

Kraków 2023-03-15

Dr hab. Piotr Kletowski, prof. UJ

Zakład Korei

Instytut Bliskiego i Dalekiego Wschodu

Wydział Studiów Międzynarodowych i politycznych

Uniwersytet Jagielloński

**RECENZJA ROZPRAWY DOKTORSKIEJ P. MAGDY MALINOWSKIEJ
KOREA POD NAPIĘCIEM. AUTORZY KINA KOREAŃSKIEGO**

Praca pani Malinowskiej dotyczy niezwykle interesującego fenomenu kinematografii koreańskiej, który, mimo dość dużej popularności – tak wśród widzów, jak i badaczy kina azjatyckiego – wciąż jest zjawiskiem niewystarczająco opisanym. Zwłaszcza na niwie polskiego filmoznawstwa. Dlatego wszystkie prace naukowe poświęcone kinu koreańskiemu (zarówno Korei Południowej, jak i Korei Północnej) zasługują na najwyższą uwagę. Zwłaszcza jeśli to opracowanie wnikliwe, rzucające opis dorobku koreańskich filmowców na szerokie tło historyczne, społeczne i kulturowe. Co właśnie czyni niniejsza praca. Dlatego od razu, odchodząc od przyjętej tradycji dopuszczenia rozprawy do dalszego procedowania na samym końcu recenzji, chciałbym zrobić to od razu, na początku mojej opinii na temat doktoratu pani Malinowskiej, podkreślając jej wysoką wartość merytoryczną i poznawczą. Mam również nadzieję, że doktorat ten stanie się podstawą do wydania publikacji poświęconej kinu Korei Południowej, która wypełniłaby lukę na polskim rynku publikacji nt. filmu, zwłaszcza, że po dziś dzień, mimo obecności na rynku książek opisujących jedynie częściowo dokonania kina koreańskiego (ostatnio książka Krzysztofa Loski *W cieniu imperium Wschodzącego Słońca. Japoński projekt kolonialny i kultura filmowa w Azji Wschodniej*, Wyd. Universitas, 2022, dotyczącej twórczości koreańskich filmowców realizujących filmy w czasach japońskiego przyłączenia) wciąż nie ma całościowych opracowań kinematografii koreańskiej.

Rozprawa doktorska *Korea pod napięciem. Autorzy kina koreańskiego*, jak głosi tytuł, skupia się na dokonaniach wybranych – w ujęciu autorki – najbardziej reprezentatywnych twórców współczesnego kina koreańskiego (choć w pracy dostajemy również krótki opis dokonań reżyserów koreańskich tworzących wcześniej oblicze tego kina). Całość złożona jest, w zasadzie, z trzech części. W części pierwszej, pt. *W kalmary teraz już tylko gramy*, autorka przedstawia *resumé* całej pracy, wyszczególniając stanowiska metodologiczne wykorzystane w procesie badania kina koreańskiego. Jest to swego rodzaju *metodologiczna fuzja*, wykorzystująca najważniejsze, stosowane obecnie w filmoznawstwie, metody badawcze: od historycznego i socjologicznego ujęcia filmu, przez różnorakie metody tekstualnej analizy i interpretacji dzieła filmowego (na czele z analizą formalną tekstu filmowego), po – tak popularne dziś – metody kontekstowe, zwłaszcza z kręgu *Production Studies*, ukazujące znaczenie filmu wytwarzane niejako na zasadzie funkcjonowania kina w sieci zależności produkcyjno-dystrybucyjnych. (Wyprzedzając niejako fakty, powiem, że autorka posługuje się tą metodą znakomicie, zwłaszcza, że kino koreańskie, zwłaszcza w ostatnim okresie, kiedy jest jednym z elementów *Hallyu* – czyli *Koreańskiej Nowej Fali* – perfekcyjnie wykorzystuje te zależności, dzięki którym istnieje w światowej przestrzeni audiowizualnej, jednocześnie spełniając kinematograficzne zapotrzebowania w wymiarze lokalnym).

