

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione 18 (2023)

ISSN 2081-3325

DOI 10.24917/20813325.18.5

Martyna Halor

ORCID 0000-0002-4040-3782

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Koreański krajobraz sukcesu? „Cud nad rzeką Han” w kinie Lee Chang-donga

Lee Chang-dong nie jest twórcą, który regularnie przypomina o sobie publiczności. Od jego debiutu reżyserskiego w 1997 roku minęło ćwierć wieku. Przez dwadzieścia pięć lat Lee stworzył sześć pełnometrażowych obrazów – *Zielona Ryba* (*Chorok mulkogi*, 1997), *Miętowy cukierek* (*Bakha satang*, 1999), *Oaza* (*Oasiseu*, 2022), *Sekretne światło* (*Milyang*, 2007), *Poezja* (*Shi*, 2010) i *Płomienie* (*Beo-ning*, 2018). Każdy z nich już w momencie premiery wzbudzał duże zainteresowanie zarówno wśród rodzimych, jak i zachodnich krytyków oraz widzów. Obecnie jest on jednym z najbardziej znanych reżyserów Korei Południowej, a jego charakterystyczny styl jest rozpoznawalny na całym świecie.

„Kiedy będziesz miał czterdzieści lat, nie będziesz już mógł zostać uwiedzionym (...). W moim przypadku okazało się, że jest zupełnie inaczej” (*Screen Talk*, 2018) – tak Lee Chang-dong odpowiada na pytanie, dlaczego jako uznany powieściopisarz postanowił zmienić profesję na zawód reżysera. W swoich filmach Lee podejmuje tematy relacji międzyludzkich oraz snuje refleksje na temat historii swojego kraju i narodu. Bohaterowie tych produkcji często nie czują się pełnoprawnymi członkami wspólnoty, a otaczająca ich przestrzeń wydaje się im dusząca i niebezpieczna.

Postanowiłam zbadać, w jaki sposób społeczna tematyka filmów Lee Chang-donga koresponduje z pejzażami ukazywanymi w jego dziełach. Uważam, że krajobrazy pokazywane przez tego twórcę stanowią zarówno symbol przemian gospodarczych i politycznych, zachodzących w Korei Południowej, jak i metaforę zmieniających się stosunków społecznych oraz wartości, na jakich są one ufundowane. W filmach Lee Chang-donga można odnaleźć zarówno nowo powstałe, jak i istniejące pejzaże miejskie oraz krajobrazy, w których dominuje przyroda.

W pierwszych trzech filmach reżysera akcja rozgrywa się przede wszystkim w konurbacjach. Debiutancka *Zielona ryba* przedstawia losy młodego mężczyzny, który po odbyciu służby wojskowej szuka zatrudnienia i próbuje odnaleźć się w nowo powstałym mieście. Brak pracy powoduje, że Mak-dong decyduje się dołączyć do mafii. Ilsan, w którym toczy się akcja filmu, to realnie istniejące miasto wybudowane w celu rozwiązania problemu mieszkalnego, jaki stał się udziałem Seulu.

W wywiadzie udzielonym po premierze swojego ostatniego pełnometrażowego filmu Lee wyznał, że sam obecnie w nim mieszka (*Screen Talk*, 2018).

Zmiany, jakie zaszły w drugiej połowie XX wieku, kiedy ekonomiczna sytuacja Korei Południowej uległa zasadniczej poprawie, nazywane są często „cudem nad rzeką Han”. Pomimo świetnych wyników gospodarczych Koreę dotknął kryzys mieszkaniowy (Ha, 2004: 139). W latach 60. i 70. XX wieku skupiano się przede wszystkim na rozwoju Seulu. W efekcie do stolicy napłynęła znacząca liczba osób szukających zatrudnienia oraz zakwaterowania. Również w innych częściach kraju nacisk położony przez rząd na rozbudowę miast przyczynił się do napływu do nich ludności z terenów wiejskich, powodując tym samym przeludnienie istniejących jednostek urbanistycznych (Ha, 2004: 142).

