4GwbzE&ab_channel=televisionet [dostęp: 15.12.2021].

20 Eric Kohn, *Toronto Review: Penis Mutilation, Rock Masturbation, and Other Wacky Ingredients Turn Kim Ki-duk's Wordless 'Moebius' Into a Memorable Provocation*, IndieWire, 10.09.2013, <https://www.indiewire.com/2013/09/toronto-review-penis-mutilation-rock-masturbation-and-other-wacky->

niezależna zza Oceanu, założona w latach 70. ubiegłego wieku i mająca na koncie takie produkcje jak *The Toxic Avenger* (1974) i *Tromeo and Julliet* (1997). Dla widzów w Korei Południowej seans przeważnie stawał się bolesnym i przykrym doświadczeniem, a nie zabawą. Oburzenie wzbudziły przede wszystkim sceny ukazujące kazirodstwo. Te ostatnie po kilku latach okazały się jedynie częścią kontrowersji, jakie narosły wokół filmu w kraju.

Kim Ki-duk zrealizował *Moebius* w bardzo krótkim czasie. Zdjęcia trwały około tygodnia. Zawrotne tempo pracy reżysera nie było niczym nowym, ale w jego ostatnich produkcjach pośpiech i ograniczone środki zaczęły wyraźnie działać na niekorzyść opowiadanych historii. Powiedzenie, że nie liczy się ilość, tylko jakość, w końcu sprawdziło się też w przypadku autora *Samarytanki*. W *Stop* (2015) i *W sieci* (2016) twórca ponownie wykorzystał historyczne konteksty. W pierwszym z tytułów, będącym koreańsko-japońską koprodukcją, punktem wyjścia uczynił faktyczną katastrofę elektrowni jądrowej w Fukushima z 2011 roku.

Na skutek tragedii Miki i Sabu zostają przesiedleni z miejsca zamieszkania do Tokio. W stolicy nie mogą zaznać spokoju. Spodziewają się dziecka i wiele wskazuje, że radioaktywne promieniowanie mogło doprowadzić do poważnych uszkodzeń płodu. Nie potrafią jednomyślnie podjąć decyzji, czy Miki powinna dokonać aborcji. Kiedy ona wydaje się zdeterminowana, Sabu ma inne zdanie i odwrotnie. W zakończeniu z pogranicza jawy i snu bohaterowie wychowują kilkuletniego syna. Chłopiec nosi stopery i wielkie słuchawki. Każdy dźwięk przyprawia go o ogromny ból. Dla rodziców nadwrażliwość słuchowa dziecka jest wręcz prezentem od losu. Promieniowanie mogło przecież wyrządzić o wiele większe szkody.

Stop – niekiedy określany przez krytyków mianem *eko-thrillera*, pełen jest scenariuszowych niedorzeczności (tajemnicza rządowa organizacja), niezbornego aktorstwa i stałych motywów znanych z filmów Kim Ki-duka – szalonych kobiet (ciężarna żyjąca w zgliszczach Fukushimy), działających poza prawem mężczyzn (sprzedawanie skażonego mięsa, nagły anarchistyczny aktywizm Sabu) czy obrazów przemocy (więziona i krępowana Miki). Na plakacie filmu znalazło się następujące hasło promocyjne: „A statement against human errors made to the nature” (w wersji anglojęzycznej). Jeśli dwudziesty drugi pełen metraż Kima w założeniu miał być ekologicznym manifestem, to jego klimatyczne przesłanie w żaden sposób nie wybrzmiewa. Zostaje skutecznie zatopione przez falę fabularnych uproszczeń.

W sieci to historia północnokoreańskiego rybaka – Nama Chul-woo, któremu w trakcie połowu psuje się silnik łódki. Prąd znosi go na wody Południa. Po drugiej stronie granicy bohater błyskawicznie trafia w ręce wywiadu. Zawzięty i uprzedzony inspektor za wszelką cenę chce udowodnić, że Nam jest szpiegiem. Mężczyznę co prawda opiekuje się Jin-woo – młody agent,

ingredients-turn-kim-ki-duks-wordless-moebius-into-a-memorable-provocation-35164 [dostęp: 16.12.2021].

który do końca nie wierzy naciąganym teoriom spiskowym, ale władze NIS (National Intelligence Service) nie mają najmniejszego zamiaru odsyłać intruza do ojczyzny. Skoro nie mają dowodów, planują przynajmniej zmusić go do przyjęcia południowokoreańskiego obywatelstwa. Nam boi się tylko o własną rodzinę. Pobyt w Seulu stwarza ogromne zagrożenie. Zamyka oczy, podróżując przez miasto, aby po powrocie na Północ wiedzieć jak najmniej.

Kiedy do mediów wycieka informacja o obecności rybaka, a komunistyczni sąsiedzi wkrótce nagłaśniają sprawę tragicznych losów towarzysza, Namowi udaje się spełnić jedyne marzenie – znowu połączyć z bliskimi. W ojczyźnie niestety czekają na niego identyczne procedury – brutalne przesłuchania i niezliczone pisemne sprawozdania, które musi zdawać z pobytu po drugiej stronie. Tytułowa sieć – raz zarzucona na bohatera, coraz bardziej się zaciska. Chul-woo chce po prostu pracować. Całe życie nie robił nic innego. Kiedy łamie zakaz KRLD i ponownie wypływa na połów, zostaje rozstrzelany przez żołnierzy.

Blisko dwugodzinną historię – jedną z najdłuższych w karierze Kim Ki-duka, na swoich barkach niesie przede wszystkim Ryu Seung-beom – odtwórca głównej roli. Aktor na potrzeby filmu mówi z północnokoreańskim akcentem, co należy uznać za urealniającą nowość. Wystarczy przypomnieć, jak reżyser potraktował kwestię języka w *Dream*. Charyzmatyczna i złożona kreacja Ryu momentami pokazuje wręcz niewykorzystany potencjał. *W sieci* od początku stawia sprawę jasno i nigdy budzi choć chwilowych wątpliwości – Nam nie jest szpiegiem. Między innymi z tego powodu gatunkowo rozpościera się pomiędzy dramatem a thrillerem.

Kim pokazuje, że skrajnie nacjonalistyczne ideologie – niezależnie, czy występują na gruncie demokracji czy w autorytaryzmie, opierają się na takich samych mechanizmach, nadużyciach i wykluczających stereotypach. Obecne *W sieci* równe dzielenie win pomiędzy obie strony niektórzy recenzenci uznali za ciekawe spojrzenie na stosunki obu Korei. Pojawiły się też głosy, że ciągle tworzenie paraleli spycha na drugi plan to, co istotne – dramat prawdziwego człowieka, czyli ignoruje ludzkie istnienie w podobny sposób, jak robi to przedmiot krytyki²¹.

Trudno nie zauważyć, że po bardziej filozoficznym i onirycznym okresie twórczości – przypadającym od *Wiosny, lata, jesieni, zimy i... wiosny* do *Dream* i przełamanym dokumentalnym *Arirang*, reżyser wrócił do wplatania w fabuły wątków związanych z polityką i z historią. Tendencja typowa dla początków jego kariery teraz pozbawiona została istotnego elementu – oscylowania wokół „biograficznej legendy”. Co ciekawe, kiedy Kim Ki-duk decydował się na wprowadzenie takich kontekstów, bohaterowie zamiast milczeć nagle całkiem sporo mówią. Widać to w *Address Unknown* i *Strażniku wybrzeża*, ale też w *Piecie, Stop* i *W sieci*. Biorąc pod

21 Jessica Kiang, *Film Review: 'The Net'*, Variety, 4.09.2016, <https://variety.com/2016/film/reviews/the-net-review-1201848835/> [dostęp: 17.12.2021].

uwagę treść filmów i wypowiedzi reżysera, warto zaryzykować stwierdzenie, że trzy ostatnie z wymienionych produkcji są próbą odpowiedzi na aktualne zapotrzebowanie widowni. Duża część publiczności – być może zmęczona przeestetyzowanym arthousem albo w reakcji na realia współczesnego świata, zaczęła z coraz większym zainteresowaniem spoglądać w dość konkretnym kierunku – w stronę zaangażowanego społecznie kina autorskiego. Potwierdzeniem tego zjawiska stał się światowy sukces *Parasite* Bong Joon-ho.

W 2014 roku Kim Ki-duk nakręcił *One on One*, w którym tajemnicza organizacja namierza, a następnie torturuje siedmiu mężczyzn zamieszanych w brutalne morderstwo licealistki. Wszystko ma doprowadzić do wymuszenia ich przyznania się do winy. Samozwańczy front za każdym razem pojawia się w innych uniformach – mundurach wojskowych i hełmach z czerwonymi przepaskami, strojach antyterrorystów, kombinezonach czyszcicieli czy w eleganckich czarnych garniturach rodem z kina gangsterskiego. Szef organizacji okazuje się ojcem zabitej nastolatki. Jeden z zabójców uśmierca nie tylko jego, ale też swojego zleceniodawcę – mężczyznę, który wydał rozkaz pozbycia się dziewczyny.

W *One on One* bohaterowie toczą rozmowy o biedzie, braku pracy, pieniędzy i perspektyw. Tych ostatnich nie zapewnia nawet zdobycie zagranicznej edukacji. Dyskutują o gniewie, nienawiści, winie i karze. W jednej ze scen szef organizacji przegląda w Internecie doniesienia o tragicznych wydarzeniach na świecie. Na ekranie komputera przewijają się informacje na temat ISIS i morderstw popełnianych w różnych częściach świata. Kim Ki-duk zdołał wpleść w fabułę również wątek buddyjski. Podczas spotkania zorganizowanego w ramach Busan Film International Festival reżyser zdradził, że historię zainspirował faktyczny incydent z ostatnich lat, stwarzający zagrożenie dla praw demokratycznych. W żadnej z recenzji *One on One* dziennikarze nie zawarli jednak o nim wzmianki. Publicznie zaoferował 10 milionów wonów (około 10 tysięcy dolarów) osobie, która znajdzie się najbliżej rozwikłania tej zagadki²². Do zaangażowania społecznego Kima warto więc podejść z pewnym dystansem.

***Enfant terrible* vs. geniusz – recepcja w kraju i za granicą**

W tym samym roku, kiedy Kim Ki-duk z okazji premiery *Time*, otwierającej 41. Międzynarodowy Festiwal Filmowy w Karlowych Warach, zaintonował fragment koreańskiej pieśni i został przyjęty gorącym aplauzem publiczności, w Korei Południowej miał miejsce skandal medialny z jego udziałem. Dla organizatorów imprezy zaproszenie jednego z najczęściej

²² Lee Hyo-won, *Busan: Director Kim Ki-duk to Award \$10,000 for Guessing Film Fact*, The Hollywood Reporter, 5.10.2014, <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/busan-director-kim-ki-duk-738180> [dostęp: 17.12.2021].

nagradzanych na Zachodzie azjatyckich filmowców wiązało się z prestiżem. Po drugiej stronie globu wielu koreańskich widzów i dziennikarzy prześcigało się w złośliwościach kierowanych pod adresem reżysera. Ta pozornie nietypowa sytuacja tak naprawdę stanowiła przejaw długotrwałej tendencji.

Kim Ki-duk nie był jedynym, który skutecznie ukierunkowywał odbiór swoich dzieł. Gdyby tak się działo, teoria onnipotentnego autora – oderwanego od realiów przemysłu, okazałaby się wciąż aktualna. Różne odczytania jego filmów w dużej mierze są też skutkiem simultanicznego oddziaływania specyfiki kanałów dystrybucji, znaczeń nadpisywanych przez instytucje związane z kinem, media i autorytety (krytycy, badacze kina azjatyckiego) oraz interpretacji odbiorców – często rozproszonych po świecie i dysponujących odmiennym zapleczem kulturowym. Dwa rodzaje recepcji twórczości reżysera – w Korei Południowej i za granicą, a także towarzyszące im okoliczności, przeobrażenia i wzajemne wpływy, uwypuklają najważniejsze konsekwencje, płynące z instytucji transnarodowego autorstwa.

Kim Ki-duk postanowił spróbować własnych sił w dziedzinie filmu dopiero po powrocie z Francji, dlatego podróż po Europie zazwyczaj uznaje się za doświadczenie przełomowe w jego życiorysie. Brak wcześniejszej edukacji uniemożliwił mu zdawanie egzaminów do szkoły filmowej. Staje się więc zrozumiałe, dlaczego zapisał się na warsztaty scenariuszowe. Wziął udział w jednym z profesjonalnych kursów przygotowawczych, które – co ważne, organizowały instytucje powołane przez rząd. Kim podkreślał, że w przeciwieństwie do kolegów po fachu nie uczył się zawodu. Wokół tej informacji na Zachodzie zbudowano jego mit – samorodnego geniusza, deprecjonowanego przez lokalny przemysł. Warto jednak zauważyć, że Lee Chang-dong, Park Chan-wook i Bong Joon-ho – absolwenci kierunków humanistycznych, zdobywali doświadczenie głównie w trakcie pracy na planie lub w ramach krótkich programów filmowych (Bong i KAFA), czyli właściwie w identyczny sposób. To nagrody otrzymane z ramienia takich instytucji państwowych jak Korean Film Council znacznie ułatwiły Kimowi debiut fabularny.

Krokodyl zszokował publiczność niezwykle brutalnością. Głośnym echem odbiły się protesty środowisk feministycznych, określających film mianem *rape movie*²³ z powodu nieustannego epatowania scenami gwałtów, których ofiarą pada główna bohaterka. *Wild Animals*, *Birdcage Inn* i *Wyspa*, eksploatujące problem prostytucji, pogłębiły wrogość części widowni. Dalsze projekty – przede wszystkim *Address Unknown* i *Wiosnę, lato, jesień, zimę i... wiosnę*, regularnie krytykowali ekologodzy. Na nieludzkie traktowanie zwierząt zwracali też uwagę niektórzy zagraniczni krytycy, ale w tej brutalności zwykle upatrywali wyjątkowej autorskiej wizji lub wiązali ją z kwestią różnic kulturowych.

23 Marta Merajver-Kurlat, *op.cit.*, s. 26.

Twórczość Kim Ki-duka w odczuciu wielu Koreańczyków prezentowała krzywdzący obraz współczesnego społeczeństwa koreańskiego – silnie hierarchicznego i posługującego się systemem wykluczeń ludzi o niskim statusie materialnym. Z perspektywy czasu wydaje się, że za brakiem zrozumienia i odrzuceniem filmów reżysera kryły się jeszcze dwie istotne kwestie. Kim zestawiał historię z tematami, będącymi tabu obyczajowym – kazirodztwem, zoofilią czy kanibalizmem, co stanowiło mieszkankę wybuchową. W *Bad Guy* zawarł scenę, ukazującą utratę dziewictwa na drodze prostytucji, a – co już wiadomo z rozdziału poświęconego Hong Sang-soo, czystość kobiety to jeden z silnych konstruktów kulturowych w społeczeństwie koreańskim. Możliwość opowiadania o tego typu sprawach pokazuje też pozytywne zjawisko – uwolnienie kina od represji ze strony państwa i ogromny progres, jaki w bardzo krótkim czasie dokonał się w branży. W Korei Południowej cenzura w dziedzinie filmu została przecież oficjalnie zniesiona stosunkowo późno – w 1996 roku.

Poza tym, choć Kim w swojej twórczości łączył wiele popularnych gatunków filmowych (m.in. melodramat, kryminał, thriller, horror), to poruszał się w obszarze kina artystycznego, a tym samym – zazwyczaj także niskobudżetowego. Podobny poziom przemocy i równie dużo obrazów krwawych tortur znaleźć można w „trylogii zemsty” Park Chan-wooka. W przypadku produkcji twórcy *Oldboya* konwencje gatunkowe są jednak wyraźniejsze i czytelniejsze, a przede wszystkim – wykorzystywane z myślą o realizacji autorskiego kina mainstreamowego. Najprawdopodobniej dlatego ostatecznie zostały przyjęte przez publiczność – na co dzień przyzwyczajoną raczej do blockbusterów.

Kim Ki-duk zdołał zyskać sympatię niewielkiego, ale wiernego grona krajowych fanów, które dzieliło się w Internecie informacjami o najnowszych planach reżysera i swoimi interpretacjami filmów. Mimo że zaistniał w lokalnym obiegu festiwalowym (MFF w Busanie), przeważnie konfrontował się z druzgocącymi recenzjami rodzimych krytyków. Ich oceny potrafiły przybierać wyjątkowo agresywną, wulgarną formę. Niekiedy sprowadzały się do kwestionowania zdrowia psychicznego Kima i ubliżania jego rodzinie. Eskalacja personalnych ataków ze strony opinii publicznej doprowadziła do ostrej reakcji. Na łamach magazynu „Cine21” Kim Ki-duk zadeklarował, że przestaje udzielać wywiadów krajowym mediom²⁴. Porzucił radykalną decyzję zaraz po tym, jak jeden z jego filmów trafił do zestawienia najpopularniejszych premier kinowych w Korei. Nakręcony w 2001 roku *Bad Guy* zawdzięczał wysoką oglądalność odtwórcy głównej roli – Cho Jae-hyunowi. Aktor był wówczas u szczytu sławy – występował w telewizyjnych dramach. Znęceni znanym nazwiskiem widzowie na chwilę zapomnieli o niechęci.

Pierwszy sukces w krajowym box officie miał jeszcze inne źródło. Początkowo filmy Kim

²⁴ Kim Ki-duk, *Korean Post New Wave Film...*, op. cit., s. 1.

Ki-duka sygnowały różne wytwórnie (m.in. Joyoung Films, Dream Cinema, Myung Film Company Ltd.), które dopiero budowały własną pozycję w branży. Tylko jedna z nich zaryzykowała i postawiła wszystko na jedną kartę. Lee Seung-jae – dyrektor generalny LJ Film, postanowił uczynić reżysera twarzą swojej firmy. Podczas pobytu na festiwalu w Cannes zauważył, że większość wyróżnianych producentów była przez lata związana z konkretnym twórcą. Kim Ki-duk potrafił realizować filmy w szybkim tempie, dlatego obaj przyjęli ambitny plan – przynajmniej jedna premiera rocznie. „Poza tym obraliśmy strategię wypracowania marki. Na festiwalu w Wenecji rozprowadzaliśmy materiały promocyjne. W mediach pojawiła się powszechna opinia, że Kim jest wyjątkowy, więc nam się udało”²⁵ – wyjaśniał Lee w wywiadzie dla KOFIC. Reżyser tworzył pod szyldem LJ Film w latach 1998-2003. Współpraca obejmująca pięć tytułów nie przyniosła duetowi wielu nagród na zagranicznych imprezach filmowych, ale przyczyniła się do wzrostu zainteresowania Kim Ki-dukiem w ojczyźnie.