Warto również zaznaczyć, że wstępie autorka dokonuje przeglądu najważniejszych polskich i zagranicznych publikacji dotyczących kina koreańskiego, jakie zostały opublikowane do momentu skończenia i złożenia pracy. W zasadzie prócz popularnonaukowych przewodników po kinie koreańskim, i publikacji na temat początków kina w Korei, czy też pojedynczych artykułów w prasie anglojęzycznej i polskiej, autorka daje świadectwo zapoznania się z niemalże wszystkimi źródłami pisanymi (nie wspominając o źródłach internetowych) poświęconych opisywanemu przez siebie fenomenowi współczesnego kina koreańskiego. Praca jednak, co warto podkreślić, nie jest bynajmniej rodzajem tekstu *transferowego*, streszczającego tylko zapoznaną literaturę, autorka bazując na zapoznanej literaturze przedmiotu tworzy własną narracją poświęconą kinu spod znaku

Oldboya, osiągając znakomite rezultaty zwłaszcza tam, gdzie wiedza i naukowa dociekliwość łączy się z emocjonalnym (pozytywnym – jak w przypadku rozdziału o twórczości Hong Sang-soo, czy też raczej negatywnym – jak w części o Kim Ki-duk) podejściem do opisywanych zjawisk.

W drugiej części, w której głównym rozdziałem jest fragment pt. *Przemysł filmowy Korei Południowej*, otrzymujemy zwarty opis historii kina koreańskiego, którego rozwój organicznie był, i wciąż jest, związany z sytuacją geopolityczną Korei Płd. i Korei Płn. (kinu Korei Płn. Poświęca pani Malinowska niewielki fragment, utożsamiając – co zrozumiałe – fenomen *kina koreańskiego*, przede wszystkim z dokonaniem filmowców z Południa). Autorka, dekada po dekadzie, prezentuje rozwój kina Korei Płd. (Korei), działalność konkretnych twórców, ich dokonania kinematograficzne, w których odbijały się dramatyczne wydarzenia kreujące historię Korei w XX wieku. Od przejścia Korei przez Cesarstwo Japońskie, przez wojnę dzielącą Półwysep Koreański wzdłuż 38 równoleżnika na Koreę Płd. i Płn., przez rządy trzech dyktatorów, demokratyzację Korei w latach 90., aż po dziś dzień, w którym zarówno kino koreańskie, jak i sama Korea osiągnęła swój szczytowy rozwój, jednocześnie borykając się ze swego rodzaju stagnacją (w przypadku kina jest to uwięzienie w dających wymierne korzyści finansowe produkcyjnych schematach, w przypadku samej Korei stagnacja ekonomiczna wywołana licznymi gabinetowymi kryzysami i epidemią Covid).

Autorka tworzy swój opis podług przemysłanego schematu. Najpierw opisuje historyczno-społeczne tło, później dokonuje charakterystyki kinematograficznych osiągnięć Koreańczyków w danym okresie, następnie skupia się na wybranych twórcach i ich filmach, reprezentatywnych dla danej dekady (czy ogólnie czasokresu historycznego). Część ta jest bardzo dobra, stanowi siłą rzeczy krótkie, ale na swój sposób wyczerpujące studium przypadku, jakim jest historia kina koreańskiego.

Mam jednak małe zastrzeżenie do pominięcia w tej części fenomenu nowofalowego kina koreańskiego lat 80., znaczonego tak ważnymi filmami jak *Deklaracja idiotów*, (*Babo Seonen*, 1984) Lee Jang-ho, czy *Chilu i Mansu* (*Chilu wa Mansu*, 1988) Parka Kwang-su – nurtu społecznego, który często pod pozorem kina gatunkowego, rozrywkowego, dokonywało rozprawy ze współczesną sytuacją gospodarczo-społeczną panującą w Korei (i wydaje się, że kino to było wzorem dla – opisywanych przez autorkę w dalszych częściach pracy – dokonań współczesnych filmowców, takich jak Bong Joon-ho). W tej kwestii jednak, na korzyść autorki zaliczyć mogę wspomnienie (w dalszej części pracy) wspomnienie filmu *Jedną iskrą* (*Jeon Tea-il*, 1990), Parka Kwang-su na podstawie scenariusza Lee Chang-donga – filmu będącego rozwinięciem, jeśli nie zwieńczeniem tego, nowofalowego nurtu (w wąskim, a więc przypisanym jedynie dokonaniom koreańskich filmowców w latach 80., rozumienia tego terminu).