W początkowych scenach filmu reżyser pokazuje zdjęcie, na którym w tle rozpościerają się pola użytków rolnych i zieleni, a na pierwszym planie znajduje się tradycyjna wiejska zabudowa. Chociaż fotografia utrzymana jest w odcieniach sepii, jesteśmy w stanie wyobrazić sobie tę przestrzeń jako tętniącą kolorami. Dom Mak-donga to typowa dla przedmieść budowla, położona na uboczu, wśród wysokich traw i w pobliżu rzeki, budząca skojarzenia ze spokojem i domowym ciepłem. W kolejnych sekwencjach klimat ujęć prezentujących nowe budownictwo, będące miejscem życia dla tysięcy ludzi, kontrastuje z klimatem scen pokazujących rodzinny dom bohatera. Reżyser akcentuje różnicę pomiędzy nim a widocznymi na horyzoncie apartamentowcami, światło pada inaczej na lśniące świeżo malowaną bielą strzeliste kształty nowoczesnych budynków niż na niski domek, którego stopniowe popadanie w ruinę jest widoczne na pierwszy rzut oka. Oświetlenie przestrzeni w kadrze ukazującym krajobraz może symbolizować nadzieję na nowy początek, na zmiany na lepsze, a jednocześnie rozmywa kontury tego, co dalekie i nieosiągalne.

Filmowe Ilsan w szybkim tempie wyrasta na horyzoncie rozpościerającym się za płotem rodzinnego domu bohatera *Zielonej ryby*, wzbudzając w nim mieszane uczucia. Otoczenie, które protagonista doskonale pamiętał sprzed czasów



Fot. 1. *Zielona ryba* (1997)

obowiązkowej służby wojskowej, uległo daleko idącej zmianie; jedynie stara fotografia, przedstawiająca uprzedni stan tego miejsca, uświadamia jak radykalna jest ta przemiana.

Lee Chang-dong w dyskretny sposób pokazuje, jakie uczucia towarzyszą bohaterowi, komentującemu otaczający go świat. Fascynacji, jaką budzi patrzenie na nowo powstałe formy architektoniczne – szerokie arterie ulic i przytłaczające ogromem gmachy – nieustannie towarzyszy nostalgia. Niejednokrotnie, na przykład w rozmowie z bratem, z ust mężczyzny padają słowa nawiązujące do przeszłości tego miejsca. Ukazane w początkowych scenach filmu słoneczne i jasne aleje na obrzeżach aglomeracji z górującymi nad nimi apartamentowcami zostają wyparte przez ciemne i wąskie uliczki, w których toczy się codzienne życie. Ilsan – miasto będące sypialnią Seulu – nie jest w nocy ostoją ciszy i spokoju. Słabo oświetlone zaułki, z licznymi klubami i przybytkami uciech, tętnią dźwiękami zabawy przerywanymi odgłosami aktów przemocy; są także obszarem działania grup przestępczych. Ten neonoirowy krajobraz, pełen gwaru rozmów i migoczących neonów, zachęca do korzystania z często nielegalnych form rozrywki i skrywa ciemne oblicze metropolii¹.

Twórca przedstawia losy bohatera, który poszukując swojego miejsca, podejmuje szereg złych decyzji. Mak-dong nie dojrzał do myśli, że pejzaż, który dobrze znał, i ludzie, z którymi miał kiedyś do czynienia, odeszli w przeszłość i że pozostało po nich tylko parę zdjęć w portfelu. Fabuła *Zielonej ryby* sugeruje, że zmiany, jakie zaszły w społeczeństwie w związku z boomem gospodarczym i wizerunkową transformacją kraju, miały charakter praktyk gangsterskich. W obu przypadkach głównym impulsem do podjęcia działania jest dążenie do sukcesu za wszelką cenę i chęć wzbogacenia się bez względu na konsekwencje (*Screen Talk*, 2018).

Wyraźny sceptycyzm reżysera w kwestii szybkiej urbanizacji kraju tak widoczny w *Zielonej rybie* wybrzmiewa jeszcze mocniej w *Miętowym cukierku*. Jest to historia dwudziestu lat z życia bohatera, przypadających na czas, w którym zaszły przemiany ustrojowe, gospodarcze i społeczne stanowiące o obecnym kształcie Korei Południowej. Zabieg ukazania wydarzeń w odwrotnej kolejności, od współczesnych po najdawniejsze, potęguje poczucie degradacji przestrzeni, z którą obcuje protagonista. Zaburzone chronologicznie części filmu przeplatane są scenami, w których umieszczona w pociągu kamera rejestruje obrazy natury.