Punktem zwrotnym w dyskusji pomiędzy filmowcem a koreańskimi dziennikarzami stała się obszerna rozmowa przeprowadzona w 2002 roku przez Jung Seong-ila. Krytyk przed planowanym spotkaniem przeczytał kilkadziesiąt recenzji zamieszczonych na stronie internetowej Kima – w tym nieprzychylnie artykuły własnego autorstwa. Przejrzał setki pozytywnych i negatywnych opinii widzów, które zostały zamieszczone w Sieci. W trakcie wywiadu spróbował ponownie przyjrzeć się artystycznym inspiracjom reżysera i skonfrontować jego stanowisko z zebranymi analizami.

Zapis dialogu opublikowany w przywoływanym już czasopiśmie „Cine21” pokazał jak Kim Ki-duk zręcznie ukierunkowuje odbiór swoich produkcji. Zapytany o kwestie krajowej recepcji sugerował, że za niezyczliwością widowni stoją uprzedzenia, dotyczące jego pochodzenia. Skomentował też oburzenie wywołane sceną z *Bad Guya*, w której Sun-hwa po raz pierwszy sprzedaje ciało. Stwierdził, że nie mógł znieść tego widoku – w trakcie kręcenia sekwencji musiał odwracać wzrok (*sic!*). Tymczasem krytycy obejrzel ją do końca, co stanowi dowód na ich dużo większe okrucieństwo²⁶.

W oczach rodzimej publiczności buddyjska opowieść *Wiosna, lato, jesień, zima i... wiosna*, ukazująca prostotę piękna przyrody i przemijalność życia człowieka, udowodniła, że twórca potrafi mówić o zajmujących go kwestiach w bardziej przystępny sposób. Film został nawet oficjalnym koreańskim kandydatem do Oscara (w 2012 roku udało się to jeszcze *Piecie*). Niewiele później reżyser przeniósł jednak całą aktywność do prywatnej wytwórni Kim Ki-duk Film. Takie posunięcie tłumaczył coraz większym naciskiem ze strony LJ Film. Podobno oczekiwano od niego, że zacznie

25 Lee Seung-jae [w:] *Who's Who in Korean Film Industry. Producers and Investors*, ed. Daniel D. H. Park, Korean Film Council, Seoul 2008, s. 158.

26 *Kim Ki-duk, Korean Post New Wave Film...*, op. cit., s. 13.

realizować komercyjne hity ze znaną obsadą aktorską – takie, które łatwo zawładną box office. Wejście w rolę producenta zagwarantowało mu zachowanie niezależności artystycznej, a jednocześnie – wyższe zyski²⁷.

Pierwszym tytułem wyprodukowanym wyłącznie przez Kim Ki-duk Film stała się *Samarytanka*. Historia nastoletnich prostytutek wzbudziła spore kontrowersje już z powodu tytułu, przywołującego skojarzenia religijne i obrazoburczego plakatu (naga młoda kobieta w welonie zakonnic na głowie). Obecna na afiszu aktorka Kwak Ji-min podczas pracy na planie, jak i w czasie sesji fotograficznej, nadal uczęszczała do liceum. Konserwatywne lokalne media szybko dokonały niezbędnych obliczeń matematycznych, z których wynikało, że wówczas nie ukończyła jeszcze dziewiętnastu lat, co w Korei Południowej oznacza niepełnoletniość²⁸.

Zresztą wiek odtwórców głównych ról nie ostatni raz wzbudził sensację. Seo Young-joo, wcielający się w postać Syna w *Moebius*, w momencie współpracy z reżyserem miał zaledwie piętnaście lat. Wcześniej zdobył całkiem spore doświadczenie filmowe. Zaczął karierę jako dziesięciolatek. W jednym z wywiadów aktor wspominał, że zaintrygowała go fabuła bez dialogów. Okres zdjęć – krótki i intensywny, nie stwarzał zbyt wiele przestrzeni na zastanawianie się, jak wpływa na niego historia. Z perspektywy czasu wie, że wielu rzeczy wtedy nie rozumiał. Duże wsparcie okazywali mu dorośli filmowi partnerzy. Seo stwierdził, że chętnie ponownie spotkałby się z Kimem. Tak samo, jak kolejny raz zagrałby niemą rolę – w innej produkcji, bo z tej nie był do końca zadowolony²⁹.

Pusty dom – zrealizowany tuż po *Samarytance*, zdołał przypomnieć widzom, co urzekło ich we *Wiośnie, lecie, jesieni, zimie i... wiośnie*. Kim Ki-duk szybko przekreślił kolejną dobrą okazję na poprawę wizerunku publicznego. W sierpniu 2006 roku wystąpił w stuminutowej debacie telewizyjnej »*The Host*« *Syndrome: Is it Good or Bad for Korean Films?*, zorganizowanej przez kanał MBC. W dyskusji poświęconej aktualnej sytuacji krajowego przemysłu filmowego uczestniczyli też inni goście – Lee Chang-moo (Association of Theaters in Seoul), Oh Ki-min (Associations of Film Producers), Kang Han-seop (krytyk, profesor Seul Institutes of the Arts) i Oh Ki-hwan (reżyser, wykładowca Korean National University of Arts)³⁰. Osią rozmowy

27 Kim Ki-duk, *kim ki-duk i cinemateket: interview* (rozm. przepr. Helene Hindberg), 28.05.2005, <http://www.eiga.dk/anmeldelse.php?id=126&side=2> [dostęp: 17.12.2021].

28 *Poster for New Kim Gi-duk Film to Provoke Controversy*, The Chosun Ilbo, 16.01.2004, http://english.chosun.com/site/data/html_dir/2004/01/16/2004011661006.html [dostęp: 17.12.2021].

29 Seo Young-ju, *Seo Young-ju Group Interview*, easternKicks, 18.06.2014, <https://www.easternkicks.com/features/seo-young-ju-group-interview> [dostęp: 17.12.2021].

30 *Director Kim Ki-Duk to appear on »Debate for 100 Minutes« to talk about »The Host«*, Koreaccontent News Team [za:] Hancinema, 17.08.2006, <http://www.hancinema.net/director-kim-ki-duk-to-appear-on-debate-for-100-minutes-to-talk-about-the-host-6891.html> [dostęp: 17.12.2021].

uczyniono ogromny sukces frekwencyjny *The Host* (2006) Bong Joon-ho. Zaczęły bowiem pojawiać się głosy, że „bijący rekordy fenomen jest związany z konkretnymi problemami w szerzej rozumianej południowokoreańskiej kulturze filmowej”³¹.

Kimowi, zniechęconemu kilkoma dotkliwymi porażkami – na przykład sprzedażą poniżej dwóch tysięcy biletów na pokazy *Łuku* w Korei, zdarzało się już otwarcie krytykować zasady rządzące kinematografią narodową. Reżyser zapowiadał nawet, że porzuci pracę w ojczyźnie i zaniecha zwoływania lokalnych konferencji prasowych z okazji premier następnych filmów. Oczywiście w jego opinii największą bolączką współczesnego kina koreańskiego stała się hegemonia wysokobudżetowych widowisk, uniemożliwiająca skromniejszym produkcjom zaistnienie w repertuarze. Trzeba pamiętać, że państwowe instytucje filmowe od dłuższego czasu zdawały sobie sprawę z tego problemu, dzięki czemu powstał chociażby projekt The Art Plus Cinema Network.

Kim Ki-duk, poproszony na wizji o skomentowanie triumfu produkcji Bonga, określił *The Host* szczytem, na którym poziom koreańskich filmów spotkał się z poziomem koreańskiej publiczności. Dwuznaczne stwierdzenie wywołało burzę i przemieniło dyskusję w ostrą wymianę zdań. Reżyser rozwiał jakiegokolwiek wątpliwości co do zajmowanego stanowiska. Obarczył decydentów filmowych odpowiedzialnością za efekty nieprzerwanego podsycania zaciekawienia i tak popularnymi filmami mainstreamowymi. „Kiedy obecnie idziesz do multipleksu, błyskawicznie zostajesz osaczony przez sześć plakatów *The Host*. Zamiast propagować taki rodzaj represyjnych działań, dlaczego po prostu nie zbudujecie kina z dziesięcioma tysiącami siedzeń, żeby każdy mógł zobaczyć film i zaśpiewać »Niech żyje wielka Korea!«”³² – pytał.

Autorowi *Krokodyla* trudno było znaleźć sprzymierzeńców wśród pozostałych uczestników debaty, którzy sprawowali funkcje kierownicze w organizacjach odpowiedzialnych za produkcję i dystrybucję filmową lub pracowali w strukturach instytucji państwowych. Musiał odpierać ataki rozmówców. Nagonka wkrótce przeniosła się do innych mediów. Upust negatywnym emocjom błyskawicznie dali internauci. Reżyser, aby ukrócić przykre skutki medialnej gafy, wystosował oficjalne przeprosiny. Nie byłoby w tym nic dziwnego, gdyby nie ich wydźwięk. Wyrazom skruchy towarzyszyły ironiczne, a zarazem podniosłe dygresje Kima o obrażaniu innych twórców własnymi pracami i jego nieprzystawalności do koreańskiego społeczeństwa.

Zachowanie filmowca w trakcie debaty i treść oświadczenia przywoływano jeszcze przez wiele miesięcy po uciśnięciu skandalu. Niektórzy żartobliwie nazywali Kim Ki-duka „bad guy”,

31 Chris Howard, *Contemporary South Korean Cinema: »National Conjunction« and »Diversity«* [w:] *East Asian Cinemas. Exploring Transnational Connections on Film*, ed. Leon Hunt, Leung Wing-Fai, I.B. Tauris, New York 2008, s. 88.

32 Wypowiedź Kim Ki-duka w kanale MBC [za:] *Ibidem*, s. 91.

nawiązując do tytułu produkcji z 2001 roku. Reżyser równie długo wyjaśniał powody żywiołowej reakcji w mediach. Przypominał, że jako zdobywca kilkudziesięciu międzynarodowych nagród filmowych znacząco przyczynił się do promocji kultury koreańskiej na świecie. Swoje starania, żeby wzbudzić zainteresowanie lokalnych widzów uzasadniał pragnieniem osiągnięcia popularności w kraju. Potrafił z jednej strony opowiadać o chęci przyciągnięcia większej widowni do kin („przynajmniej 200 tysięcy, czyli zaledwie jedną pięćdziesiątą publiki *The Host*”), a z drugiej – zapewniać, że już obniżył nienormalne oczekiwania i zadowoli się tą niewielką („od 1000 do 10 000”)³³.

Dyskusję przeprowadzoną na antenie MBC zorganizowano kilka dni po premierze *Time*, dlatego duża część odbiorców uznała opinie twórcy za wyjątkowo nachalny i nieuczciwy rodzaj autoreklamy. Przedstawiciele przemysłu filmowego poczuli się zaatakowani i w pewnym sensie zagrożeni publicznymi oskarżeniami. Widzowie, chętnie chodzący do kin na pokazy blockbustów, byli dotknięci, bo ich gust został zakwestionowany. Surową ocenę przeboju kasowego Bonga trzeba uznać za bardzo niesprawiedliwą. Autor *Okji* – jak już wiadomo, od początku wyróżnia się świeżym podejściem do gatunków filmowych i nie utożsamia wysokobudżetowych widowisk z bezmyślną rozrywką. Serwuje Koreańczykom dobrą zabawę połączoną z przesyconymi humorem społecznymi obserwacjami, w których niejednokrotnie pokazuje własnych rodaków w krzywym zwierciadle.

Mimo to Kim Ki-duk obnażył największą słabość krajowego przemysłu filmowego. Pomijając wszelkie kontrowersje związane z charakterem jego wystąpienia, stał się głosem innych reżyserów tworzących kino niskobudżetowe. Pokazał, że działania mające promować ich dzieła wciąż nie wystarczają. Proponowane rozwiązanie, aby wyświetlać takie filmy dłużej, ale w małej liczbie kin, nie sprawdziło się. Ciężko było uzyskać kontrakt na więcej niż trzy tygodnie seansów. Dotyczyło to zwłaszcza multipleksów, które przeznaczały od dwóch do czterech ekranów na projekcje hitów kasowych. W pozostałych pomieszczeniach prezentowały inne krajowe i zagraniczne tytuły mainstreamowe³⁴. Brak czasu i miejsca na organizowanie pokazów produkcji niskobudżetowych od razu skazywał je na ekonomiczną porażkę – niewielkie wpływy ze sprzedaży biletów. Poza tym nadal umacniał homogeniczność kina koreańskiego. Nie pozwalał stworzyć odpowiedniej przestrzeni dla osławiania i zachęcania widzów do obcowania z tytułami, które z założenia nie były blockbustami.

Kim Ki-duk początkowo realizował projekty średniobudżetowe. W późniejszych latach – kiedy przeciętna wysokość nakładów przeznaczanych na produkcję wzrosła, on nadal dysponował

33 Kim Ki-duk (wywiad), *The Dong-a Ilbo*, 08.02.2007, <https://www.donga.com/en/Search/article/all/20070208/251722/1> [dostęp: 17.12.2021].

34 Dong-yong Min, *Survival Strategy for Low Budget Films?*, *The Dong-a Ilbo*, 9.06.2005, <http://english.donga.com/srv/service.php3?biid=2005060968828> [dostęp: 18.12.2021].

środkami na takim samym poziomie, co sprawia, że wówczas poruszał się już w budżecie uznawanym za niski. Zdarzało mu się kręcić filmy za milion dolarów (m.in. *Wyspa*, *Samarytanka*, *Pusty dom*, *Łuk*) i za kilkadziesiąt tysięcy (*Stop*). Nie wiadomo, jak potoczyłaby się kariera reżysera, gdyby nie pomoc inwestorów z Niemiec (*Wiosna, lato, jesień, zima i... wiosna*) i z Japonii (*Pusty dom*, *Łuk*, *Time*, *Dream*, a potem – *Stop* i *Human*, *Space*, *Time and Human*), współfinansujących przedsięwzięcia, które zdołały rozślawić go na globalną skalę. Pomimo państwowych dotacji na tłoczenie anglojęzycznych napisów czy wsparcia realizacji *Dream* ze strony Seoul Film Commission – organizacji, pokrywającej część kosztów wybranych koprodukcji³⁵, większość z wymienionych projektów najprawdopodobniej nie powstałaby bez napływających z zewnątrz środków finansowych.

Zaangażowanie zagranicznych podmiotów dobrze pokazuje, że kino Kim Ki-duka od pewnego momentu zaczęło istnieć w skomplikowanej sieci transnarodowych powiązań. Wiele z tytułów, które ostatecznie na chwilę przedostawały się do krajowego repertuaru, wcześniej doceniono na zagranicznych imprezach filmowych. Zwykle zapewniono im też dystrybucję kinową w innych państwach, na różnych kontynentach (Azja, Europa, Ameryka). To głównie ona przynosiła wymierne profity finansowe. Przykładowo japoński Happynet pokrył połowę kosztów realizacji *Luku* (przy budżecie około 950 tysięcy dolarów). W ciągu mniej więcej dwóch miesięcy od premiery film zarobił w przybliżeniu 700 tysięcy dolarów na sprzedaży praw do dystrybucji na zagranicznych rynkach³⁶.

Kim Ki-duk szybko zaistniał w obiegu festiwalowym i w świadomości widzów na całym świecie. Wejście w międzynarodową współpracę było dla niego tylko kwestią czasu. Wynikało ze względów ekonomicznych (pozyskiwanie budżetu, większe wpływy z biletów), ale też pozwalało mu utrzymać dużą swobodę artystyczną. Przez publiczność i media za granicą został przecież doceniony za swoje autorskie wizje. Kim z powodzeniem odnalazł się w transnarodowych strukturach rynku. Przy okazji przekornie uciał spekulacje rodzimej widowni, dotyczące przyczyn ciągłego zatrudniania początkujących aktorów lub naturszczyków. Zaczął zapraszać na plan gwiazdy spoza Korei. W *Oddechu* w rolę więźnia wcielił się Chang Chen – utalentowany Tajwańczyk, znany z filmów Wong Kar-waia (*Happy Together*, *2046*, *Eros*) i chińskich przebojów kasowych (*Przyczajony tygrys*, *ukryty smok*, *Trzy królestwa*). Pozbawienie głosu filmowego skazańca korespondowało z milczącymi sylwetkami pozostałych protagonistów. Na poziomie produkcji w prosty sposób usuwało problem bariery językowej. Chen nie musiał uczyć się koreańskiego. W *Dream* w głównej roli wystąpił japoński idol Jō Odagiri (*Azumi*, *Blood and Bones*,

35 Por. Han Sunhee, *Seoul. Crossroads of Tradition and Modernity*, „Korean Cinema Today”, 2010, nr 5, s. 21.

36 Dong-yong Min, *Survival Strategy...*, *op.cit.*

Mushishi). Aktor po raz drugi spotkał się z reżyserem po dziewięciu latach – podczas kręcenia *Human, Space, Time and Human*.

Charakterystyczne metody pracy Kim Ki-duka nie ograniczały się do usuwania dialogów – także po to, żeby ułatwić zadanie międzynarodowej obsadzie. Autor często pełnił równocześnie kilka ważnych funkcji. Był scenarzystą, reżyserem i producentem, a niekiedy dodatkowo montażystą, operatorem, scenografem czy dźwiękowcem. Najwyraźniej widać to w *Arirang*, *Amen* i *Stop*, które postanowił nakręcić jako „jednoosobowa ekipa”. Wszystkie trzy tytuły pod względem realizacji różniły się od pozostałych pozycji w jego filmografii. Stawiały na dokumentalny (*Arirang*) lub miejscami paradokumentalny styl (*Amen*, *Stop*). Warto jednak zauważyć, że najbardziej znane produkcje – takie jak *Wiosna, lato, jesień, zima i... wiosna*, *Pusty dom* czy *Pieta*, zostały zmontowane przez samego reżysera.

Kim nigdy nie ukrywał, że czas to pieniądz. Realizował filmy często, ale szybko i bez dokrętek. Kiedy używał jeszcze kamer analogowych, każdy centymetr taśmy uznawał za cenny. Jeśli coś szło niezgodnie z planem – na przykład nie zgadzały się detale, w następnym ujęciu zmieniał szczegóły tak, żeby nikt tego nie zauważył. Podobno rejestrował materiał, trzymając się chronologii scenariusza – stopniowo od początku do końca. Nie przejmował się, że potem będzie musiał wracać w powtarzające się lokacje³⁷. Nie zawsze zdobywał odpowiednie pozwolenia na realizację zdjęć. W scenach, które rozgrywały się w przestrzeniach publicznych, w kadrze zwykle pojawiali się też przypadkowi przechodnie.