Rozdział *Przemysł filmowy Korei Południowej*, w sposób niezwykle klarowny ukazuje fascynujący splot politycznego, społecznego i ekonomicznego życia Koreańczyków, który odnajduje swoje odzwierciedlenie, często nie tylko na zasadzie wpływu pozytywnego, związanego z rozwojem kina ambitnego (jak miało to miejsce w latach 60.), ale również wpływu negatywnego (ograniczenie produkcji polemicznego, artystycznego kina koreańskiego, jak miało to miejsce w latach 70.). Przy czym autorka kładzie główny nacisk zwłaszcza na kwestie ekonomiczno-społeczne, kluczowe zwłaszcza dla rozwoju (i tendencji) kinematografii koreańskiej w latach 90. do dziś (wpływ polityki kulturalnej koreańskiego rządu, udział *chaeboli*, w rozwoju kina koreańskiego). Podkreślić należy, że opisane wyżej elementy powracają już w analizach konkretnych dokonań koreańskich reżyserów, wypełniających część drugą rozprawy. Nie mają więc tylko charakteru zarysowania ogólnego tła, lecz wyznaczają pewien azymut do eksploracji twórczości koreańskich reżyserów, którym nie obca jest problematyka społeczna, polityczna, historyczna, kreujące tak oblicze społeczeństwa koreańskiego, jak i jego kulturę, w tym kulturę filmową.

Z recenzenckiego obowiązku chciałbym tylko zwrócić uwagę na dwa, moim zdaniem wymagające wyjaśnienia punkty. Na str. 20 autorka pisze o filmach *shinpa* jako o *melodramatach*. Z pewnością spora część filmów *naśladowczych*, w których specjalizowała się kinematografia japońska i koreańska (będąc protektorem Japonii) była melodramatami, ale nie tylko. Określenie *shinpa* odnosiło się do wszystkich filmów o tematyce współczesnej, przede wszystkim naśladowczych dokonania kina zachodniego, zwłaszcza amerykańskiego, np. filmów gangsterskich (jakie realizował choćby, w pierwszym okresie swej twórczości Yasujiro Ozu). Druga kwestia to twierdzenie, że *W 1942*

roku wprowadzono zakaz wyświetlania filmów w języku koreańskim. W czasie wojny powstawały głównie filmy oświatowe (s. 23). Nie sposób się jednak zgodzić z tym twierdzeniem. Od 1941 r., Japończycy i współpracujący z nimi koreańscy filmowcy wręcz zintensyfikowali produkcje propagandowych filmów fabularnych, zachęcających Koreańczyków do włączenia się – w jeszcze większym stopniu niż dotychczas – do czynu zbrojnego Cesarstwa Japonii (po przystąpieniu USA do wojny, w 1941 r.). Przykładem takiej produkcji jest choćby film *Cieśnina Koreańska, Joseon haehyop*, 1943, Park Ki-Chae, czy słynny *Ochotnik, Jiweonbyeong*, 1941, An Seok-yeung (o filmach tych obszernie pisze K. Loska w swoim opracowaniu, ale także autorzy opracowania B. Yecies, S. Ae-Gyin, *Korea's Occupied Cinemas 1983 – 1948*, Routledge 2013).