Życie Yong-ho naznaczone jest złymi decyzjami i nieudanymi próbami wpasowania się w szybko zmieniający się świat. Kolejne dramatyczne zwroty w historii Korei Południowej znajdują swoje odzwierciedlenie w kolejnych przedstawieniach jego losów: jako jednego z żołnierzy wysyłanych w latach 80. do tłumienia protestów studenckich, jako policjanta torturującego ludzi i dokonującego okrutnych czynów po to, by sprostać oczekiwaniom przełożonych, jako człowieka sukcesu, przedsiębiorcę prowadzącego dostatnie życie, wreszcie jako osobę tracącą wszystko w wyniku kryzysu ekonomicznego, który w 1997 roku dotknął Azję. Przemiany, jakie przeszła Korea Południowa w latach 1979–1999, są doskonale odzwierciedlone

1 W jednym z wywiadów reżyser przytacza anegdotę o koreańskim radnym, który zareagował na projekcję *Zielonej ryby* na zagranicznym festiwalu następującymi słowami: „Film taki jak ten, ukazujący zagranicznej publiczności wstyd i brzydotę naszego kraju, niweczy w mgnieniu oka lata wysiłku włożonego w promocję Korei za oceanem” (Diffrient, Chung, 2007: 118).

w charakterze miejsc łączących się z kolejnymi etapami życia bohatera. Istotna część filmu rozgrywa się w wielkomiejskim Seulu, chociaż nie brak w nim także scen, w których człowiek jest intruzem niszczącym spokój natury.

Bohater zostaje wcielony do wojska jako młody chłopak. Dzieje się to w czasach narastających niepokojów społecznych. W koszarach, w których przebywa protagonista, poddaje się drylowi całe pokolenie młodych Koreańczyków. Spartańskie warunki, brud i nieumiejętność odnalezienia się w tych niecodziennych okolicznościach powodują, że podczas feralnego wieczoru protestów studenckich, do których stłumienia zostaje wysłana jednostka Yong-ho, bohater przypadkowo zabija dziewczynę. Wydarzenie to odcisnie piętno na jego psychice i będzie miało wpływ na dalsze losy. W następnych latach będzie on funkcjonariuszem policji brutalnie rozprawiającym się z aresztowanymi.

Szarość, dominująca w scenach rozgrywających się w czasach dyktatury wojskowej, zanika wraz z rozwojem kraju. Yong-ho, tak jak wielu Koreańczyków w tym okresie, wzbogaca się. Staje się przedsiębiorcą, a jego status społeczny rośnie. Mieszkanie w apartamentowcu, przedmioty będące oznaką zamożności i bycia panem swojego losu korespondują z doświadczeniem wielu mieszkańców dynamicznie rozwijającej się Korei². Reżyser nie pomija ważnych wydarzeń z historii swojego kraju i wplata w fabułę krach gospodarczy z 1997 roku, który dotknął miliony Azjatów. Zbankrutowało wówczas wiele firm, rozpadły się rodziny, wiele osób przeżyło załamanie psychiczne bądź targnęło się na swoje życie. Rozwój kraju został dramatycznie zahamowany, pogłębiając klasowe nierówności. Yong-ho jest jedną z ofiar tej sytuacji, jak również licznych własnych życiowych porażek – z biznesmena przeistacza się w nieudacznika koczującego w starej szklarni.

Filmowa topografia przestrzeni miejskiej staje się symbolem urbanizacyjnego postępu zachodzącego w Korei Południowej. Zmieniająca się aranżacja wnętrza świadczy o bogaceniu się obywateli tego kraju. Miejsca, w których w młodości przebywał Yong-ho, przypominały bardziej tradycyjną zabudowę niż mieszkanie w bloku, które zajmował w ostatnich latach swojego życia.

Klamrą spinającą filmową narrację jest kadr z rzeką i rosnącymi wzdłuż niej drzewami oraz wiaduktem kolejowym. Krajobraz ten towarzyszy dwóm ważnym chwilom z życia mężczyzny. W 1979 roku Yong-ho spędza tam czas ze swoimi znajomymi ze studiów, ciesząc się z dobrej pogody i radosnej atmosfery, uskrzydłony miłością do jednej z dziewcząt. Dwadzieścia lat później bohater spotyka w tym miejscu kilku dawnych przyjaciół, z którymi nie utrzymywał kontaktu. Sytuacja jest jednak krańcowo odmienna od tej sprzed lat. Zdesperowany mężczyzna wraca do dawno nieodwiedzanego miejsca, z którym łączą go dobre wspomnienia, by popełnić samobójstwo. Stojąc naprzeciw nadjeżdżającego pociągu, wykrzykuje w rozpacz, że „chce wrócić!”, ale do straconego czasu nie ma już powrotu. Lee Chang-dong powiedział o tym filmie: „Chciałem pokazać obraz narodu koreańskiego. Chciałem

2 W artykule Hye Seung Chung i Davida S. Diffrienta w następujący sposób opisano lata 80. XX wieku w Korei: „Był to okres niepokoju politycznego, podczas którego miliony ludzi maszerowały po ulicach, ale była to również era gospodarczego dobrobytu, w której kolejne miliony afiszowały się ze swoją nowo zdobytą klasą średnią w budowanych centrach handlowych, bulwarach i wieżowcach” (Diffrient, Chung, 2007: 123).

pokazać, że ostatnie dwadzieścia lat społecznych i politycznych niepokojów nie było łatwe. (...) Chciałem, by widzowie mogli utożsamić się z bohaterem. On mógł być każdym z nas” (Kim, 2007: 62).