Kim Ki-duk preferował kompletowanie mało doświadczonej ekipy. Według niego koreańskie gwiazdy rzadko godziły się na symboliczne gaże i udział w projektach o niewielkim potencjale komercyjnym. Aktorzy musieli wykazywać się pewną elastycznością, bo reżyser potrafił modyfikować scenariusz w trakcie zdjęć. Kierując się oszczędnością, nie zmieniał raz wybranych odtwórców poszczególnych ról – nawet jeśli uważał, że nie do końca radzą sobie z powierzonymi zadaniami. Choć stawiał na początkujących aktorów albo amatorów, na przestrzeni lat kilkukrotnie zapraszał do współpracy zwłaszcza trzy osoby. Park Ji-a, Cho Jae-hyun i Kim Young-min zaczęli karierę od występów u Kima. Z czasem dołączyli do grona znanych nazwisk w koreańskim przemyśle filmowym. Zawsze chętnie jednak powracali w kolejnych produkcjach twórcy. Park i Kim zagrali w czterech, a Cho w sześciu – w tym przeważnie główne role męskie, z *Bad Guyem* na czele.

Podobna zasada obowiązywała w pionach technicznych. Reżyser zrealizował dwadzieścia pięć pełnych metraży z kilkunastoma różnymi operatorami, zwykle początkującymi. Nigdy nie zdecydował się na dłuższą współpracę z jednym autorem zdjęć. Odpowiadało mu, że młodzi adepci

37 Marta Merajver-Kurlat, *Kim Ki-Duk...*, op.cit., s. 40-41.

spokojnie przyjmowali dokładne wskazówki. Nie próbowali dyktować swoich preferencji dotyczących ustawień kamery albo kompozycji kadru³⁸. Dzięki temu zachowywał większą kontrolę nad obrazem. Mimo to Kim Ki-duk – po kilku latach od założenia własnej wytwórni, zaczął inwestować w mniej doświadczonych kolegów. Najpierw otworzył drzwi do kariery dwóm asystentom. W 2008 roku pod szyldem jego firmy producenckiej powstały debiuty Juhn Jai-honga (*Beautiful*) i Jang Huna (*Rough Cut*) – tego samego, który został posądzony o zdradę w *Arirang*. Scenariusze obu historii napisał Kim.

Pierwszy z filmów od razu nasuwa skojarzenia z *Time*. Główna bohaterka – Eun-young, uważa swoją urodę za przekleństwo. Zmienia wygląd, ale nadal dręczy ją obsesyjny lęk. Wierzy, że nigdy nie uwolni się od tragicznego w skutkach fizycznego magnetyzmu. *Beautiful* nie stroni od ukazywania fizycznych i psychicznych tortur. Koreańscy recenzenci określili dramat Juhna „ciernistym kwiatem wyrosłym w ogrodzie Kima”³⁹. Podkreślali, że doskonale wpisuje się w tematykę i estetykę typową dla tego ostatniego. Druga z produkcji wywołała większe zaskoczenie, bo twórcy postanowili zaserwować publiczności kino sensacyjne. W *Rough Cut* marzący o karierze aktora gangster zgadza się pomóc niepokornemu gwiazdorowi filmowemu. Weźmie udział w podupadającym z jego winy projekcie pod jednym warunkiem – przemoc widoczna na ekranie musi być prawdziwa. Zaburzająca porządek pomiędzy rzeczywistością a fikcją fabuła nie ustrzegła się przed porównaniami z *Podziemnym kręgiem* Davida Finchera, a scenariusz autorstwa Kim Ki-duka – przed zarzutami o brak przekonującego rysu psychologicznego postaci.

Oba filmy powstały w zbliżonym budżecie – około 1-1,5 miliona dolarów. Wyświetlany w niewielu koreańskich kinach *Beautiful* przyciągnął zaledwie kilkutysięczną widownię. Debiut Jang Huna, mimo wszystkich zastrzeżeń, poczytywany za bliższy Hollywood, zgromadził natomiast ponad milionową publiczność. To dość istotne, ponieważ za późniejsze dzieła twórcy – *Secret Reunion* (2010) z Song Kang-ho i *The Front Line* (2011) z równie rozpoznawalną obsadą, odpowiadały już większe wytwórnie – w tym CJ Entertainment. Jang Hun wypłynął na szerokie wody, czego zwieńczeniem stał się ogromny sukces *Taxi Driver* (2017) – ponownie z Songiem w roli głównej. Film obejrzało 12 milionów widzów, przez co zajął pierwsze miejsce w rocznym box offisie.

Odejsie Huna nie zniechęciło Kim Ki-duka do produkowania kolejnych dzieł – realizowanych przez innych twórców, ale zawsze na podstawie jego scenariusza. W dorobku wytwórni reżysera znalazł się drugi pełen metraż Juhn Jai-honga – *Poongsan* (2011) – opowieść

³⁸ *Ibidem*, s. 41-42.

³⁹ Jung Han-seok, *Beauty Destroys Me. Juhn Jai-hong's »Beautiful« in Panorama*, „Korean Film Observatory”, 2008, nr 25, s. 18.

o mężczyźnie, który regularnie przekracza granicę pomiędzy Północą a Południem. Narażając życie, przekazuje wiadomości rozdzielonym rodzinom. W późniejszych latach firma wypuściła jeszcze kilka tytułów – *Godsend* (2013) Moon Si-Hyun – dawnej asystentki Kima, *Red Family* (2013) i *Excavator* (2016) Lee Ju-hyounga, a także *Made in China* (2014) Kim Dong-hoo. Na uwagę w szczególności zasługuje dotąd niewymieniony *Rough Play* (2013) – promowany niemal identycznym plakatem jak *Rough Cut*. Historię młodego aktora, który stacza się u szczytu sławy, nakręcił Shin Yeon-shik. Trudno nie odnieść wrażenia, że *Rough Play* było w pewnym stopniu ostrą zagrywką wymierzoną w Jang Huna.

Lektura wywiadów opublikowanych w serii *Who's who*, przygotowanej przez Korean Film Council, utwierdza w przekonaniu, że jednym z największych pragnień współczesnych koreańskich filmowców – reżyserów i producentów, stało się zdobycie zagranicznego rozgłosu. Sprawne realizowanie produkcji z powodzeniem eksportowanych do najodleglejszych zakątków świata to umiejętność, którą Kim Ki-duk opanował do perfekcji. Reżyser nigdy nie przebił się na szczyt krajowego box office. Największy sukces frekwencyjny zapewniły mu *Bad Guy* i powstała jedenaście lat później *Pieta*. Drugi z filmów, zapewne za sprawą wyróżnienia Złotym Lwem na festiwalu w Wenecji, przyciągnął do kin 600 tysięcy widzów. Choć dla twórcy był to jeden z najwyższych wyników, *Piecie* gwarantował dopiero 41. miejsce wśród najlepiej sprzedających się tytułów roku.

Kilkadziesiąt statuetek przyznanych Kimowi na najbardziej prestiżowych imprezach filmowych nie mogło zostać całkowicie zignorowane przez branżę. Podmioty odpowiedzialne za promocję kultury filmowej – takie jak Korean Film Council, z racji swojej funkcji zawsze miały obowiązek rozpowszechniać informacje o poszczególnych produkcjach reżysera. KOFIC jest instytucją, która słynie z prężnej działalności na rzecz widzialności kina koreańskiego w skali globalnej. W jej licznych anglojęzycznych wydawnictwach widać ciekawy zwrot w związku z postacią Kim Ki-duka. Wraz z premierą *Oddechu* w 2007 roku oprócz opisów fabuł zamieszczanych w rocznikach „Korean Cinema” i notek o zdobytych nagrodach, twórcy zaczęto poświęcać kilkustronicowe artykuły w „Korean Film Observatory”. Wątkami przewodnimi wybranych numerów czasopism uczyniono bowiem festiwale w Cannes i w Berlinie.

W tekstach, często pióra krytyków związanych z „Cine21”, pomijano albo łagodzone kwestię negatywnego odbioru dokonań reżysera w Korei. Niekiedy nawet podważano słusność wysuwanych wcześniej zarzutów. Filmowca przedstawiano jako artystę najpierw odnoszącego lokalne sukcesy, a dopiero potem dostrzeżonego za granicą. Chwalono *Oddech*, stawiając go w opozycji do *Krokodyla*, w którym świat „odznaczał się raczej brutalnością i brakiem finezji”⁴⁰.

40 Jung Han-seok, *Beyond the will of Man, A Sublime State*, „Korean Film Observatory”, 2007, nr 22, s. 27.

Sarkastyczne komentarze zdarzały się rzadziej niż jeszcze kilka lat temu. Ograniczały się do drobnych uszczypliwości. Na przykład wymieniając tytuły najnowszych projektów wspomniano, że pracujący w zawrotnym tempie Kim Ki-duk też prędzej czy później coś nakręci⁴¹.

Życzliwsze spojrzenie na dorobek artystyczny autora *Luku* tylko częściowo wynikało z faktu, że w filmach powstałych od czasu *Wiosny, lata, jesieni, zimy i... wiosny* pojawia się nieco mniejsza dawka przemocy fizycznej, a tematy oscylujące wokół historii Korei Południowej zastąpiła metafizyka. Zapowiedź Kima, że porzuci krajowy przemysł filmowy – choć przez wielu uznawana za kolejną deklarację na wyrost, zdecydowanie nie była w interesie instytucji państwowych. Korean Film Council nie chciałaby stracić jednego z najbardziej rozpoznawalnych na Zachodzie nazwisk – nawet, jeśli nie cieszyło się ono popularnością w skali lokalnej. Zrekompensowanie reżyserowi wrogich zachowań opinii publicznej za sprawą przychylniejszych analiz poniekąd mogło być środkiem zażegnania konfliktu.

Oczywiście zawieszenie broni nie mogło trwać zbyt długo. W 2013 roku Korean Media Rating Board (KMRB) zbanowało pokazy *Moebius*. Produkcji przyznano status *restricted rating (R)* – głównie ze względu na pojawiające się w niej sceny kazirodstwa. W praktyce oznaczało to, że film mogły wyświetlać wyłącznie specjalnie przeznaczone do tego kina. W Korei Południowej takie jednak nie istniały. Kategoria R w rzeczywistości była równoznaczna z zakazem organizowania jakichkolwiek projekcji. KMRB wymagało, aby Kim Ki-duk wyciął z *Moebius* ponad minutę materiału. Dopiero po przeprowadzonej edycji istniała szansa na ponowną ewaluację projektu.

Reżyser nie miał zamiaru pozostawić sprawy bez nagłośnienia. Zresztą zagraniczne media od razu zaczęły rozpisywać się o banie nałożonym na produkcję. Pokaz w ramach MFF w Wenecji miał być jednym i ostatnim, podczas którego widzowie zobaczą *Moebius* w pierwotnym kształcie. Kim Ki-duk zapowiedział, że od tej pory przestaje wysyłać oryginalną wersję na festiwale, bo wówczas z dużym prawdopodobieństwem stanie się dostępna do nielegalnego ściągnięcia online. „Jeśli publiczność uzyska dostęp, wszystko, co do tej pory próbowałem zrobić przeciwko (lokalnym) decyzjom cenzorów stanie się bezcelowe”⁴² – tłumaczył. Skierowane do usunięcia sekwencje porównał do serca w ludzkim organizmie.

W połowie lipca Kim zorganizował w Korei prywatny pokaz *Moebius*, na który zaprosił wyłącznie krytyków i przedstawicieli krajowego przemysłu filmowego. W trakcie spotkania poddał pod głosowanie czy powinien dalej naciskać na KMRB, czy zrezygnować. Spośród stu siedmiu

41 Moon Seok, *Expect New Challenges from Established Directors*, „Korean Film Observatory”, 2007, nr 22, s. 17.

42 Kim Ki-duk [w:] Claire Lee, *Uncut »Moebius« will only screen at Venice*, The Korea Herald, 01.09.2013, <http://www.koreaherald.com/view.php?ud=20130901000153> [dostęp: 20.12.2021].

uczestników aż dziewięćdziesiąt trzy osoby stwierdziły, że chcą, aby film trafił na ekrany kin w kraju⁴³. Produkcja dopiero za trzecim razem otrzymała akceptację Korean Media Rating Board. Reżyser ostatecznie usunął około dwóch i pół minuty materiału, naruszając tym samym ponad dwadzieścia scen. Premiera odbyła się zgodnie z planem – we wrześniu.

Przypadek *Moebius* stał się nie tylko kolejnym z wielu napięć pomiędzy reżyserem a podmiotami odpowiadającymi za kinematografię. Biorąc pod uwagę niezbyt dużą sympatię środowiska do Kim Ki-duka, przebieg prywatnego pokazu może zaskakiwać. Trzeba jednak zauważyć, że koreańscy dziennikarze i filmowcy nie opowiadali się wyłącznie za dziełem twórcy. W szerszej perspektywie głosowali za wolnością artystyczną. Sprzeciwiali się cenzurze w dziedzinie kultury, która w tamtych czasach – za kadencji prezydenckiej Park Geun-hye, znowu przybierała coraz agresywniejszą, a często też zawołowaną postać („czarne listy”).

Mimo wszystkich animozji Kim Ki-duk i koreański przemysł filmowy tak naprawdę potrzebowali siebie nawzajem. Przez trwającą blisko dwadzieścia pięć lat karierę reżysera nieustannie przyciągali się i odpychali. Trwali w transakcji wiązanej. Dla Kima ta ostatnia oznaczała przede wszystkim korzyści ekonomiczne – inne niż satysfakcjonujące wpływy ze sprzedaży biletów. Nie mógł osiągnąć wymarzonej rozpoznawalności ani większego poważania w ojczyźnie, ale organizacje takie jak KOFIC regularnie pokrywały koszt tłumaczenia napisów do jego filmów i oferowały dodatkową reklamę własnymi kanałami – dość standardową, jednak bezpłatną. Z kolei lokalne instytucje filmowe, silnie skoncentrowane na międzynarodowej ekspansji kina koreańskiego, musiały tolerować kontrowersyjnego twórcę z całym dobrodziejstwem inwentarza. Był przecież doskonałym przykładem, że kinematografia południowokoreańska jest ceniona na całym świecie.

Transnarodowa sława autora *Pustego domu* stała się wynikiem konsekwentnej obecności jego dzieł w programach największych wydarzeń filmowych – głównie europejskich (Berlin, Cannes, Locarno, Wenecja), ale też azjatyckich (Tokio, Bangkok, Dubaj) i amerykańskich (Los Angeles, Chicago, Buenos Aires, Mar del Plata). Właśnie dlatego przeważającą część interpretacji filmów reżysera ukierunkowały sensy nadane wcześniej w obiegu festiwalowym – zazwyczaj zgodne z podstawowymi tropami, zamieszczanymi w materiałach promocyjnych KOFIC. Dopiero wprowadzenie uhonorowanych tytułów do repertuaru kin w różnych częściach świata powodowało brzemienne w skutkach zmiany.

Strategie marketingowe zagranicznych dystrybutorów z jednej strony stawiały

⁴³ Patrick Frater, *Kim Ki-duk Takes Knife to »Moebius« for Censors*, Variety, 1.09.2013, <https://variety.com/2013/film/asia/kim-ki-duk-takes-knife-to-moebius-for-censors-1200595255> [dostęp: 20.12.2021].

na podkreślenie wyjątkowości kina Kim Ki-duka – zwłaszcza jeśli mowa o krajach, należących do zupełnie innego kręgu kulturowego. Z drugiej – musiały zasadzać się na tym, co już znane i wykorzystywać specyfikę lokalnego rynku. Naczelny cel, czyli zysk finansowy, niekiedy prowadził do podkreślania tych aspektów, które po prostu „dobrze się sprzedawały”. Kiedy dodać późniejszą ożywioną reakcję prasy popularnej, telewizji i oczywiście samych widzów, można łatwo zrozumieć, na jak wielu etapach filmy Kima obrastały w kolejne znaczenia i interpretacje.

Wzrost międzynarodowego zainteresowania kinematografią Azji szybko doprowadził do rozwoju zjawiska, będącego połączeniem azjofilii i azjomanii⁴⁴. Podobnie, jak w przypadku pozostałych państw regionu, wiele hitów kasowych z Korei Południowej stawało się na Zachodzie tytułami studyjnymi, niezależnymi lub kultowymi i funkcjonowało na równych prawach z dokonaniem koreańskich reżyserów, którzy w kraju tworzyli poza głównym nurtem. Zasada działała też w drugą stronę – kino niskobudżetowe uznawano za mainstreamowe.

Znaczny wpływ na ten proces miały strategie upowszechniania, czego dowodem jest seria Asia Extreme anglosaskiego dystrybutora Palisades Tartan. Obok horrorów (*A Tale of Two Sisters*, *Red Shoes*) i kina sensacyjnego (*Another Public Enemy*, *Bloody Tie*) obejmuje dzieła Park Chan-wooka („trylogia zemsty”, *Joint Security Area*, *Pragnienie*) i Kim Ki-duka (*Wyspa*, *Bad Guy*, *Oddech*). Fakt, że Tartan wydał oddzielnie *Address Unknown*, *Strażnika wybrzeża*, *Samarytankę* i *Łuk*, nasuwa pytanie, co decyduje o przynależności do produkcji „ekstremalnych”. Gdyby kluczowymi kryteriami uczynić wysoki poziom przemocy, odważne potraktowanie erotyki, łamanie tabu obyczajowego czy wywołującą silne emocje warstwę wizualną, wszystkie wymienione filmy Kima wpisują się w tę konwencję. Ponadto o ile twórczość Parka oscyluje wokół stylistyki horroru i kina akcji, o tyle *Oddech* całkowicie wymyka się ramom gatunków, dominujących w Asia Extreme. Trudno więc znaleźć metodę rządzącą doбором poszczególnych pozycji.