Druga część pracy przynosi monograficzne szkice pięciu, wybitnych twórców kina koreańskiego, tworzących współczesne oblicze tego kina: Bonga Joon-ho, Hong Sang-soo, Parka Chan-wooka, Lee Chang-donga i Kim Ki-duk. Rozdziały te mają podobną strukturę – najpierw autorka opisuje życiorys i twórczość reżysera, później skupia się na analizie i interpretacji wybranych, według autorki, najbardziej charakterystycznych dzieł prezentowanego twórcy, tworząc syntetyczny opis ich reżyserskiego stylu. I są to wnikliwe, pełne znawstwa, niekiedy brawurowe (Hong Sang-soo) artykuły, do których nie sposób w żaden sposób się przyczepić. Zwłaszcza, że autorka wnikliwie przygląda się dokonaniom wybranych filmowców, doskonale opisując ich autorski idiom. Idiom polegający na łączeniu konkretnych formuł filmowych z podejmowaną problematyką. I tak w przypadku Bonga Joon-Ho to przede wszystkim, z ducha lewicowa, analiza relacji społecznych w społeczeństwie południowokoreańskim (choć nie tylko – wieki, światowy sukces *Parasita* świadczy że reżyser trafnie uchwycił kulturowe sprzeczności kapitalizmu, w skali globalnej), ujęta w formę kina gatunkowego, ale *połamanego*, łączącego w sobie bardzo różne konwencje gatunkowe. Przede wszystkim skonstruowanego w sposób zaskakujący i przewrotny. Wydaje się, że autorka prześwietliła z każdej strony analizowane filmy wydobywając z nich jawne i ukryte znaczenia (choć w sumie wątek człowieka ukrywającego się w piwnicach domu państwa Parków jest czytelną aluzją do Korei Płn., jeśli interpretować figurę domu, w którym dzieje się akcja filmu, do Korei jako takiej – o czym autorka nie pisze w swej analizie).

Cześć poświęcona twórczości reżysera filmu *Kobieta jest przyszłością mężczyzny* (dodajmy, że jest to bez dwóch zdań najlepsza – tak pod względem formy, jak i treści część rozprawy) przynosi niezwykle ciekawą, z ducha feministyczną analizę dzieł Hong Sang-soo, zwanego niekiedy (nieco na wyrost, za pewne z racji podejmowanej tematyki) *koreańskim Woody Allenem*. Autorka ze swadą prowadzi nas przez meandry filmowych dokonań reżysera, ukazując jego ewolucję, związaną z wypracowywaniem własnej, niezwykle oryginalnej formy filmowej, adekwatnej do ukazywanych na ekranie już nie tylko wydarzeń ale (zwłaszcza w ostatnich filmach) stanów wewnętrznych bohaterów (czy raczej bohaterki). Bardzo trafnie zostaje uchwycona kwestia pozycji kobiety w społeczeństwie koreańskim, którego podstawą jest konfucjanizm (w wydaniu koreańskim, dodajmy, niezwykle restrykcyjnie traktującym kobiety), regulujący podstawy życia społecznego w Korei, tak w przeszłości, jak i dziś. Jak już pisałem, jest to świetnie napisana mini-monografia Hong Sang-soo, widać, że autorka nie tylko doskonale zna twórczość tego filmowca, ale również bardzo go ceni.

Niemniej wydaje mi się (co w żaden sposób nie umniejsza jakości pracy pani Malinowskiej, która po prostu obrała taką a nie inną optykę patrzenia na kino koreańskie), że bardzo krytyczny sposób ukazywania mężczyzn w filmach twórcy *Narzeczonej rozebranej przez swych kawalerów*, mógłby być zrównoważony przez wiele filmów realizowanych przez koreańskich twórców, którzy nie tylko ukazują kobiety jako ofiary, ale również jako bezwzględne manipularki, bez skrupułów wykorzystujących uzależnionych od nich mężczyzn (np. słynne *Kłamstwa, Gojimal*, 1999, reż. Jang Sun-woo). Zresztą ukazywanie postaci kobiecych, zarówno jako ofiar patriarchalnego społeczeństwa, jak i siejących grozę wampów jest cechą charakterystyczną kina dalekowschodniego, zwłaszcza japońskiego, ale i koreańskiego (można wskazać filmy, które nawet łączą obie figury – w kinie koreańskim to oczywiście bohaterka *Pokojówki, Hanyo*, 1960, Kim Ki-Younga, zwłaszcza widać to w późniejszych remake'ach tego filmu, np. w wersji z 2010 r., w reżyserii Im Sang-Soo).