Oaza, trzeci film Lee Chang-donga, przedstawia miasto jako przestrzeń bezlitosną dla niedostosowanych do funkcjonowania w niej ludzi. Jest to jedyny film reżysera, w którym nie znajdziemy kadrów ukazujących naturalne pejzaże; zdecydowanie przeważają w nim ujęcia zrealizowane we wnętrzach. Symbolicznym odniesieniem do symbiozy człowieka ze światem przyrody jest wyłącznie makatka z tytułową oazą, wisząca na ścianie zniszczonego mieszkania jednej z głównych postaci filmu. Orientalny krajobraz z sięgającymi horyzontu wydmami dopełniają słoń oraz dwie ludzkie postacie, stojące i płasające przy źródle wody w cieniu palmy. Jest to jeden z nielicznych widoków dostępnych bohaterce filmu – sparaliżowanej Han Gong-ju. Ta syntetyczna wizja przyrody przynosi protagonistce ukojenie, pozwalając marzyć o innym świecie, istniejącym poza ścianami jej mieszkania. Oaza, zgodnie ze słownikową definicją, to miejsce, w którym można znaleźć spokój i wytchnienie (*Słownik języka polskiego*).

Seul ukazany w tym filmie nie wyróżnia się na tle innych światowych metropolii. Jest miastem pełnym reklamowych szyldów, zatłoczonych ulic, licznych placów budowy. Jednocześnie Lee Chang-dong przedstawia je z perspektywy osób wywodzących się z klasy co najwyżej średniej. W otoczeniu bohaterów próżno szukać luksusów, niemniej zauważalna jest różnica w wyposażeniu dwóch mieszkań, w których przebywa Gong-ju – jej własnego lokum i tego, które zajmuje jej brat ze spodziewającą się dziecka żoną. Niepełnosprawna bohaterka staje się kartą przetargową w kontaktach z opieką społeczną. Ta wypłaca środki mające polepszyć komfort jej życia (Petrovic, 2016: 35–36). Przenoszona co pewien czas w obce i wygodne wnętrza o jasnym wystroju, wypełnione nowymi przedmiotami, protagonistka niejako sponsoruje lepsze życie części swojej rodziny. Gdy „transakcja” dochodzi do skutku i pieniądze zostają przekazane, bohaterka jest z powrotem wywożona do rozpadającego się budynku³. Stare rodzinne mieszkanie posiada zaledwie podstawowe wyposażenie, z którego kobieta i tak nie jest w stanie samodzielnie korzystać. Dni mijają jej na puszczeniu na suficie „zajączków”, które dzięki wyobraźni bohaterki zaczynają żyć własnym życiem, zmieniając się w gołębie czy w motyle. Krajobraz za oknem Gong-ju, pełen słonecznego blasku, niepozwalającego wyraźnie rozpoznać konturów otoczenia, jest symbolem światła i ciepła rozświetlającego oraz ogrzewającego przestrzeń wokół wszystkich istot, nawet tych odrzuconych, najbardziej nieszczęśliwych.

Inny bohater tego filmu, Jong-du, jest wyrzutkiem społecznym, który po odbyciu kary więzienia wraca do rodzinnego domu. Spotyka go rozczarowanie, gdy okazuje się, że jego najbliżsi nie mieszkają już pod znanym mu adresem. Poszukiwanie

3 Paul Petrovic, pisząc o *Oazie*, zwraca uwagę, że film ten „obejmuje dyskursy niepełnosprawności, a zwłaszcza wizualną retorykę niepełnosprawności fizycznej, w której wyraża się tęsknota za społeczną akceptacją dla osób niepełnosprawnych, poddanych ostracyzmowi rodziny, społeczności i narodu, nawet wtedy, gdy ci sami ludzie żerują na nich materialnie” (Petrovic, 2016: 34).

rodziny w wielkim mieście staje się przygodą, której finał zwieńczony jest spotkaniem z tymi, którzy powinni wyczekiwać na jego powrót.