Staje się jasne, że nawet prestiżowe instytucje pokroju KOFIC nie są w stanie raz na zawsze podyktować klasyfikacji gatunkowych eksportowanych tytułów. Zagraniczny rynek znosi pewne znaczenia, wprowadzając nowe. Julian Stringer, zastanawiając się nad rekontekstualizacją obrazów filmowych, przywołuje przypadki skrajnych form konstruowania odbioru. Organizatorzy festiwalu w Busanie prezentowali *Strażnika wybrzeża* jako „autobiograficzne, eksploatujące mroczne

⁴⁴ Rozróżnienie między tymi terminami uważam za analogiczne do podziału na współczesną kinofilię (*cinophilia*) i kinomanię (*cine-mania*), który wprowadza Soyoung Kim. Podążając tym śladem można powiedzieć, że azjofilia to podejście wykształcone za sprawą kultury festiwalu filmowych, magazynów tematycznych, internetowych grup fanowskich – nierzadko mające *quasi*-mistyczny charakter. Drugie z określeń opisuje konsumowanie ogromnej ilości filmów azjatyckich przez dużą liczbę widzów. Por. Soyoung Kim, »Cine-mania« or *Cinephilia: Film Festivals and the Identity Question* [w:] *New Korean Cinema*, ed. Chi-Yun Shin, Julian Stringer, New York University Press, New York 2003, s. 82-83.

wspomnienia i obsesję reżysera (...), świadectwo atmosfery opresji, która przenika społeczeństwo koreańskie”⁴⁵. Gazeta „The Japan Times” nazwała film „udającym społeczny komentarz, wysokobudżetowym widowiskiem na niskim poziomie”⁴⁶ i porównała Kim Ki-duka do Joela Schumachera. Zrealizowany za około milion dolarów *Strażnik wybrzeża* w Japonii został uznany za kosztowną produkcję o formacie hollywoodzkim. Co jest ciekawe, polscy dystrybutorzy promowali historię popadającego w obłęd żołnierza za pomocą porównań do klasyków pokroju *Łowcy jeleni* (1978) Michaela Cimino i *Urodzonego 4 lipca* (1989) Olivera Stone’a. Artykuł Stringera zawiera też wzmiankę o *Wyspie* (2000). Film z jednej strony prezentowano jako apokaliptyczną, przerażającą wizję relacji dwojga ludzi, która na pokazach prasowych notorycznie wywoływała omdlenia i napady wymiotów („Village Voice”). Z drugiej promowano ją hasłem: „Pomyśl o Minnesocie latem” („The Boston Globe”), mającymi przywołać znane w Ameryce skojarzenia – z klimatem „kraj tysiąca jezior”⁴⁷.

Wskazane przykłady prowadzą do wniosku, że ważnym fundamentem badań współczesnego kina powinna być świadomość skutków międzykulturowej percepcji (*cross-cultural perception*), zachodzącej ze względu na odmienne perspektywy poznawcze widzów – w tym krytyków, z różnych kręgów kulturowych. Dobrym przykładem umieszczania twórczości autora *Bad Guya* w nowym kontekście jest zarówno jego retrospektywa zorganizowana w 2008 roku w nowojorskim The Museum of Modern Art (MoMA), jak i monografia *Kim Ki-duk* pod redakcją Danièle Rivière. Ta ostatnia sygnalizuje rangę przypisaną reżyserowi już samym sposobem wydania. Przypomina popularne serie poświęcone malarstwu. Stanowi właściwie album zdjęć przetkanych treścią czterech kilkunastostronicowych esejów. Choć żaden film Kim Ki-duka nie był czarno-biały, głównie w takiej tonacji zachowano opublikowane kadry. Niemal sto fotografii, często ziarnistych lub rozmazanych przez zastosowanie dużego powiększenia, składa się na impresywny, rozedrgany obraz twórczości pełnej brutalności i artystowskiego wysmakowania.

Duża swoboda nie sprowadza się tylko do nieskrępowanej manipulacji materiałem wizualnym. Autorzy tekstów proponują grę skojarzeń i podróż wśród błyskawicznie zmieniających się wątków. Ich odmienne zaplecze zawodowe wpływa na zróżnicowanie odczytań. Jedyne Adrien Gombeaud zajmuje się krytyką filmową. Anaïd Demir to dziennikarka, pisząca recenzje na temat sztuki, Cédric Lagandré – filozof, a Catherine Capdeville-Zeng – antropolożka. Francuskich teoretyków zbliża odważne nakreślenie związków dokonań Kima ze sztuką współczesną – między

45 Julian Stringer, *Putting Korean Cinema in its Place: Genre Classifications and the Contexts of Reception* [w:] *New Korean Cinema...*, op. cit., s. 100-101.

46 Philip Brator, *Seeing the Big Picture at the Pusan Film Fest*, „The Japan Times” [w:] *Ibidem*, s. 101.

47 Damon Smith, *Evocative, Disturbing Films Show the Richness of Korean Cinema*, „The Boston Globe”, 2003, Living C6 [w:] *Ibidem*, s. 101.

innymi z surrealizmem (nakręcony w kilka godzin film *Real Fiction* zestawiony z założeniami André Bretona) czy działalnością członka Fluxusu – Nam June Paika (posąg Buddy we *Wiosnie, lecie, jesieni, zimie i... wiosnie* porównany do instalacji *TV Buddha*). Czterech autorów – co rzadkie, wychodzi poza duchowość i metafizykę, będąc bezpieczną strefą komfortu w obcowaniu z kinem Koreańczyka. Przypatruje się takim kwestiom jak *voyeurizm*, agresywna seksualność i poddawana ciągłym przeobrażeniom cielesność. W omawianym kontekście istotne jest jednak to, w jaki sposób wydawnictwo ugruntowuje artystyczny status Kima na arenie międzynarodowej.

Kilkadziesiąt nagród i nominacji, które na przestrzeni ponad dwóch dekad przyznano reżyserowi, potwierdza, że poza Koreą cieszył się popularnością przez lata. Miano festiwalowego faworyta skutecznie zapewniało mu też przychyłność zagranicznej krytyki. Choć zdarzały się negatywne opinie na temat jego filmów – zwłaszcza tych z późnego okresu, w wywiadach przeprowadzanych przez zachodnie media próżno szukać próśb o uzasadnienie kontrowersyjnej tematyki czy królującej na ekranie przemocy, czyli zachowań charakterystycznych dla koreańskich dziennikarzy. Entuzjastyczne oceny twórczości Kim Ki-duka stanowią efekt dwóch tendencji – odkrywania obecnych w niej uniwersalnych treści, a także rozpatrywania dokonań filmowca w kategoriach spójnej wizji artystycznej. *Pusty dom* i *Wiosnę, lato, jesień, zimę i... wiosnę* doceniono za ponadczasowość przedstawionych problemów (miłość, cierpienie, przemijanie) zręcznie połączoną z kontemplacyjną formą (niespieszna narracja, filozoficzna wymowa). Kontekst zrozumiały wzdłuż niemal każdej szerokości geograficznej dostrzeżono również w *Samarytance*.

Kim Ki-dukowi udało się zafascynować zachodnią widownię atrakcyjnym sposobem portretowania kultury azjatyckiej. Warto zaryzykować tezę, że jej tradycyjne przejawy – w obiektywie reżysera ukazywane za pomocą poetyckich ujęć krajobrazów, buddyjskich rytuałów (*Wiosna, lato, jesień, zima i... wiosna*) i tajemniczych obrządków (przepowiednie w *Luku*), zawsze zdają się być dokładnie wypreparowane, aby spełniać pewien idealny typ. Najchętniej prezentowane w odrealnionych, ulokowanych z dala od cywilizacyjnego zgiełku miejscach – wzniesionej na środku jeziora świątyni albo na starym rybackim kutrze ozdobionym podobizną Buddy, przyciągają uwagę surowym pięknem. Pozornie odpowiadają na potrzeby zagranicznej publiczności, marzącej o poznaniu „prawdziwego smaku” Azji. Wyrzucenie widza poza konkretny czas i przestrzeń potęguje wrażenie obcowania z tym, co nieodkryte, nienamagalne i niezwykle.

Do polskiej dystrybucji kinowej najszybciej trafiła *Wiosna, lato, jesień, zima i... wiosna*. Kilka miesięcy po jej pokazach zaczęto wyświetlać *Pusty dom* (2004). W kolejnym roku publiczność mogła udać się na seanse *Luku* (2005), a dwa lata później – obejrzeć *Time* (2006). Wyjaśnia to, dlaczego oprócz niewielu prób całościowego ujęcia osiągnięć reżysera, jego

twórczości zgodnie przypisano etykietę uniwersalnej, kontemplacyjnej i utrzymanej w duchu buddyzmu czy ściślej – zen. Gwałtowne odkrycie sporej części dorobku Kima w szerszej perspektywie wiązało się z „drugą falą”⁴⁸ popularności kina azjatyckiego w Polsce – dynamicznym zjawiskiem, przeżywającym apogeum na przełomie dwóch minionych dekad, lecz zasadniczo trwającym do dziś. Jednocześnie stanowiło idealną przeciwwagę dla stylistyki pozostałych chętnie promowanych wówczas filmów – produkcji Wong Kar-waia (*Spragnieni miłości*, 2004), Park Chan-wooka (*Pan Zemsta*, *Oldboy*, *Pani Zemsta*), Hideo Nakaty (seria *The Ring*, *Dark Water*) i wystawnych widowisk kostiumowych (*Przyczajony tygrys*, *ukryty smok* Anga Lee, *Hero* i *Dom latających sztyletów* Zhang Yimou).

Trudno nie zgodzić się ze stwierdzeniem, że polscy widzowie jako jedni z nielicznych mieli szansę zapoznać się z debiutem Kima – *Krokodylem*⁴⁹. Film nie trafił jednak do kin. Został wydany tylko na DVD i to kilka lat później niż wspomniane powyżej tytuły – w 2008 roku. W tym samym roku i również na takich nośnikach pojawiły się jeszcze *Strażnik wybrzeża*, *Samarytanka* i *Oddech*. Widzowie i krytycy często zapoznawali się zaledwie z wycinkiem dorobku reżysera. Kiedy pojawiały się kolejne produkcje, odbiór poszerzał się. Zyskiwał dodatkowy kontekst, który prowadził do nadawania nowych znaczeń i reinterpretacji tych wcześniejszych. Niechronologiczny i wybiórczy charakter obcowania zagranicznej publiczności z twórczością koreańskiego autora bezpośrednio wiąże się z szerszym zjawiskiem – z „opóźnieniami” (*delay*) i „poślizgami” (*slippage*) czasowymi, przejawiającymi się na różnych poziomach kina – także w sferze dystrybucji⁵⁰. Obraz kina Kim Ki-duka poza ojczyzną – podobnie jak wielu innych filmowców cieszących się transnarodową rozpoznawalnością, wynikał zatem nie tylko z wymienionych już czynników, ale też z ograniczonego lub opóźnionego dostępu do pozostałych dokonań twórcy.

Kim permanentnie tkwił pomiędzy dwoma podstawowymi tendencjami recepcji. Zręcznie wykorzystywał sytuację, w jakiej się znalazł. Zaangażowanie instytucji filmowych, festiwali i krytyków niekiedy nie pozwalało stwierdzić, na ile manipulował własnym wizerunkiem medialnym. Koreański przemysł filmowy powtarzał metody zagranicznych dystrybutorów. Z myślą o czysto komercyjnych celach transponował wartości nadane określonym twórcom w trakcie globalnego obiegu ich produkcji. Według materiałów Korean Film Council reżyser studiował malarstwo we Francji⁵¹, co jest raczej informacją nieprawdziwą, ale nobilitującą, biorąc pod uwagę

48 „Pierwszą falę” utożsamiam z wcześniejszym konsekwentnym przybliżaniem dzieł Japończyków (m.in. Akira Kurosawa, Nagisa Oshima, Imamura Shohei).

49 Andrzej Pitrus, *Kim Ki-duk: Krew i Samsara* [w:] *Autorzy kina azjatyckiego II*, red. Agnieszka Kamrowska, Stowarzyszenie Przyjaciół Czasopisma o Tematyce Audiowizualnej EKRAŃy, Kraków 2015, s. 260.

50 Dudley Andrew, *Time Zones and Jetlag: The Flows and Phases of World Cinema* [w:] *World Cinemas, Transnational Perspectives*, ed. Nataša Đurovičová, Kathleen Newman, New York 2010, s. 60.

51 Por. *Who's who. Directors in Korean Film Industry*, ed. Daniel D.H. Park, Korean Film Council, Seoul 2008, s. 183; *Korean Cinema 2004*, ed. Lee Keun-sang, Korean Film Council, Seoul 2004, s. 25 (i roczniki: 2005-2008).

znaczenie wykształcenia w Korei. W anglojęzycznych opracowaniach, recenzjach i wywiadach udzielanych przez Kim Ki-duka zagranicznym dziennikarzom podsycane były natomiast mity samorodnego talentu autora i magii Paryża – kolebki sztuki, w której poznał bogate środowisko miejskich artystów. „Jeśli musiałbym studiować i zapamiętywać nudną historię europejskiego kina albo byłbym jak reszta, albo wcale nie zostałbym reżyserem. Chcę po prostu swobodnie wyrażać się w granicach mojej wiedzy oraz doświadczenia. Jestem naprawdę szczęśliwy, że nie mam pojęcia o wielu rzeczach”⁵² – wyznawał.

Światowe media wielokrotnie nazywały Kima geniuszem, wyróżniającym się nowatorskim podejściem do materii filmowej. Podkreślały jego marginalną pozycję w kraju, wzmacniając legendę nierozumianej, wybitnej jednostki. Międzynarodowa rozpoznawalność nie zdołała wywołać wyraźnego oddźwięku krajowej krytyki. Zmiany w postrzeganiu twórczości słynnego *enfant terrible*, wspomagane polityką KOFIC, zachodziły bardzo powoli. Zwykle skutecznie powstrzymywał je też sam Kim Ki-duk – za sprawą kolejnych dyskusyjnych wypowiedzi publicznych i następnych drażliwych tematów, jakie poruszał w swoim kinie. Złożony odbiór filmów reżysera zależał od wielu, niejednokrotnie pozafilmowych czynników. Można powiedzieć, że w ojczyźnie Kim zazwyczaj przyciągał uwagę skandalami, a za granicą samo posiadanie zawrotnej ilości festiwalowych nagród potrafiło zamienić premierę każdego jego filmu w długo wyczekiwane wydarzenie.

Kim Ki-duk przez lata spełniał się dzięki działalności o zasięgu transnarodowym, co umożliwiało mu zachowanie zadowalającej niezależności artystycznej w Korei. W tym kontekście ciekawa wydaje się informacja o nowym projekcie, która pojawiła się w 2015 roku. Reżyser planował nakręcić chińskojęzyczny debiut – *Who is God*. Na realizację wysokobudżetowego kina wojennego miał otrzymać 30 milionów dolarów, czyli większą sumę niż pochłonęła produkcja wszystkich jego dotychczasowych filmów. Zapowiedział, że z tej okazji jest w stanie „złagodzić” scenariusz pod względem obecnej w nim przemocy – tak, aby dotrzeć do szerszej publiczności⁵³. Tak naprawdę dobrze zdawał sobie sprawę z bardzo istotnej kwestii – konieczności zmierzenia się z chińską cenzurą.

Tym razem to nie Kim zadrwił z polityki, tylko ona z niego. W 2016 roku prasę obiegła wiadomość, że reżyser zamiast dłuższej wizy zawodowej do Chin otrzymał pozwolenie jedynie na miesięczny wyjazd, przez co prace nad *Who is God* zostały wstrzymane. Choć jak tłumaczyła producentka filmu – Julia Zhang, decyzja nie zawierała oficjalnego wytłumaczenia,

⁵² Wypowiedź Kim Ki-duka [za:] Marta Merajver-Kurlat, *Kim Ki-Duk...*, *op.cit.*, s. 71.

⁵³ Lee Hyo-won, *Busan: Kim Ki-duk to Tone Down Violence for \$30M Chinese Epic War »Who is God«*, *The Hollywood Reporter*, 5.10.2015, <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/busan-kim-ki-duk-tone-829707> [dostęp: 20.12.2021].

najprawdopodobniej wiązała się z aktualnym konfliktem pomiędzy dwoma państwami. Ich stosunki stały się napięte, kiedy Korea Południowa zapowiedziała, że zainstaluje THAAD – amerykański system rakietowy. Chińskie działania odwetowe zostały wymierzone w jej dwie największe gałęzie eksportowe – branżę kosmetyczną i rozrywkową. Pozwolenia na realizację produkcji telewizyjnych i filmowych zaczęto masowo wstrzymywać lub opóźniać⁵⁴. Mimo że epickie widowisko nigdy nie powstało, Kimowi w ostatnich latach życia udało się znaleźć schronienie poza granicami kraju. Niezachwiana pozycja jego kina na arenie międzynarodowej oraz duża popularność w Rosji i w Kazachstanie sprawiły, że nadal mógł być aktywny zawodowo.

Człowiek, którego nie było? – Kim Ki-duk i *cancel culture*

W marcu 2018 roku na antenie MBC – tej samej stacji, w której przed laty odbyła się debata na temat *The Host*, wyemitowano kolejny odcinek programu interwencyjnego „PD Notebook”. Materiał w całości poświęcono Kim Ki-dukowi, a dokładniej – sprawie molestowania seksualnego, jakiego miał wielokrotnie dopuszczać się w trakcie pracy. Wśród rozmówców znalazła się aktorka, która rok wcześniej pozwała reżysera za uderzenie jej na planie *Moebius* i zmuszanie do udziału w nieprzewidzianych w scenariuszu scenach seksu. Kobieta po incydencie odeszła z projektu. Z tego powodu w filmie w podwójnej roli została obsadzona Lee Na-ra. W wyniku procesu Kima skazano za napaść fizyczną, zasądzając grzywnę w wysokości 5 mln wonów (około 4,5 tys. dolarów). Pozostałe zarzuty oddalono z powodu braku dowodów.

W „PD Notebook” pojawiło się jednak więcej zarzutów – w tym wysuwanych przez dwie kolejne aktorki (personalia wszystkich utajniono). Twórcę i jego stałego współpracownika – Cho Jae-hyuna, oskarżano o słowne i fizyczne molestowanie seksualne, w tym o gwałt. Z relacji trzech kobiet wyłaniał się obraz pracy w atmosferze wiecznego zagrożenia – w warunkach, w których były ciągle zastraszane i gnębione. Prowadzący usiłowali uzyskać komentarze obu mężczyzn. Kim Ki-duk przesłał redakcji długiego SMSa. Zaprzeczał oskarżeniom. Stwierdzał, że „mógł kogoś pocałować na siłę, ale nigdy nie zrobił nic więcej”. Menadżer Cho przekazał, że ten wypowie się tylko podczas dochodzenia – o ile takie będzie. Mimo to aktor zdążył wcześniej wydać już jedno znaczące oświadczenie. Kiedy wybuchł skandal, zapowiedział, że usunie się w cień – „spędzi czas, patrząc wstecz na swoje życie i pokutując za ofiary”⁵⁵. Zrezygnował z pełnienia funkcji dyrektora

54 Patrick Frater, *Kim Ki-duk Denied Visa to Shoot »Who is God« in China* (EXCLUSIVE), Variety, 31.06.2016, <https://variety.com/2016/film/asia/korea-kim-ki-duk-denied-visa-in-china-1201848710/> [dostęp: 20.12.2021].