Charakterystyka filmowych dokonań Parka Chan-wooka, twórcy *Oldboya* dotyka zwłaszcza kwestii filozoficzno-religijnych, które podejmuje ten reżyser. Jak również opisuje charakterystyczne

dla tego reżysera podejście do materii gatunkowej, polegającej na wykorzystaniu ale i modyfikowaniu gatunkowych wzorców, w celu stworzenia kina łączącego w sobie elementy kina gatunkowego i wyrafinowanego kina artystycznego. Autorka dotyka w tym miejscu bardzo ważnej kwestii w badaniu kultury dalekowschodniej, zwłaszcza kina, która każe patrzeć na wytwory kultury (również audiowizualnej) przez pryzmat wzorców kulturowych wywiedzionych z kręgu kultury zachodniej. Z jednej strony jest to jak najbardziej usprawiedliwione (kino jest wszakże wytworem kultury zachodniego kręgu kulturowego, również pewne treści – związane choćby z chrześcijaństwem, pojawiające się w filmach twórcy *Olboya* – obligują nas do tego typu strategii), z drugiej jednak strony narzucanie pewnych sztywnych schematów interpretacyjnych na, bądź co bądź, obce nam kulturowo zjawiska, może rodzić pewnego rodzaju niezrozumienie. Wydaje się, że np. podział na kino rozrywkowe i kino artystyczne w przypadku wielu filmów azjatyckich, choćby koreańskich, jest błędne. Są to bowiem filmy programowo łączące te dwie, wydawałoby się odległe od siebie tendencje. (Co zbliża kino koreańskie do najlepszego kina amerykańskiego, również przeciw gatunkowego, a często jednak wykazujące artystyczne aspiracje. Przy czym wydaje się – choć jest to dość duże uproszczenie – że nawet autorzy kina amerykańskiego jak dajmy na to F. F. Coppola, czy D. Fincher, nie wychodzą *od problemu*, jak mają to w zwyczaju twórcy kina koreańskiego, a od *gatunkowej formy*, którą chcą *zapełnić*, w drugim rzędzie nadając jej dopiero intelektualny naddatek. Koreańscy filmowcy wydają się wdrażać zupełnie odwrotną strategię).

Problem ten, niejako przy okazji, rozwiązuje autorka w ostatniej, monograficznej części swej pracy – czyli w opisie twórczości Kim Ki-duka, z grubsza rzecz biorąc, ukazując twórcę *Bad Boya*, jako reżysera świadomego zapotrzebowań zachodniego odbiorcy (zwłaszcza festiwalowego) na filmowy *produkt*, zwany *artystycznym filmem azjatyckim*, czy też dokładniej *artystycznym filmem koreańskim*. I taki też produkt dostarczającym. Dość okrutna to analiza i w pierwszym odruchu nie sposób się z nią nie zgodzić. Tyle tylko, że skomplikowana osobowość reżysera (która była zarówno źródłem jego osobistych problemów ale i artystycznych natchnień), jak również niezwykle trafna analiza wielu dramatycznych kwestii, z jakimi zmagają się społeczeństwo koreańskie (o czym zresztą również pisze autorka), do tego równie niezwykle wycucie kina (nie tylko zachodniego, ale i azjatyckiego, wiele filmów tego reżysera nawiązuje do klasyki kina dalekowschodniego, tak koreańskiego, jak japońskiego, czy chińskiego – *Wiosna lato jesień zima* jako twórcze rozwinięcie wątków z *Rashomonu* (1950) Kurosawy, filmy *Dłaczego Bodhi-Dharma wyruszył na wschód*, *Dharmaga tongjoguro kan kkadalgun*, 1989, Bae Yong-kyuna) i *Mandali*, 1981, Im Kwon-taeka) dyskwalifikuje go raczej z mało chlubnej funkcji koreańskiego odpowiednika Małgorzaty Szumowskiej. Przy czym, rzecz jasna, przy wszystkich kontrowersjach związanych z opisem twórczości reżysera *Krokodyla*, trzeba oddać autorce, że trafnie ujmuje problem takiego transkulturowego ujęcia dokonań twórcy(ów) kina dalekowschodniego. (Zapewne w duchu antropologii kulturowej Wolfgana Welscha).