55 Jin Min-ji, *Kim Ki-duk faces new allegations: Acclaimed director called out by actors for multiple cases of sexual assault*, Korea JongAng Daily, 07.03.2018, https://koreajoongangdaily.joins.com/news/article/article.aspx?aid=3045339&fbclid=IwAR280VNHs9MqDJ3tU9tPAPaDceab9omC9hUD5eKpiI73mPOQwne_LyxXYPs [dostęp: 20.12.2021].

DMZ International Documentary Film Festival i profesora na Kyungsoo University. Został też usunięty z obsady serialu *Cross* – medycznego thrillera tvN.

Po ujawnieniu sprawy głos zabrała aktorka Choi Yul. Opublikowała w mediach społecznościowych wpis, w którym opowiedziała swoją historię związaną z nadużyciami ze strony Cho. Choć jej post z hashtagiem #MeToo stał się wiralem, podobno zaczęła otrzymywać też pogróżki i życzenia śmierci od zagorzałych fanów aktora. W trosce o bezpieczeństwo swoje i dzieci, skasowała wiadomość, co w żadnym stopniu nie oznaczało końca medialnej burzy. Twórcy „PD Notebook” nie dali za wygraną. Wyemitowali następny odcinek programu. Pojawiło się w nim jeszcze więcej oskarżeń wobec Kima i Cho, w tym wypowiedzi ich dwóch współpracowników (obaj wystąpili nieanonimowo). Przedstawiciele branży filmowej tłumaczyli, że o wydarzeniach, do jakich regularnie miało dochodzić na planie, wiedzieli wszyscy, ale nikt nic nie mówił. Zgodnie z informacjami udzielonymi przez jednostkę dochodzeniową – sprawy zbadano, ale były przedawnione. W tym miejscu trzeba zaznaczyć, że Kim Ki-duk i Cho Jae-hyun nie zostali skazani żadnym prawomocnym wyrokiem za przestępstwa seksualne.

Reżyser postanowił pozwać aktorkę, z którą przegrał wcześniejszą sprawę o napad, a także producentów „PD Notebook”. Domagał się zadośćuczynienia w wysokości 1 biliona wonów (niecałe 900 tys. dolarów). Sąd nie znalazł dowodów, że oskarżenia były fałszywe i że autorzy programu mieli na celu zniesławienie. Sprawę rozstrzygnięto na rzecz pozwanych. Kima obciążono kosztami rozprawy sądowej. Z pozwem musiała też zmierzyć się koreańska organizacja walcząca o prawa kobiet – Womenlink. Powołując się na zarzuty dotyczące molestowania seksualnego, domagała się usunięcia filmu reżysera z programu japońskiego Yubari International Fantastic Film Festival. Organizatorzy nie zrezygnowali z pokazu, ale cofnęli zaproszenie dla twórcy. Kim Ki-duk ubiegał się o odszkodowanie za niesprawiedliwe napiętnowanie go jako „drapieżnika seksualnego” (mimo odrzuconych zarzutów) i straty finansowe związane z utrudnioną dystrybucją filmów w kraju i za granicą.

W koreańskim przemyśle filmowym wybuchła dyskusja na temat problemu nadużyć seksualnych i jego zatrważającej skali. Ostrą reakcję branży wobec autora *Samarytanki* często traktowano jako jedno ze zwycięstw ruchu #MeToo. Szybko zaczęły pojawiać się jednak opinie, że tradycje patriarchalne i duże znaczenie statusu społecznego, łączące się z nienaruszalnością postaci wpływowych i powszechnie szanowanych, stwarzają środowisko skrajnie wrogie dla ofiar – zwłaszcza kobiet, ale nie tylko. Wiele z nich unika ujawniania doznanych krzywd w obawie przed stygmatyzacją, utratą źródła dochodu i wykluczeniem z grupy zawodowej.

Jeden z obowiązujących przepisów w szczególności działał na niekorzyść poszkodowanych. Mowa o prawie o zniesławieniu, które w Korei Południowej ma dość specyficzną formę.

W uproszczeniu stanowi, że zniesławienie odnosi się do jakiegokolwiek uszczerbku na reputacji wyrządzonego danej osobie, nawet jeśli twierdzenia są prawdziwe. Dopuszczenie się takiego zachowania skutkuje odpowiedzialnością cywilną, jak i prawną (grzywna, więzienie)⁵⁶. Choć wiele podobnych spraw bywa umarzanych, procesy potrafią ciągnąć się latami, co oczywiście wiąże się również z kosztami finansowymi. O tym, że prawo o zniesławieniu jest potężnym narzędziem władzy, Koreańczycy mogli przekonać się podczas rządów Park Geun-hye. Gabinet prezydencki z premedytacją wykorzystywał je do wyciszania krytyki i kolejnych skandali, będących udziałem głowy państwa (przekraczanie kompetencji przez wywiad, wyciek dokumentów z administracji Park). W kontekście #MeToo pojawiały się głosy, że sprawcy przemocy seksualnej często powoływali się na ten przepis, aby udaremnić stawianie zarzutów już na wczesnym etapie i skutecznie odstraszać pozywających przed wchodzeniem na dalszą drogę prawną.

Po licznych oskarżeniach wysuniętych w „PD Notebook”, Kim Ki-duk zdążył zrealizować w kraju tylko jedną produkcję – *Human, Space, Time and Human*. Co jest być może symptomatyczne dla czasów, w jakich powstała – w koreańsko-japońskiej obsadzie w rolach głównych pojawili się niemal wyłącznie mężczyźni, zaś w pierwszoplanową postać kobiecą wcieliła się nie koreańska, a zagraniczna aktorka – Mina Fujii. Film zakwalifikowano do programu festiwalu w Berlinie obok takich tytułów jak *Grass* Hong Sang-soo, *Last Child* (2017) Shin Dong-seoka i *Old Love* (2017) Park Ki-yonga. Twarz reżysera znalazła się na okładce corocznego folderu „Korean Films in Berlin” (wydawanego przez KOFIC), tuż obok zdjęć pozostałych wyróżnionych.

Nie wszystkim spodobała się obecność twórcy na międzynarodowej imprezie. Aktorka poszkodowana na planie *Moebius* nazwała decyzję organizatorów smutną i skrajnie obłudną. Zagraniczne media też nie omieszkaly zauważyć, że Berlin rozwinął przed Kimem czerwony dywan, a jednocześnie podkreślał swoje poparcie dla ruchu #MeToo. W ramach tej edycji festiwalu odbywały się spotkania panelowe na temat nadużyć w branży filmowej. Przedstawiciele imprezy publicznie zapewniali, że festiwal potępia jakiegokolwiek formy przemocy i aktywnie działa na rzecz budowania zdrowego, bezpiecznego środowiska pracy. Podkreślali, że w przypadku Kim Ki-duka zarzuty o molestowanie seksualne zostały odrzucone, a za napaść poniósł już karę grzywny. Trudno dyskutować z faktami, ale drugie stwierdzenie niestety pokazuje konformizm i hipokryzję Berlinale.

Zaproszenie koreańskiego reżysera (również w charakterze jurora) obnażyło fasadowość podejmowanych działań prospołecznych. Dawało sygnał, że popełnienie czynu karalnego nie niesie za sobą żadnych nieprzyjemnych konsekwencji jeśli chodzi o pozycję zajmowaną na prestiżowych

⁵⁶ Juhui Cha, *Defamation law, privacy and the #MeToo Movement in Korea* (rozm. przepr. Stacey Steele), Asian Studies Association, 06.05.2020, <https://asaa.asn.au/defamation-law-privacy-and-the-metoo-movement-in-korea/> [dostęp: 20.12.2022].

impresach filmowych. W szerszej perspektywie pokazało, jak dużą władzę dysponują opiniotwórcze festiwale. Tak jak organizatorzy ograniczyli się do wskazania faktów, tak warto zrobić to i teraz. MFF w Berlinie potępiał przemoc fizyczną w przemyśle filmowym i prowadził spotkania, mające na celu przeciwdziałanie takim zachowaniom, a zarazem gościł i promował twórcę, który dopuścił się jej na planie.

Na konferencji prasowej reżyser nie unikał pytań o incydent w trakcie realizacji *Moebius*. Wyjaśniał zagranicznym dziennikarzom, że uderzenie aktorki było jedynie częścią udzielanych wskazówek – elementem lekcji aktorstwa. Sytuacja została wyjęta z kontekstu. W całym medialnym zamieszaniu zapomniano o widzach, a to właśnie oni szybko zweryfikowali zasadność zaproszenia Kima do Berlina. Sesja Q&A okazała się wyzwaniem zarówno dla twórcy, jak i dla prowadzącej rozmowę. Publiczność nie poruszała kwestii zarzutów wysuniętych wobec filmowca w Korei, ale dyskusja i tak toczyła się wokół przemocy i gwałtu – tyle, że tych widocznych na ekranie.

Human, Space, Time and Human to historia grupy ludzi – w różnym wieku i o różnych zawodach, która płynie statkiem wojennym. Wśród podróźnych znajdują się para z Japonii, polityk z synem, gangsterzy, prostytutki, milczący staruszek i wielu innych turystów. Główna bohaterka – Eve, niemal od razu staje się ofiarą brutalnych, wielokrotnych gwałtów, na skutek czego zachodzi w ciążę. Nie ma pojęcia, który z mężczyzn jest ojcem dziecka. Kiedy okręt nagle unosi się w powietrzu, by odtąd płynąć wśród chmur, zaczyna się walka o przetrwanie. Pasażerowie zabijają się, żeby zdobyć pożywienie. W końcu zaczynają zjadać się nawzajem. Staruszek – mający uosabiać Boga, hoduje na kolejnych zwłokach rośliny. Opiekuje się też Eve, bo ta ma przecież do spełnienia ważne zadanie – musi urodzić. Nawet Adam – jeden z oprawców, choć obiecuje poświęcić się dla dziecka, zaślepiony głodem ostatecznie usiłuje popsuć „boski plan”. W końcowych scenach kobieta zostaje sama na statku i rodzi syna. Po siedemnastu latach chłopak okazuje się taki sam, jak mężczyźni, których spotkała wcześniej – bezwzględny, porywczy i seksualnie agresywny.

Kim Ki-duk zapytany przez widzów, czemu miało służyć epatowanie przemocą i nagromadzenie scen gwałtów, przedstawiał *Human, Space, Time and Human* jako metaforę ludzkości i opowieść o granicach moralności. Pojawiały się zarzuty, że postacie są jednowymiarowe, a kobiety znowu zostały sprowadzone do kategorii prostitutek i ofiar wszelkich nadużyć ze strony mężczyzn. Reżyser utrzymywał, że pokazuje protagonistów w taki sposób ze względu na patriarchalną strukturę społeczeństwa koreańskiego i konserwatywne myślenie, które w nim obserwuje. Publiczność dzieliła swoje reakcje pomiędzy ostentacyjne buczenie a nieco mniej śmiałe oklaski. Niektórzy uczestnicy usiłowali dowiedzieć się, na jakiej

podstawie Berlinale umieściło produkcję w programie. Krytykowano organizatorów i poziom selekcji – brak odpowiedniej kontroli nad jakością sekcji.

Jessica Kiang w pofestiwalowej recenzji filmu dla „Variety” pisała, że właściwie wszyscy mężczyźni protagoniści są gwałcicielami (za wyjątkiem starca, ale on z kolei przygląda się aktom przemocy), a *Human, Space, Time and Human* pokazuje jakoby „mizoginia była kosmogenicznie uzasadniona i tak głęboko zakorzeniona w ludzkiej naturze, że po prostu trzeba się z nią pogodzić”⁵⁷. Według niej po seansie najnowszej produkcji reżysera decyzja organizatorów związana z zaproszeniem go na festiwal wydawała się jeszcze bardziej wątpliwa. Kiang zastanawiała się, co do dyskusji związanej z problemami obnażonymi przez #MeToo wnosi zaprezentowanie takiego filmu. Zaznaczała, że po styczności z *Human, Space, Time and Human*, w którym w grę wchodzi tak mało artyzmu, załamać mogą się nawet najwięksi zwolennicy oddzielania sztuki od artysty⁵⁸.

Ostatnie zdanie bezpośrednio dotyka jednej z dyskusyjnych kwestii narosłych wokół *cancel culture*. Kultura unieważnienia to w dużym skrócie zjawisko wykluczenia z dyskursu publicznego i wycofania poparcia dla osoby, która w jakiś sposób złamała standardy danej zbiorowości – za sprawą określonych wypowiedzi albo zachowań. W odniesieniu do ruchu #MeToo „kasowani” (*cancelowani*) są ludzie skazani za przestępstwa seksualne lub o nie oskarżeni. W dziedzinie przemysłu filmowego taki los spotkał chociażby Harveya Weinsteina, Billa Cosby'ego i Kevina Spaceya. *Cancel culture* stała się narzędziem sprzeciwu dla tych, którzy nie mają innego sposobu na zmanifestowanie swojego niezadowolenia ani realnego wpływu na zmianę pozycji, jaką zajmują znane, prominentne postacie. Pozwala zająć stanowisko także odbiorcom – konsumentom kultury.

Pod wpływem ostracyzmu społecznego, spotykającego kolejne uwikłane w skandale nazwiska, musiała oczywiście ugiąć się też sama branża. Kevin Spacey został wycięty z ostatniego sezonu *House of Cards* (2013-18) – flagowego serialu Netflixa, a także zastąpiony przez Christophera Plummera w *All the Money in the World* (2017) Ridleya Scotta. Trzeba pamiętać, że za takimi posunięciami producentów stoją przede wszystkim względy czysto ekonomiczne – widmo strat wizerunkowych, a więc i finansowych, w momencie, gdy będą kontynuować współpracę z danymi twórcami.

Kultura unieważnienia, choć w swoim założeniu służąca przecież słusznej sprawie – oddania sprawiedliwości ofiarom oraz głosu osobom niesłyszczanym i pomijanym, szybko objawiła swoją skomplikowaną naturę. Kiedy na stałe wpisała się w krajobraz współczesnego świata, zaczęto

⁵⁷ Jessica Kiang, *Berlin Film Review: Human, Space, Time and Human*, Variety, 18.02.2018, <https://variety.com/2018/film/reviews/human-space-time-and-human-review-berlinale-2018-1202696532> [dostęp: 22.12.2021].

⁵⁸ *Ibidem*.

uważniej przyglądać się samemu zjawisku i dostrzegać coraz więcej problemów czy niejasności, jakie nastęrcza. Wśród różnych podejść pojawiło się chociażby przekonanie, że należy oddzielić sztukę od osoby autora – jego prywatnego życia. To oczywiście uruchamiało szereg kolejnych wątpliwości (co w sytuacji, gdy do nadużyć dochodzi w trakcie procesu tworzenia?).

Część z badaczy i krytyków słusznie wskazuje na dwa istotne aspekty. Po pierwsze, dostrzega niebezpieczeństwo w postrzeganiu twórcy w kategoriach geniusza, który funkcjonuje w oderwaniu od przemysłu kulturalnego, a tu konkretnie – filmowego. Przy takiej postawie wymagania dotyczące etyki zawodowej niejako zostają zepchnięte na drugi plan. Skoro autor sytuuje się gdzieś poza realiami rynku, naruszenie przez niego fundamentalnych zasad panujących w środowisku pracy często nie jest ani oczywistym ani pierwszym skojarzeniem⁵⁹.

Po drugie, film – wbrew kultowi autorów, tak naprawdę jest dziełem zbiorowym. Dziesiątki osób zaangażowanych w projekt nie mają niczego wspólnego z przemocą seksualną czy fizyczną, jakiej dopuszcza się jeden z członków ekipy. *Cancel culture* wyraża sprzeciw przez odmowę konsumowania dóbr, co prowadzi do niższych wpływów finansowych generowanych przez określone produkcje lub nawet skutkuje odroczeniem ich dystrybucji. Jeśli wziąć pod uwagę, że w powstawanie danego filmu niejednokrotnie zaangażowane były ofiary tak zwanych „seksualnych drapieżników” (*sexual predators*), *cancelowanie* w rzeczywistości pozbawia korzyści materialnych nie tylko oprawców, ale również osoby poszkodowane.

Zauważano, że kultura unieważnienia opiera się na systemie wykluczeń i stosuje retorykę, którą współczesny dyskurs stara się zastępować przez inne pojęcia. Właśnie dlatego *call-out culture* (*cancel culture* uznaje się za jej część) proponuje się zastąpić *call-in culture* – w miejsce elementu ekskluzywnego wprowadzić inkluzyny. W praktyce oznacza to wskazanie tego, co niewłaściwe lub szkodliwe dla innych przy zachowaniu szacunku do drugiego człowieka. Domeną *cancel culture* w dużej mierze stał się Internet, zwłaszcza media społecznościowe. Ogólnie dostępna moc „kasowania” i łatwość, z jaką można go dokonać niekiedy sprawiają, że przybiera ono skrajne formy. Bywa przesyczone mową nienawiści. Ma postać spontanicznego zrywu i nagłej aktywności, po drodze zrównując ze sobą wiele wydarzeń i sytuacji.

Reakcje i ostracyzm społeczny wobec wyjętej z kontekstu niefortunnej wypowiedzi sprzed lat, komentarza o wyraźnym zabarwieniu rasistowskim czy seksistowskim i przestępstw na tle seksualnym mogą być tak samo mocne. Do obiegu trafiły już określenia *cancel mob* i *cancel police* – o wyraźnym zabarwieniu pejoratywnym, stosowane w odniesieniu do osób tropiących i wskazujących na wszelkie możliwe przejawy naruszania standardów zbiorowości. Warto dodać,

⁵⁹ Por. Amanda Hess, *How The Myth of the Artistic Genius Excuses the Abuse of Women*, The New York Times, 10.11.2017, <https://www.nytimes.com/2017/11/10/arts/sexual-harassment-art-hollywood.html> [dostęp: 22.12.2021].

że zjawisko *cancel culture* wykorzystuje się też w konkretnych, wyliczonych na zysk celach – chociażby w zagrywkach politycznych po każdej stronie barykady. Dla jednych kultura unieważnienia to wolność słowa, dla innych – zamach na nią.

Tym, co w szczególności zwraca uwagę w odniesieniu do #MeToo są coraz częściej pojawiające się opinie, że *cancelowanie* w żadnym stopniu nie wpływa na poprawę realnej sytuacji ofiar. Jawi się jako zachowanie pozwalające odciąć się od tego, co przez nas nieakceptowane czy potępiane. Odbiorcom sztuki daje możliwość wzniesienia się ponad „niewygodnie”. Pomaga ukoić wewnętrzny konflikt moralny i uspokoić własne sumienie. Wiele z historii pokazuje również, że w dziedzinie przemysłu filmowego *cancel culture* ma charakter tymczasowy. Po powtórnym nagłośnieniu zarzutów Dylan Farrow – adoptowanej córki Woody'ego Allena, dotyczących nadużyć seksualnych doznanych z jego strony, część aktorów odcięła się od reżysera. Mira Sorvino i Greta Gerwig publicznie wyraziły żal związany z wcześniejszą współpracą z filmowcem. Rebecca Hall i Timotée Chalamet zadeklarowali, że swoje gaże przekażą na rzecz organizacji, walczących z przemocą seksualną. Dwa lata później premierę miał nowy film Allena – *Hiszpański romans* (2020). Kevin Spacey ostatnio zagrał w *Billionaire Boys Club* (2018). W postprodukcji znajdują się kolejne dwa tytuły z jego udziałem. Obaj twórcy, choć ponieśli straty finansowe związane z nadszarpnięciem wizerunku czy z przymusową przerwą artystyczną, wrócili do pracy w branży. Zaczęli od aktywności w mniejszych wytwórniach, u boku aktorów i reżyserów nienależących do tak ścisłej czołówki Hollywood jak poprzedni współpracownicy. Nie powiedziane jednak, że w ciągu najbliższych lat to się nie zmieni.

Inaczej było w Korei Południowej, gdzie po wybuchu skandalu medialnego Cho Jae-hyun jak na razie nie zagrał w żadnej produkcji. Kim Ki-duk z *Human, Space, Time and Human* pojawił się w materiałach Korean Film Council, na co oczywiście wpłynęła premiera na Berlinale. Mimo to można powiedzieć, że w ojczyźnie został *scancelowany* i miał problemy z kontynuowaniem kariery. W ostatnich latach życia pracował za granicą, wykorzystując swoją popularność w Rosji i w krajach niegdyś należących do jej strefy wpływów. W Kazachstanie nakręcił *Dissolve* – historię o dwóch kobietach, które wyglądają tak samo i pewnego dnia postanawiają zamienić się miejscami. Zdjęcia zrealizowano w Ałmaty, na ekranie pojawili się lokalni aktorzy, a koproducentem został Astana Film Fund.

Film nominowano do nagrody na Moscow International Film Festival. *Dissolve* znalazł się też na Cannes Film Market. Wyświetlono go pod roboczym tytułem *3000* na prywatnym pokazie – zorganizowanym na zaproszenia i tylko dla dwudziestu potencjalnych kupców. Zaczęto pisać o tym, że Kim usiłuje sprzedać prawa do zagranicznej dystrybucji za pośrednictwem festiwalu. Dwie koreańskie organizacje – The Center for Gender Equality in Korean Film i Korea Film Groups

Alliance potępiły zaangażowane Cannes. W swoim oświadczeniu podkreślały, że reżyser nie wykazał żadnych przejawów skruchy czy refleksji wobec zarzucanych mu czynów⁶⁰.

Na ujawnienia dokonane w ramach ruchu #MeToo w Korei Południowej warto spojrzeć przez pryzmat kolektywizmu cechującego społeczeństwo koreańskie. Takie uwarunkowanie kulturowe oznacza, że wartością nadrzędną jest zbiorowość, a nie jednostka. Ma też ścisły związek z rodzajem odczuwanego wstydu. Tam, gdzie dominuje podejście indywidualistyczne – na przykład w większości państw zachodnich, w przypadku porażki uczucie to dotyczy raczej rozczarowania sobą, niespełnieniem własnych oczekiwań. W przypadku kolektywizmu ściśle wiąże się z zawiedzeniem innych ludzi – społeczeństwa.

Jeśli wziąć pod uwagę ten aspekt, staje się zrozumiałe, dlaczego w Korei Południowej – choć patriarchalnej i mającej wiele do zrobienia w kwestii równouprawnienia, oskarżenia o molestowanie seksualne niosły za sobą duży oddźwięk. Oprócz nazwisk artystów wypłynęły sprawy szanowanych, wysoko postawionych polityków, co wywołało duży szok. Wśród nich był między innymi Park Woon-soon – burmistrz Seulu i aktywista walczący o prawa człowieka. Dzień po ujawnieniu jego nadużyć wobec współpracowniczki, popełnił samobójstwo. Pozostawił list z przeprosinami za wyrządzone krzywdy. Wobec osób publicznych w Korei Południowej oczekuje się przestrzegania bardzo wysokich standardów moralnych. Właśnie dlatego utrata twarzy jest często ciężarem nie do zniesienia⁶¹.

Kim Ki-duk zmarł w wieku 60 lat podczas pobytu na Łotwie, gdzie planował kupić dom i ubiegać się o rezydencję. Nieco wcześniej nawiązał kontakt z Estonian Film Institute. Nowy film *Rain, Snow, Cloud and Fog* chciał zrealizować w koprodukcji z Estonią. Spóźnił się z aplikacją o dofinansowanie. Zamierzał wnioskować o nie w styczniu 2021 roku. Wiadomość o śmierci reżysera obiegła koreańskie i zagraniczne media, a świat znowu podzielił się na dwie frakcje. W ojczyźnie Kima publikowano raczej chłodne komunikaty, często zawierające wzmiankę o zarzutach dotyczących molestowania seksualnego. Na Zachodzie wielokrotnie omijano drażliwy temat. Zamieszczano wyrazy bólu i żalu. Pojawiły się liczne artykuły, będące peanami na cześć autora *Samarytanki* i uwypuklające ogromny wpływ reżysera na rozwój kina – zarówno krajowego, jak i światowego.

Darcy Paquet – jeden z czołowych popularyzatorów kinematografii Korei Południowej, wykładowca, krytyk, autor witryny internetowej koreanfilm.org, tłumacz anglojęzycznych napisów do *Parasite* Bong Joon-ho, od lat mieszkający i pracujący w Seulu, w dzień śmierci reżysera

60 *Scandal-ridden director Kim Ki-duk's newest film screened at Cannes*, The Korea Herald, 16.05.2019, <http://www.koreaherald.com/view.php?ud=20190516000266> [dostęp: 22.12.2021].

61 Roman Husarski, »Jeszcze niedawno nikt właściwie nie wiedział, gdzie to państwo leży« (rozm. przepr. Mike Urbaniak), Gazeta.pl, 15.07.2021, <https://weekend.gazeta.pl/weekend/7,181991,27330272,jeszcze-niedawno-nikt-wlasciwie-nie-wiedzial-gdzie-to-panstwo.html> [dostęp: 22.12.2021].

opublikował wpis na Twitterze. „Przestałem uczyć o filmach Kim Ki-duka na moich zajęciach, kiedy w 2018 roku telewizja koreańska wyemitowała program na temat jego napaści seksualnych. Jeśli ktoś w prawdziwym życiu dopuszcza się tak okropnej przemocy, celebrowanie go jest po prostu niewłaściwe. Nie obchodzi mnie, czy jest geniuszem (i nie myślę, że nim był)” – pisał⁶². Reakcja Paqueta najprawdopodobniej była związana z zalewem pochlebnych tekstów, które przyczyniały się do promocji i upowszechniania twórczości Kima przy jednoczesnym pominięciu wspomnianej kwestii. Nie stanowiła też odosobnionego stanowiska wśród osób związanych z koreańskim przemysłem filmowym.

To prowadzi do kluczowego pytania – w jaki sposób mówić i obcować ze sztuką artystów, na których ciążyą zarzuty lub wyroki związane z molestowaniem seksualnym. Wydaje się, że każda skrajność nie przynosi dobrego rozwiązania. Zarówno *cancelowanie*, jak i odrywanie dzieła od postaci twórcy, czyli pomijanie pozaekranowego kontekstu, zawiera element zakłamywania i wymazywania historii. Ignorowanie i spychanie w niebyt tego, co nieakceptowalne, bolesne czy trudne nie sprawi, że przestanie istnieć. Ponadto w dłuższej perspektywie całkowite „usunięcie” Kim Ki-duka z krajobrazu przemysłu filmowego może przynieść odwrotny niż zamierzony przez zwolenników tej strategii skutek.

Z punktu widzenia badaczy, zajmujących się upowszechnianiem kultury filmowej, najwłaściwsze wydaje się zadbanie, by odbiorca miał dostęp do wiedzy. Nie da się jej zapewnić, spuszczając zasłonę milczenia. Nicole Hemmer proponuje podejście „więcej, a nie mniej” – więcej świadomości na temat czynów popełnionych przez twórców i tego, jak wpłynęły na ich sztukę i współpracowników, a także więcej publicznej debaty na temat najlepszego miejsca dla takiej twórczości w dzisiejszym społeczeństwie. Według niej nie ma potrzeby wymazywania, ale też nie powinno się dalej spoglądać na poszczególne dzieła jak na rozrywkę oderwaną od „prawdziwego świata”⁶³.

Przemysł filmowy jest ogromną machiną, w której zachodzą nieustanne przeobrażenia. Teksty kultury powinny być na nie wrażliwe, bo tylko dzięki temu pojawia się szansa, aby uchwycić pewne zjawiska z szerszej lub zupełnie nowej perspektywy. Wniosłe artykuły publikowane po śmierci Kim Ki-duka, pomijające kwestię #MeToo, u wielu osób znających zarzuty postawione mu w Korei, mogą wywoływać dysonans poznawczy. Publiczności pozbawionej takiej wiedzy odbierają z kolei możliwość bardziej świadomego odbioru.

Kim Ki-duk wniósł swój wkład we wzrost rozpoznawalności kina koreańskiego na arenie

62 Darcy Paquet, Twitter, 11.12.2020, <https://twitter.com/darcypaquet/status/1337426712234115073> [dostęp: 22.12.2021].

63 Nicole Hemmer, *How to think about consuming art made by sexual predators*, Vox, 9.01.2018, <https://www.vox.com/the-big-idea/2018/1/9/16866080/erase-predators-work-spacey-louis-weinstein-morality-art-artist> [dostęp: 22.12.2021].

międzynarodowej. Zdobył mnóstwo prestiżowych nagród filmowych i przez blisko dwie dekady święcił triumfy na największych festiwalach – w Cannes, Berlinie czy w Wenecji. W ostatnich latach wysunięto wobec niego liczne i poważne oskarżenia, które dotyczyły dopuszczania się przemocy seksualnej i fizycznej w trakcie pracy na planie. W świetle prawa został skazany za napad podczas realizacji *Moebius*. Pozostałe zarzuty oddalono z powodu braku dowodów lub przedawnienia się spraw. Wyłącznie do widza należy decyzja, czy chce obcować z twórczością reżysera, czy woli omijać ją szerokim łukiem. W rękach krytyków i badaczy pozostaje jednak stworzenie warunków, by mógł dokonać wyboru dysponując całą tą wiedzą, a nie zaledwie wycinkiem.

Strony internetowe

Korean Film Council (KOFIC)

Oficjalna strona internetowa Korean Film Council to zasobny zbiór informacji na temat przemysłu filmowego Korei Południowej – jego historii, twórców, trendów, sukcesów i aktualnej produkcji. KOFIC oferuje dostęp do licznych publikacji anglojęzycznych, w tym do danych statystycznych i katalogów filmów.

koreanfilm.or.kr

Korean Film Archive (KOFA)

Korean Film Archive to instytucja, która prężnie działa w dziedzinie upowszechniania kina koreańskiego. Dzięki jej wysiłkowi powstał kanał Korean Classic Film w serwisie Youtube. Obecnie znajduje się na nim blisko dwieście filmów koreańskich – powstałych od lat 30. aż po współczesność. Korean Classic Film udostępnia dzieła takich twórców jak Lee Man-hee, Kim Ki-young, Yu Hyun-mok i Im Kwon-taek. Wszystkie tytuły można zobaczyć nieodpłatnie i z angielskimi napisami. Większość z filmów została odrestaurowana.

eng.koreafilm.or.kr

Korean Classic Film – Youtube:

youtube.com/channel/UCvH6u_Qzn5RQdz9W198umDw

Koreanfilm.org

Strona internetowa powołana do życia przez Darcy'ego Paqueta w 1999 roku. Od ponad dwudziestu lat zajmuje się promocją kinematografii Korei Południowej. Zawiera eseje, recenzje filmów, wywiady z twórcami i informacje o nowych publikacjach na rynku wydawniczym, które dotyczą kina koreańskiego.

koreanfilm.org

Wykaz filmów

- A Brand New Life* (2009)
A Day Off (1968)
A Diary of Woman (1949)
A Girl at My Door (2014)
A New Oath (1945)
A Petal (1996)
A Single Spark (1995)
A Taxi Driver (2017)
A Watercolor Painting on a Rainy Day (1990)
Adada (1987)
Address Unknown (2001)
Aimless Bullet (*Oblatan*, 1961)
Amen (2011)
Arirang (1926)
Arirang (2011)
Attack the Gas Station (1999)
Bad Guy (2001)
Barefooted Youth (1964)
Barking Dogs Never Bite (2000)
Beautiful (2008)
Between the Knees (1984)
Birdcage Inn (1998)
Birthday (2019)
Bitter, Sweet, Seoul (2014)
Black Hair (1964)
Black Republic (1990)
Chilsu and Mansu (1988)
Christmas in August (1998)
Chun-hyang Story (1955)
Claire's Camera (2017)
Collective Invention (2015)
Come, Come, Come Upward (1989)
Crossroad (1956)
Crush and Blush (2018)
Daughter of Fire (1983)
Day Trip (2012)
Dissolve (2019)
Divine Bow (1979)
Diving Bell (*The Truth Shall Not Sink with Sewol*, 2014)
Dobry, zły i zakręcony (2008)
Dream (2008)
D-War (2007)
Excavator (2016)
Farewell to the Duman River (1962)
Fidelity (1973)
Fight for Justice (*Uilijeog guto*, 1919)
Friend (2001)
Ggamdong (1988)
Glisotteum (1985)
Godsend (2013)
Gra cien (2016)
Grass (2018)
Green Fish (1997)
Haeundae (2009)
Hahaha (2010)
Heart (2019)
Her Majesty Yeongwha (1964)
Hill of Freedom (2014)
Hit the Night (2017)
Hometown of Stars (1978)
Hotel by the River (2018)
Human, Space, Time and Human (2018)
Hwayi: A Monster Boy (2013)
I Am Looking For A Wife (1976)
If You Were Me (2002)

<i>In Another Country</i> (2012)	<i>Oasis</i> (2002)
<i>In Front of Your Face</i> (2021)	<i>Oddech</i> (2007)
<i>Incoherence</i> (1994)	<i>Oki's Movie</i> (2010)
<i>Introduction</i> (2021)	<i>Okja</i> (2017)
<i>Iodo</i> (1977)	<i>Oldboy</i> (2003)
<i>Jestem cyborgiem i to jest OK</i> (2006)	<i>Old Partner</i> (2009)
<i>Joint Security Area (J.S.A., 2000)</i>	<i>One on One</i> (2014)
<i>Kaleidoscope</i> (1961)	<i>One-sided Love of Princess</i> (1967)
<i>Killer Butterfly</i> (1978)	<i>On the Beach at Night Alone</i> (2017)
<i>Kim Ji-young: Born 1982</i> (2019)	<i>Our Sunhi</i> (2013)
<i>Krokodyl</i> (1996)	<i>Pan Zemsta</i> (2002)
<i>Lament</i> (2016)	<i>Pani Zemsta</i> (2005)
<i>Like You Know It All</i> (2009)	<i>Parasite</i> (2019)
<i>Lucky Chan-sil</i> (2019)	<i>Peppermint Candy</i> (1999)
<i>Luk</i> (2005)	<i>Phantom: The Submarine</i> (1999)
<i>Madame Aema</i> (1982)	<i>Pieta</i> (2012)
<i>Madame Freedom</i> (1956)	<i>Plomienie</i> (2018)
<i>Made in China</i> (2014)	<i>Poetry</i> (2010)
<i>Mandala</i> (1981)	<i>Ponad czasem</i> (2007)
<i>March of Fools</i> (1975)	<i>Poongsan</i> (2011)
<i>Marriage Story</i> (1992)	<i>Pragnienie</i> (2009)
<i>Matka</i> (2009)	<i>Prostitute</i> (1988)
<i>Microhabitat</i> (2017)	<i>Pusty dom</i> (2004)
<i>Moebius</i> (2013)	<i>Real Fiction</i> (2000)
<i>Motel Cactus</i> (1997)	<i>Red Family</i> (2013)
<i>Mountain Strawberries</i> (1982)	<i>Revivre</i> (2014)
<i>Mountain Strawberries 2</i> (1985)	<i>Right Now, Wrong Then</i> (2015)
<i>Mulberry</i> (1986)	<i>Rough Cut</i> (2008)
<i>My Sassy Girl</i> (2001)	<i>Rough Play</i> (2013)
<i>Nabi</i> (2001)	<i>Samarytanka</i> (2003)
<i>Night and Day</i> (2008)	<i>Secret Reunion</i> (2010)
<i>Night Fishing</i> (2011)	<i>Sekretne światło</i> (2007)
<i>Night Voyage</i> (1979)	<i>Seopyeonje</i> (1993)
<i>Nobody's Daughter Haewon</i> (2013)	<i>Shiri</i> (1999)
<i>North Korean Partisan in South Korea</i> (1990)	<i>Simpan (Judgement, 1999)</i>