Analiza dokonań Lee Chang-donga, twórcy *Miętowego cukierka*, to także część pracy wystawiająca autorce najwyższe noty jako uważnej badaczce i interpretatorce twórczości mistrzów kina koreańskiego, która nie tylko potrafi wyciągać mniej lub bardziej ukryte znaczenia (mistrzowski opis filmu *Poetry* – który osobiście uważałem za manifest ateizmu, autorka przekonująco interpretuje go jednak w kategoriach filmu religijnego), zestrojone z ogólną problematyką dotyczącą funkcjonowania społeczeństwa koreańskiego, na wielu poziomach, ale potrafi również błysnąć techniczną wiedzą z zakresu realizacji filmu. A doskonałość techniczna koreańskich filmów, przekładająca się na precyzję w nadawaniu za ich pośrednictwem konkretnych znaczeń, jest cechą dystynktywną kina południowokoreańskiego.

Praca kończy rozdział poruszający kwestię kontrowersji związanych z nadużyciami, jakich na planach filmowych swych filmów miał dopuszczać się Kim Ki-duk, w kontekście ruchu *Mee Too* i zjawiska *Cancel Culture*, co w sumie jest dość ciekawe, bo pokazuje w jaki sposób pewne formuły zachowań wypracowane w świecie zachodnim zostają automatycznie zaabsorbowane w innych częściach świata (również w Azji). Niemniej jednak, co stanowi przedmiot kontrowersji i może zabrzmieć dość dwuznacznie, pewne standardy zachowań związane z naszym kręgiem kulturowym, tylko powierzchownie zostają przyjęte np. w kulturze dalekowschodniej, głęboko naznaczonej piętnem konfucjanizmu, buddyzmu (dodajmy, o czym nie pisze w swej pracy autorka – koreańskiego

buddyzmu Seong, w którym do oświecenia wiedzie również doświadczenie cierpienia) i wynikającego zeń kolektywizmu.

Co jednak najważniejsze, i co pokazuje w swej prześwieczonej pracy pani Malinowska, kino, również a może przede wszystkim to tworzone w Korei, w mniejszym lub większym stopniu, ukazuje paradoksy rządzące społeczeństwem, podkreślając jego cnoty, ale i wskazując na jego ciemne strony i patologie (często jednak, co chyba najciekawsze, zamieniając je na przedmioty (anty?)estetycznej kontemplacji – jak ma to miejsce w hiperbrutalnych, a przecież fascynujących filmach Chan-wooka, czy Ki-duka). Podsumowując, chciałbym raz jeszcze pogratulować autorce brawurowej, napisanej ze znanostwem, dodatkowo w pięknym stylu pracy, która – co chciałbym raz jeszcze podkreślić – powinna być wydana drukiem (choć rzecz jasna mogło by się w niej znaleźć miejsce dla szczegółowego opisu innych reżyserów, klasycznego kina koreańskiego, jak choćby Im Kwon-taeka, czy też części poświęconej kinu Korei Płn. na swój sposób również fascynującego – i w pewnych obszarach np. antyamerykańskości – zaskakująco zbieżnego z kinem Korei Płd.), co zaowocowałoby, być może pierwszą i najpełniejszą monografią kina koreańskiego w Polsce, w perspektywie jego ponad stuletniej historii.

Pracę oceniam jako bardzo dobrą. Niewielkie błędy, które wskazałem wynikały zapewne z pewnej skrótowości opisu części historycznej dysertacji i położenia nacisku na prezentacje współczesnych dokonań kinematografii południowokoreańskiej, stanowiącej prawdziwy popis wiedzy i pisarskiego kunsztu autorki. Stąd (z wielką przyjemnością napiszę to ponownie), kieruje rozprawę pani Malinowskiej do dalszego procedowania.

Piotr Kletowski

Piotr Kletowski
Wrocław 2023-03-15