<i>Służąca</i> (2016)	<i>The Ginko Bed</i> (1996)
<i>Snowpiercer</i> (2013)	<i>The Host</i> (2006)
<i>Stoker</i> (2013)	<i>The Housemaid</i> (1960)
<i>Stop</i> (2015)	<i>The Letter</i> (1997)
<i>Strażnik wybrzeża</i> (2002)	<i>The Moon Is... The Sun's Dream</i> (1992)
<i>Surrogate Mother</i> (1987)	<i>The Night of Full Moon</i> (1969)
<i>Swordsman</i> (1967)	<i>The Novelist's Film</i> (2022)
<i>Take Care of My Cat</i> (2001)	<i>The Story of Chun-hyang</i> (<i>Chunhyangjeon</i> , 1935)
<i>Tale of Cinema</i> (2005)	<i>The Vow Made below the Moon</i> (1923)
<i>Tell Me Something</i> (1999)	<i>The World Of Us</i> (2016)
<i>The Anarchists</i> (2000)	<i>Time</i> (2006)
<i>The Ascension of Han-ne</i> (1977)	<i>To the Starry Island</i> (1993)
<i>The Border</i> (1923)	<i>Trio</i> (1997)
<i>The Contact</i> (1997)	<i>White Man</i> (1994)
<i>The Day After</i> (2017)	<i>Wild Animals</i> (1997)
<i>The Day a Pig Fell into the Well</i> (1996)	<i>W sieci</i> (2016)
<i>The Day He Arrives</i> (2011)	<i>Wyspa</i> (2000)
<i>The Devil's Stairway</i> (1964)	<i>Zagadka zbrodni</i> (2003)
<i>The Front Line</i> (2011)	<i>Zombie Express</i> (<i>Train to Busan</i> , 2015)
<i>The General's Son</i> (1990)	<i>7 Reasons Why Beer is Better Than a Lover</i> (1996)
<i>The General's Son II</i> (1991)	

Index osób

- Ahn Hae-ryong 71
Ahn So-young 42
Bong Joon-ho 6, 7, 47, 48, 55, 60, 61, 65, 66, 71, 72, **75-111**, 122, 157, 167, 173, 226, 232, 243, 258, 259, 263, 284
Chang Yoon-hyun 59
Cho Jae-hyun 236, 261, 267, 277, 282
Choi Eun-hee 25, 26, 39
Choi In-kyu 17
Choi Min-sik 65, 178, 182
Choi Soon-sil 71
Choi Yul 277
Chun Doo-hwan 5, 40, 41, 42, 46, 50, 73, 90, 93
Gi Ju-bong 119
Ha Kil-chong 36-38
Han Hyung-mo 24
Han Suk-kyu 206, 207
Hong Kyung-pyo 84, 89
Hong Sang-soo 7, 8, 51, 61, 81, **112-156**, 202, 248, 260, 278
Hong Seong-gi 17
Hwang Dong-hyuk 4, 107
Im Kwon-taek 26, 37, 43-45, 234
Jang Hee-chul 82
Jang Hun 73, 252, 267, 268
Jang Sun-woo 49, 50, 79
Jeon Do-yeon 220, 223, 232
Jeon Go-woon 8, 156
Jeong Jae-eun 63
Jeong Jong-seo 232
Jeong Seo-kyeong 190, 197
Jo Mi-ryeong 25
Ju Jin-mo 239
Juhn Jai-hong 267, 268
Jung Il-sung 37
Jung In-yeop 42
Jung Ji-hoon 190
Jung Yu-mi 136
Kang Hye-jeong 184
Kang Je-gyu 56-58, 162, 163, 206
Kim Bora 8
Kim Byeong-ok 184
Kim Cho-hee 8, 155
Kim Dae-jung 34, 40, 46, 52, 59, 63, 64, 168
Kim Do-san 12, 13
Kim Do-young 8
Kim Dong-hoo 268
Kim Hye-ja 84, 95
Kim Hye-na 253
Kim Hyun Ku 81
Kim Ir Sen 15, 19, 20, 38, 39, 167
Kim Jee-woon 60, 66, 189
Kim Ji-mee 25, 26
Kim Jong Il 38, 39, 74, 183
Kim Jong Un 74
Kim Ki-deok 33
Kim Ki-duk 6-8, 33, 51, 56, 61, 71, 72, 111, 112, 116, 123, 172, 202, 213, **234-285**
Kim Ki-young 26, 30, 31, 36
Kim Min-hee 119-123, 138, 151, 153, 156, 198
Kim Roe-ha 77
Kim Sang-jin 59
Kim Sang-kyung 82
Kim Seung-woo 131
Kim Soo-yong 36
Kim Tae-ri 198
Kim Tae-woo 131
Kim Ui-seok 50
Kim Young-min 267
Kim Young-sam 46, 49, 53, 240
Ko Ah-sung 85
Kwak Jae-yong 61, 158
Kwak Ji-min 262
Kwak Kyung-taek 61, 169
Kwon Hae-hyo 119
Lee Bo-hee 43
Lee Byung-hun 163, 179
Lee Chang-dong 7, 40, 61, 71, 72, 75, 107, 116, 122, 162, **202-233**, 242, 243, 259
Lee Chung-ryul 68
Lee Dae-geun 43

Lee Ha Jun 88	Park Chung-hee 5, 27-30, 34,	Yang Jinmo 88
Lee Hye-yeong 156	35, 39, 40, 41, 70	Yeun Steven 232
Lee Isaac Chung 6, 232	Park Geun-hye 70-74, 270,	Yoo Ji-tae 184
Lee Jang-ho 42	278	Yoo Joon-sang 119
Lee Ju-hyoung 268	Park Ji-a 267	Yoo Yeong-jin 158
Lee Kyoung-mi 200	Park Joon-won 79	Yoon Jeong-hee 220, 232
Lee Kyu-hwan 23	Park Ki-yong 79, 278	Yoon Jong-bin 65
Lee Man-hee 30-33, 114	Park Kwang-su 79, 204, 205	You Young-gil 206
168	Park Mi-so 120	Youn Je-gyun 66
Lee Myung-bak 69, 73, 74	Park Nam-ok 25	Youn Yuh-Jung 6
Lee Myung-woo 14	Park Seung-pil 13	Yu Hyun-mok 30, 31
Lee Na-ra 255, 276	Park Woon-soon 283	Yu Jin-seon 42
Lee Sang-ho 71	Rhee Syngman 18-22, 26-28,	
Lee Seung-chul 158-160	30	
Lee Seung-jae 261	Roh Moo-hyun 64, 73, 219,	
Lee Yeong-ae 64, 183	220	
Lim Soo-jung 189	Roh Tae-woo 46, 47, 50, 73,	
Lim Syd 175	76	
Min Byung-chun 79	Ryoo Seung-wan 184	
Moon Jae-in 74, 140	Ryu Seung-beom 257	
Moon Seung-wook 63	Seo Young-hwa 119, 120, 156	
Moon Si-Hyun 268	Seo Young-joo 262	
Moon So-ri 219	Seonu Il-ran 43	
Na Un-gyu 12	Shim Hyung-rae 66, 67	
Oh Dal-su 184	Shin Ha-kyun 184	
Oh Jung-mi 226	Shin Sang-ok 25, 39	
Oh Kwang-rok 184	Shin Seok-ho 120	
Park Chan-kyong 72, 157, 200	Shin Yeon-shik 268	
Park Chan-wook 6, 7, 46, 48,	Sol Kyung-gu 219, 232	
55, 60, 61, 65, 71, 72, 77,	Song Kang-ho 56, 71, 81, 85,	
79, 116, 119, 131, 136,	87, 163, 184, 191, 197,	
157-201 , 234, 243, 259,	200, 268	
260, 271, 274	Tcha Sung-jai 79, 81	

Bibliografia

- Andrew Dudley, *Time Zones and Jetlag: The Flows and Phases of World Cinema* [w:] *World Cinemas, Transnational Perspectives*, ed. Nataša Đurovičová, Kathleen Newman, New York 2010.
- Autorzy kina azjatyckiego II*, red. Agnieszka Kamrowska, Stowarzyszenie Przyjaciół Czasopisma o Tematyce Audiowizualnej EKRANY, Kraków 2015.
- Bong Joon-ho, *Parasite. A Graphic Novel in Storyboards*, Grand Central Publishing, New York 2020.
- Booth Michael, *Japonia, Chiny i Korea. O ludziach skłóconych na śmierć i życie* (przeł. Barbara Gutowska-Nowak), Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2021.
- Carter David, *East Asian Cinema*, Kamera Books, Harpenden 2010.
- Choe Steve, *Love Your Enemies: Revenge and Forgiveness in Films by Park Chan-wook*, „Korean Studies”, 2009, nr 33.
- Chung Sung-ill, *Im Kwon-taek* (trans. Han Na-ra), Korean Film Council, Seoul 2006.
- Cicha eksplozja. Nowe kino Azji Wschodniej i Południowo-Wschodniej*, red. Jagoda Murczyńska, Korporacja Ha!art, Fundacja Sztuki Arteria, Kraków – Warszawa 2016.
- Corrigan Timothy, »Auteurs« i Nowe Hollywood, „Kwartalnik Filmowy”, 2007, nr 60.
- Czermińska Małgorzata, *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1987.
- Demick Barbara, *Świata nie mamy czego zazdrościć. Zwyczajne losy mieszkańców Korei Północnej* (przeł. Agnieszka Nowakowska), Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2017.
- Duplass Mark, Duplass Jay, *Like Brothers*, Balantine Books, New York 2018.
- East Asian Cinemas. Exploring Transnational Connections on Film*, ed. Leon Hunt, Leung Wing-Fai, I.B. Tauris, New York 2008.
- Gleson Timothy R., *South Korean Action Films As Indicators of Fear of and Hope for Reunification*, „Education About Asia”, 2013, nr 1 (8).
- Godlewski Konrad, *Korea szerokopasmowa*, Kwiaty Orientu, Warszawa 2012.
- Han Sunhee, *Seoul. Crossroads of Tradition and Modernity*, „Korean Cinema Today”, 2010, nr 5.
- Hedetoft Ulf, *Contemporary Cinema. Between Globalization and National Interpretation* [w:] *Cinema and Nation*, ed. Mette Hjort, Scott MacKenzie, London 2000.
- Higson Andrew, *Ograniczona wyobraźnia kina narodowego* (przeł. Teresa Rutkowska), „Kwartalnik Filmowy”, Warszawa, 2008, nr 62-63.

- Hong Eunye, *COOL po koreańsku. Narodziny fenomenu* (przeł. Jowita Maksymowicz-Hamann, Małgorzata Suwińska), Grupa Wydawnicza Relacja, Warszawa 2020.
- Hong Eunye, *Nunchi. Koreański sekret dobrych relacji z ludźmi* (przeł. Hanna Pasierska), Wydawnictwo Literackie, Kraków 2020.
- Huh Moonyung, *Hong Sangsoo* (trans. Yook Jin-young), Korean Film Council, Seoul 2007.
- Husarski Roman, *Kraj niespokojnego poranka. Pamięć i bunt w Korei Południowej*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2001.
- Jacoby Marcin, *Korea Południowa. Republika żywiołów*, MUZA SA, Warszawa 2020.
- Jin Dal Yong, *Transnational Korean Cinema. Cultural Politics, Film Genres and Digital Technologies*, Rutgers University Press, New Brunswick 2020.
- Jung Han-seok, *Beyond the will of Man, A Sublime State*, „Korean Film Observatory”, 2007, nr 22.
- Jung Han-seok, *Beauty Destroys Me. Juhn Jai-hong's »Beautiful« in Panorama*, „Korean Film Observatory”, 2008, nr 25.
- Jung Ji-youn, *Bong Joon-ho* (trans. Colin A. Mouat), Korean Film Council, Seoul 2008.
- Jung Sung-il, *Dwie lub trzy rzeczy, które wiem o Hong Sang-soo*, „Ekran” 2021, nr 3.
- Kim Ki-Duk, ed. Danièle Rivičre (trans. Paul Buck et. al.), *Dis Voir*, Paris 2006.
- Kim Kyung Hyun, *Virtual Hallyu: Korean Cinema of the Global Era*, Duke University Press, London 2011.
- Kim Molly H., *1970s Korean Cinema and Ha Kilchong*, „International Journal of Korean History”, 2019, nr 2 (24).
- Kim Yeojin, *Multiple Gaze and Transnational Assemblage in Chanwook Park's »The Handmaiden« [w:] Cinematic Women, From Objecthood to Heroism: Essays on Female Gender Representation on Western Screens and in TV Productions*, ed. Lisa V. Mazey, Vernon Press, Delaware 2020.
- Kim Young-jin, *Park Chan-wook* (trans. Colin A. Mouat), Korean Film Council, Seoul 2007.
- Kletowski Piotr, *Kino Dalekiego Wschodu*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009.
- Korean Cinema 2004*, ed. Lee Keun-sang (trans. Min-Kyeong Seong et. al.), Korean Film Council, Seoul 2004.
- Korean Cinema 2005*, ed. Daniel D.H. Park (trans. Kim Yeonsoo et. al.), Korean Film Council, Seoul 2005.
- Korean Cinema 2017*, ed. Lee Keun Sang, Korean Film Council, Busan 2017.
- Korean Cinema: from Origins to Renaissance*, ed. Kim Mee-hyun (trans. Jennifer Youjin Jung et. al.), Korean Film Council, Seoul 2006.

- Lee Nam, *The Films of Bong Joon Ho*, Rutgers University Press, New Brunswick 2020.
- Levi Nicolas, *Kim Jong Il: A Film Director Who Ran a Country*, „Journal of Modern Science”, 2015, nr 2 (25).
- Malinowska Magda, *Kim Ki-duk – na tropach współczesnego »auteur«*, „Bliza. Gdyński Kwartalnik Artystyczny”, 2011, nr 1 (6).
- Małota Wioletta, *Korea Południowa. Gospodarka, społeczeństwo, k-kultura*, Difin, Warszawa 2020.
- Mazierska Ewa, Rascaroli Laura, *Turyści, podróżnicy i współczesne europejskie kino transnarodowe*, „Panoptikum”, 2009, nr 8 (15).
- Merajver-Kurlat Marta, *Kim Ki-Duk: On Movies, the Visual Language*, Jorge Pinto Books Inc., New York 2009.
- Moon Seok, *Expect New Challenges from Established Directors*, „Korean Film Observatory”, 2007, nr 22.
- New Korean Cinema*, ed. Chi-Yun Shin, Julian Stringer, New York University Press, New York 2003.
- Nichols Bill, *How Can We Describe the Observational, Participatory, Reflexive, and Performative Modes of Documentary Film?* [w:] Tenże, *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington, 2017.
- Park Mi Sook, *South Korea Cultural History Between 1960s and 2012*, „International Journal of Korean Humanities and Social Sciences”, 2014, nr 1.
- Seoul Searching. Culture and Identity in Contemporary Korean Cinema*, ed. Frances Gateward, State University of New York Press, New York 2007.
- Stachówna Grażyna, *Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych*, Rabid, Kraków 2001.
- Tudor Daniel, Pearson James, *Tajemnice Korei Północnej* (przeł. Agnieszka Sobolewka), Grupa Wydawnicza Foksal, Warszawa 2015.
- Who's who. Directors in Korean Film Industry*, ed. Daniel D. H. Park, Korean Film Council, Seoul 2008.
- Who's who. Producers and Investors in Korean Film Industry*, ed. Daniel D. H. Park, Korean Film Council, Seoul 2008.
- Yecies Brian, Shim Aegyung, *The Changing Face of Korean Cinema. 1960-2015*, Routledge, New York 2016.

Źródła internetowe i audiowizualne

- Azja Kręci: odcinek 19: Kino czule społecznie. Kto jest pasożytem w kapitalizmie? – debata Pięciu Smaków i „Pisma. Magazynu opinii”* (rozmawiają dr Marcin Jacoby, Jędrzej Malko i Jagoda Murczyńska), Azja Kręci – podcast Pięciu Smaków, Spotify, 13.01.2020 [dostęp: 21.09.2021].
- Azja Kręci: odcinek 24: Bohaterki koreańskiego kina* (rozmawiają Jagoda Murczyńska i Marcin Krasnowolski), Azja Kręci – podcast Pięć Smaków, Spotify, 14.04.2020 [dostęp: 3.12.2021].
- Biografia Kim Ji-mee, Korean Film Council,
<https://www.koreanfilm.or.kr/eng/films/index/peopleView.jsp?peopleCd=10005814>
[dostęp: 30.03.2021].
- Bong Joon-ho, *Bong Joon-ho Exclusive Interview – TOKYO!* (rozm. przepr. Steve Weintraub), Collider, 18.05.2009, <https://collider.com/bong-joonho-exclusive-interview-tokyo>
[dostęp: 10.09.2021].
- Bong Joon-ho, *Mother: Interview with Bong Joon-ho* (rozm. przepr. Virginie Selavy), Electric Ship 1.08.2010, <http://www.electricsheepmagazine.co.uk/2010/08/01/mother-interview-with-bong-joon-ho-2> [dostęp: 20.09.2021].
- Bong Joon-ho, *Bong Joon-ho's Dystopia Is Already Here* (rozm. przepr. E. Alex Jung), Vulture, 7.10.2019, <https://www.vulture.com/2019/10/bong-joon-ho-parasite.html>
[dostęp: 20.09.2021].
- Bong Joon-ho, *Bong Joon Ho on Family and Class in Parasite, Collecting Films, and Memories of Murder* (rozm. przepr. Dennis Lim), Film at Lincoln Center, 19.11.2019, <https://www.filmlinc.org/daily/bong-joon-ho-on-family-and-class-in-parasite-collecting-films-and-memories-of-murder> [dostęp: 12.04.2021].
- Bordwell David, *One last big job: How heist movies tell their stories*, 12.10.2017, <http://www.davidbordwell.net/blog/2017/10/12/one-last-big-job-how-heist-movies-tell-their-stories>
[dostęp: 10.06.2021].
- Cha Juhui, *Defamation law, privacy and the #MeToo Movement in Korea* (rozm. przepr. Stacey Steele), Asian Studies Association, 6.05.2020, <https://asaa.asn.au/defamation-law-privacy-and-the-metoo-movement-in-korea/> [dostęp: 20.12.2022].
- Cho Jun-Hyoung, *Director Lee Man-hee: His Life and Movies*, Korean Film Archive, Google Arts & Culture, <https://artsandculture.google.com/exhibit/director-lee-man-hee-his-life-and-movies/wQwcE2lo> [dostęp: 3.04.2021].
- Cho Nam-joo, *Bringing to light the subtle sexism in modern Korea: Cho Nam-joo's book reflects the discrimination many women face daily* (rozm. przepr. Shin Joon-bong), Korea JoongAng Daily, 5.09.2017, <https://koreajoongangdaily.joins.com/2017/09/05/features/Bringing-to-light-the-subtle-sexism-in-modern-Korea-Cho-Namjoos-book-reflects-the-discrimination-many-women-face-daily/3038016.html> [dostęp: 5.12.2021].
- Director Kim Ki-Duk to appear on »Debate for 100 Minutes« to talk about »The Host«*, Koreacontent News Team [w:] Hancinema, 17.08.2006, <http://www.hancinema.net/director-kim-ki-duk-to-appear-on-debate-for-100-minutes-to-talk-about-the-host-6891.html> [dostęp: 17.12.2021].

- Frater Patrick, *Kim Ki-duk Takes Knife to »Moebius« for Censors*, Variety, 1.09.2013, <https://variety.com/2013/film/asia/kim-ki-duk-takes-knife-to-moebius-for-censors-1200595255> [dostęp: 20.12.2021].
- Frater Patrick, *Kim Ki-duk Denied Visa to Shoot »Who is God« in China (EXCLUSIVE)*, Variety, 31.06.2016, <https://variety.com/2016/film/asia/korea-kim-ki-duk-denied-visa-in-china-1201848710> [dostęp: 20.12.2021].
- Ha Gil-jong and the Revitalization of Korean Cinema*, Harvard Film Archive, <https://harvardfilmarchive.org/programs/ha-gil> [dostęp: 10.04.2021].
- Hemmer Nicole, *How to think about consuming art made by sexual predators*, Vox, 9.01.2018, <https://www.vox.com/the-big-idea/2018/1/9/16866080/erase-predators-work-spacey-louis-weinstein-morality-art-artist> [dostęp: 22.12.2021].
- Hess Amanda, *How The Myth of the Artistic Genius Excuses the Abuse of Woman*, The New York Times, 10.11.2017, <https://www.nytimes.com/2017/11/10/arts/sexual-harassment-art-hollywood.html> [dostęp: 22.12.2021].
- Hong Sang-soo, *Hong Sang-soo | Directors Dialogue | NYFF55 (rozmowa)*, Film at Lincoln Center, Youtube, <https://youtu.be/DjAOIKrdpls> [dostęp: 1.12.2021].
- Hong Sang-soo, *There Is No Such Thing As Reality: Hong Sang-Soo Discusses »On the Beach at Night Alone«* (rozm. przepr. Christopher Small), MUBI – Notebook Interview, 18.02.2017, <https://mubi.com/notebook/posts/there-is-no-such-thing-as-reality-hong-sang-soo-discusses-on-the-beach-at-night-alone> [dostęp: 10.12.2021].
- Howson Richard, Yecies Brian, *The Korean »Cinema of Assimilation« and the Construction of Cultural Hegemony in the Final Years of Japanese Rule*, „The Asia-Pacific Journal: Japan Focus”, 2013, volume 11, 25 (4), <https://apjjf.org/2014/11/25/Brian-Yecies/4137/article.html> [dostęp: 10.03.2021].
- Husarski Roman, *»Jeszcze niedawno nikt właściwie nie wiedział, gdzie to państwo leży«* (rozm. przepr. Mike Urbaniak), Gazeta.pl, 15.07.2021, <https://weekend.gazeta.pl/weekend/7,181991,27330272,jeszcze-niedawno-nikt-wlasciwie-nie-wiedzial-gdzie-to-panstwo.html> [dostęp: 22.12.2021].
- Hyden Sage, *How »Parasite« (And Every Bong Joon-ho Film) Critiques Class*, Just Write – Official, Youtube, <https://youtu.be/BhEgGxaeCqM> [dostęp: 20.09.2021].
- Jin Min-ji, *Kim Ki-duk faces new allegations: Acclaimed director called out by actors for multiple cases of sexual assault*, Korea JongAng Daily, 07.03.2018, https://koreajoongangdaily.joins.com/news/article/article.aspx?aid=3045339&fbclid=IwAR280VNHs9MqDJ3tU9tPAPaDceab9omC9hUD5eKpiI73mPOqwn_LyxXYPs [dostęp: 20.12.2021].
- Khon Eric, *Toronto Review: Penis Mutilation, Rock Masturbation, and Other Wacky Ingredients Turn Kim Ki-duk's Wordless 'Moebius' Into a Memorable Provocation*, IndieWire, 10.09.2013, <https://www.indiewire.com/2013/09/toronto-review-penis-mutilation-rock-masturbation-and-other-wacky-ingredients-turn-kim-ki-duks-wordless-moebius-into-a-memorable-provocation-35164> [dostęp: 16.12.2021].

- Kiang Jessica, *Film Review: 'The Net'*, Variety, 4.09.2016, <https://variety.com/2016/film/reviews/the-net-review-1201848835/> [dostęp: 17.12.2021].
- Kiang Jessica, *Berlin Film Review: Human, Space, Time and Human*, Variety, 18.02.2018, <https://variety.com/2018/film/reviews/human-space-time-and-human-review-berlinale-2018-1202696532> [dostęp: 22.12.2021].
- Kim Ki-duk, *Korean Post New Wave Film Director Series: KIM Ki-duk* (rozm. przepr. Jung Seong-il), „Cine21”, 2002, nr 339. [w:] Brian M. Yecies, Aegyung Shim Yecies, *Korean post new wave film director series: Kim Ki-Duk*, University of Wollongong, 2002, <https://ro.uow.edu.au/artspapers/372> [dostęp: 1.12.2021].
- Kim Ki-duk, *kim ki-duk i cinemateket: interview* (rozm. przepr. Helene Hindberg), Eiga, 28.05.2005, <http://www.eiga.dk/anmeldelse.php?id=126&side=2> [dostęp: 17.12.2021].
- Kim Ki-duk (wywiad), The Dong-a Ilbo, 8.02.2007, <https://www.donga.com/en/Search/article/all/20070208/251722/1> [dostęp: 17.12.2021].
- Kim Kyu Hyun, *The Coast Guard*, 2002, Koreanfilm.org, <https://www.koreanfilm.org/kfilm02.html#coastguard> [dostęp: 10.12.2021].
- Konferencja prasowa filmu *Pieta* w ramach MFF w Wenecji, *69th Venice Film Festival – Pieta by Kim Ki-duk*, 2012, Televisionet, Youtube, https://www.youtube.com/watch?v=lLeZ-4GwbzE&ab_channel=televisionet [dostęp: 15.12.2021].
- Konferencja prasowa filmu *The Woman Who Ran* w ramach MFF w Berlinie, *Domangchin yeoja | Press Conference Highlights | Berlinale Competition 2020*, Berlinale – Berlin International Film Festival, Youtube, <https://youtu.be/VYcpemO443Q> [dostęp: 2.12.2021].
- Lee Chang-dong, *BURNING Director Q&A | TIFF 2018* (rozmowa), TIFF Talks, Youtube, 14.09.2018, https://www.youtube.com/watch?v=fjAiEEDuFok&ab_channel=TIFFTalks [dostęp: 20.08.2021].
- Lee Claire, *Uncut »Moebius« will only screen at Venice*, The Korea Herald, 1.09.2013, <http://www.koreaherald.com/view.php?ud=20130901000153> [dostęp: 20.12.2021].
- Lee Hyo-won, *Busan: Director Kim Ki-duk to Award \$10,000 for Guessing Film Fact*, The Hollywood Reporter, 5.10.2014, <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/busan-director-kim-ki-duk-738180> [dostęp: 17.12.2021].
- Lee Hyo-won, *Busan: Kim Ki-duk to Tone Down Violence for \$30M Chinese Epic War »Who is God«*, The Hollywood Reporter, 5.10.2015, <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/busan-kim-ki-duk-tone-829707> [dostęp: 20.12.2021].
- Lee Ji-youn, *Korea's Classical »Chunhyangjeon« (The Story of Chunhyang) Made into Film*, Korean Film Archive, Google Arts & Culture, <https://g.co/arts/e1e8RGX7ga495sWW6> [dostęp: 21.03.2021].
- Materiały dodatkowe dołączone do DVD z filmem *Parasite* Bong Joon-ho, Bong Joon-ho, *Parasite*, DVD, The Criterion Collection, USA 2020 (dysk 2).

- Materiały dodatkowe dołączone do DVD z filmem *Matka* Bong Joon-ho, Bong Joon-ho, *Mother*, DVD, Magnolia Home Entertainment, USA 2010.
- Materiały dodatkowe dołączone do DVD z filmem *Oasis* Lee Chang-dong, Lee Chang-dong, *Oasis*, DVD, LifeSize Entertainment, USA 2004.
- Materiały dodatkowe dołączone do wydawnictwa DVD *Trylogia Zemsty* Park Chan-wooka, Park Chan-wook, *Trylogia Zemsty*, DVD, Gutek Film, Polska 2008 (dysk 4).
- McCurry Justin, »Don't look dishevelled«: anger over Seoul city's advice to pregnant women, *The Guardian*, 11.01.2021, <https://www.theguardian.com/world/2021/jan/11/dont-look-dishevelled-anger-over-seoul-citys-advice-to-pregnant-women> [dostęp: 5.12.2021].
- Min Dong-yong, *Survival Strategy for Low Budget Films?*, *The Dong-a Ilbo*, 9.06.2005, <http://english.donga.com/srv/service.php3?biid=2005060968828> [dostęp: 18.12.2021].
- Mitchel Duncan, *Madame Freedom (1956)*, Koreanfilm.org, <http://www.koreanfilm.org/kfilm45-59.html#madamefreedom> [dostęp: 30.03.2021].
- North Korea's Kim gets perfect gift: illegal films*, Reuters, 3.10.2007, <https://www.reuters.com/article/idINIndia-29829520071003> [dostęp: 1.05.2021].
- Panther B.L., *Park Chan-wook gets silly but sweet with »I'm a Cyborg, But That's OK«*, *The Spool*, 20.04.2020, <https://thespool.net/reviews/movies/park-chan-wook-im-a-cyborg-but-thats-ok> [dostęp: 10.06.2021].
- Paquet Darcy, *The Housemaid (1960)*, Koreanfilm.org, <https://www.koreanfilm.org/kfilm60s.html#housemaid> [dostęp: 1.04.2021].
- Paquet Darcy, *1970-79*, Koreanfilm.org, <https://www.koreanfilm.org/kfilm70s.html> [dostęp: 10.04.2021].
- Paquet Darcy, *1980-89*, Koreanfilm.org, <https://www.koreanfilm.org/kfilm80s.html> [dostęp: 11.04.2021].
- Paquet Darcy, *1990-1995*, Koreanfilm.org, <https://www.koreanfilm.org/kfilm90-95.html> [dostęp: 15.04.2021].
- Paquet Darcy, *2007*, Koreanfilm.org, <https://www.koreanfilm.org/kfilm07.html> [dostęp: 03.05.2021].
- Paquet Darcy, »*A Day Off*«, Far East Film Festival, 2019, <https://www.fareastfilm.com/eng/archive/2019/a-day-off/?IDLYT=15535> [dostęp: 3.04.2021].
- Paquet Darcy, *Kluczowe momenty w historii kina Korei*, Pięć Smaków – Asian Cinema Education, <https://www.piecsmakow.pl/lecture.s?id=868&mid=1330> [dostęp: 10.04.2021].
- Paquet Darcy, Post na portalu Twitter, Twitter, 11.12.2020, <https://twitter.com/darcypaquet/status/1337426712234115073> [dostęp: 22.12.2021].

- Park Chan-wook, *Act of Revenge: Director Park Chan-wook Discusses »Lady Vengeance« and More* (rozm. przepr. Damon Smith), Bright Lights Film Journal, 1.04.2006, <https://brightlightsfilm.com/acts-revenge-director-park-chan-wook-discusses-lady-vengeance> [dostęp: 10.06.2021].
- Park Chan-wook, *Park Chanwook by Esther K. Chae* (rozm. przepr. Esther K. Chae), „Bomb Magazine”, 2006, nr 96, <https://bombmagazine.org/articles/park-chanwook> [dostęp: 3.06.2021].
- Park Chan-wook, *Park Chan-wook Interview: Revenge is Sweet* (rozm. przepr. Matt McAllister), Future Movies, 2.10.2006, <https://www.futuremovies.co.uk/filmmaking/park-chan-wook-revenge-is-sweet/matt-mcallister> [dostęp: 25.06.2021].
- Park Chan-wook, *Director Park Chan-wook Talks »Thirst« – RT Interview* (rozm. przepr. Joe Utichi), Rotten Tomatoes, 30.07.2009, <https://editorial.rottentomatoes.com/article/director-park-chanwook-talks-thirst-rt-interview> [dostęp: 15.06.2021].
- Park Chan-wook, *Park Chan-wook Interview: Revenge is Sweet* (rozm. przepr. Matt McAllister), Future Movies, 2.12.2014, <https://www.futuremovies.co.uk/filmmaking/park-chan-wook-revenge-is-sweet/matt-mcallister> [dostęp: 10.06.2021].
- Park Chan-wook, *Park Chan-wook at his London film festival Screen Talk: »People ask me to sign their hammers«* (wywiad) British Film Institute, Youtube, 11.10.2016, https://www.youtube.com/watch?v=oY8jaAkcMu0&ab_channel=BFI [dostęp: 1.06.2021].
- Park Chan-wook, *Park Chan-wook's Film Push the Boundaries of Sex and Violence – But That's Not His Intention* (rozm. przepr. Simon Abrams), Esquire, 18.10.2016, <https://www.esquire.com/entertainment/q-and-a/a49691/park-chan-wook-interview-the-handmaiden> [dostęp: 25.06.2021].
- Park Chan-wook, *Park Chan-wook Interview: Playing with Perspective and Genre in »The Handmaiden«* (rozm. przepr. Phil Brown), That Shelf, 26.10.2016, <https://thatshelf.com/park-chan-wook-interview-playing-with-perspective-and-genre-in-the-handmaiden> [dostęp: 25.06.2021].
- Park Chan-wook, *ScreenTalks Archive: Park Chan-Wook on I'm A Cyborg, But That's OK*, Barbican Centre, 3.07.2017, <https://www.barbican.org.uk/read-watch-listen/screentalks-archive-park-chan-wook-on-im-a-cyborg-but-thats-ok> [dostęp: 1.06.2021].
- Platek Piotr, *Przybysze z Korei Północnej zajęli się Reksiem. Dlaczego?*, wyborcza.pl, 26.09.2016, <https://bielskobiala.wyborcza.pl/bielskobiala/7,88025,20731874,przybysze-z-korei-polnocnej-zajeli-sie-reksiem-dlaczego.html> [dostęp: 10.04.2021].
- PO Produkcja filmowa: *możliwość przekwalifikowania filmu na „trudny”*, Polski Instytut Sztuki Filmowej, 24.04.2020, <https://pisf.pl/aktualnosci/po-produkcja-filmowa-mozliwosc-przekwalifikowania-filmu-na-trudny> [dostęp: 12.04.2021].
- Poster for New Kim Gi-duk Film to Provoke Controversy, The Chosun Ilbo, 16.01.2004, http://english.chosun.com/site/data/html_dir/2004/01/16/2004011661006.html [dostęp: 17.12.2021].
- Quandt James, *Twice-told Tales: The Films of Hong Sang-soo*, Artforum, 2007, <https://www.artforum.com/print/200706/twice-told-theses-the-films-of-hong-sang-soo-15367> [dostęp: 10.12.2021].

- Raymond Mark, *Hong Sang-soo*, Senses of Cinema, 78/2016,
<https://www.sensesofcinema.com/2016/great-directors/hong-sang-soo/#fn-26125-3>
[dostęp: 1.12.2021].
- Scandal-ridden director Kim Ki-duk's newest film screened at Cannes*, The Korea Herald,
16.05.2019, <http://www.koreaherald.com/view.php?ud=20190516000266> [dostęp: 22.12.2021].
- Seo Young-ju, *Seo Young-ju Group Interview* (wywiad), easternKicks, 18.06.2014,
<https://www.easternkicks.com/features/seo-young-ju-group-interview> [dostęp: 17.12.2021].
- Shim Ae-Gyung, Yecies Brian, *Power of the Korean film producer: Dictator Park Chung Hee's forgotten film cartel of the 1960s golden decade and its legacy*, „The Asia-Pacific Journal: Japan Focus”, 2012, nr 10 (52), <https://ro.uow.edu.au/artspapers/1940> [dostęp: 1.04.2021].
- Song Soon-jin, *THE AIMLESS BULLET to Be Digitally Restored*, Korean Film Council,
24.01.2014, <http://www.koreanfilm.or.kr/eng/news/news.jsp?blbdComCd=601006&seq=2882&mode=VIEW> [dostęp: 3.04.2021].
- Tsui Curtis, *10 Things I Learned: »Memories of Murder«*, Criterion, 22.04.2021,
<https://www.criterion.com/current/posts/7362-10-things-i-learned-memories-of-murder>
[dostęp: 10.09.2021].
- What is the first Korean movie?*, Korean Film Archive,
https://eng.koreafilm.or.kr/kmdb/trivia/funfacts/BC_0000005064 [dostęp: 10.03.2021].
- Who is the first female director of Korea and what movie did she make?*, Korean Film Archive,
https://eng.koreafilm.or.kr/kmdb/trivia/funfacts/BC_0000005065?page=2 [dostęp: 30.03.2021].
- What was the first Korean movie in color?*, Korean Film Archive,
https://eng.koreafilm.or.kr/kmdb/trivia/funfacts/BC_0000005061 [dostęp: 21.03.2021].
- Yecies Brian M., *Film Censorship as a Good Business in Colonial Korea: Profiteering From Hollywood's First Golden Age, 1926-36*, University of Wollongong, 2006,
<https://ro.uow.edu.au/artspapers/103> [dostęp: 20.03.2021].
- Yecies Brian M., *Parleying Culture Against Trade: Hollywood's Affairs With Korea's Screen Quotas*, „Korea Observer”, 2007, nr 1 (38), University of Wollongong,
<http://ro.uow.edu.au/artspapers/116> [dostęp: 11.04.2021].
- Yecies Brian M., Shim Ae-Gyung, *Disarming Japan's cannons with Hollywood's cameras: cinema in Korea under U.S. occupation, 1945-1948*, „The Asia-Pacific Journal”, 2010, volume 8, (3) 44, 1.11.2010, <https://apjjf.org/-Brian-Yecies/3437/article.html> [dostęp: 21.03.2021].
- Yoo Sungkwan, *Erotic Movies and Stars of the 1980s*, Korean Film Archive, Google Arts & Culture, <https://artsandculture.google.com/exhibit/erotic-movies-and-stars-of-the-1980s/wQx1tM0k> [dostęp: 11.04.2021].
- Yoon Jinyoung, Yim Eunhyuk, *Symbolic meanings of women's dress on Korean film »Madame Freedom« from the fifties*, „Fashion and Textiles 2”, 2015, nr 2 [online], 4.02.2015,
<https://doi.org/10.1186/s40691-014-0024-3> [dostęp: 30.03.2021].