Reżyser początkowo skupia się na budowaniu więzi między Jong-du i Gong-ju, by następnie skonfrontować ich relację i codzienność z miejską przestrzenią. Brak usprawnień dla osób poruszających się na wózkach jest dotkliwy, ale nie wywołuje u bohaterów niechęci do eksploracji zamieszkałej przez nich aglomeracji. Przemieszczanie się po miejskim labiryncie staje się trudniejsze, ale nie niemożliwe. Widoczny jest jednak dystans dzielący mieszkańców w pełni korzystających z atrakcji i rozrywek tętniącego życiem miasta i parę, która wzbudza negatywne emocje u innych, jak na przykład, goście w restauracji. Zmieniający się Seul wydaje się przyjazną przestrzenią. Pragnienie Jong-du i Gong-ju, by korzystać z tego, co miasto może im zaoferować, sprawia, że stają się podróżnikami po wrogim terenie. Miasto nie zapewnia ułatwień dla osób niepełnosprawnych, a restauracje są nieprzystosowane do obecności osób poruszających się na wózkach. Bohaterowie wszędzie są obserwowani z dystansem bądź niechęcią przez ludzi nieprzywykłych do tego, by osoby postrzegane przez nich jako „inne” znajdowały się w ich otoczeniu i zaburzały obraz tego perfekcyjnego miasta⁴.

Obcowanie z niezmienną się przestrzenią więzienia – w przypadku Jong-du i własnego mieszkania w przypadku Gong-ju – powoduje, że każde nowe otoczenie staje się dla bohaterów nieznanym terytorium. W mieście ukazanym w filmie nie można się wyróżniać, nie można odstawać od społecznych norm. Bohaterowie, choć w różnym stopniu, rozumieją to i wydają się akceptować swój status społecznych wyrzutków.

Zniszczone mieszkanie Gong-ju może stać się szczęśliwym miejscem, jeśli skojarzone zostaną z nim pozytywne emocje. Tak też się dzieje, wraz z pogłębiającym się uczuciem dwojga ludzi. Szara i pusta przestrzeń wypełnia się dźwiękami rozmów bohaterów, padające przez okno promienie słoneczne wydają się cieplejsze, zaś czas, spędzany zazwyczaj w samotności, jest dzielony przez tych, którzy dobrze czują się w swoim towarzystwie. Postacie z makatki zaczynają wówczas tańczyć w pustym mieszkaniu Gong-ju. Ta oniryczna scena staje się momentem ukojenia.

Miętowy cukierek i *Oaza* są filmami, których akcja rozgrywa się w Seulu lub w jego pobliżu. Kolejne dzieła Lee Chang-donga przenoszą widzów do mniejszych miejscowości, w których tkanka miejska nie zastępuje zielonych przestrzeni. Sposób, w jaki reżyser wpisuje postacie w naturę, jest dwojaki. Tereny nietknięte industrializacją i nieskalane wszechobecnym betonem wydają się stworzone do tego, aby je podziwiać i cieszyć nimi oko. Lokalizacje te stają się jednak również sceneriami, w których ujawnia się ciemna strona ludzkiej natury. To tam dochodzi do głosu nieumiejętność radzenia sobie z emocjami, rozżalenie i rozczarowanie własnym życiem. To tam także dochodzi do czynów, zakłócających spokój przyrody, oraz przynębiających aktów samobójczych. W *Sekretnym świetle*, *Poezji* i *Płomieniach* wielkomięski gwar zostaje więc co prawda zastąpiony zielonymi terenami i połaciami

4 Szersza, krytyczna analiza tematu niepełnosprawności w *Oazie* znajduje się w publikacji Eunjung Kim *Curative Violence. Rehabilitating Disability, Gender and Sexuality in Modern Korea* (Kim, 2017).

pól uprawnych, równocześnie jednak w tych filmach pojawia się wspomniany już problem wyludniania się małych miast na rzecz wielomilionowych aglomeracji.

Fabula *Sekretnego światła* ulokowana jest w okolicy Miryang. Miasto to niczym specjalnie się nie wyróżnia. Jest otoczone rzekami i zielenią, gdzie życie toczy się wokół małych biznesów i uprawy roli. Oryginalny koreański tytuł filmu odnosi się bezpośrednio do jego nazwy – Miryang w języku chińskim oznacza „sekretnie światło”. Mężczyzna, przywożący tam Shin-ae wraz z jej synem i całym dobytkiem, informuje bohaterkę, że znajdują się blisko Pusanu, wśród mieszkańców przeważają osoby o konserwatywnych poglądach, a wielu ludzi wyprowadziło się z miasta.

Sekretne światło otwiera ujęcie błękitnego nieba oglądanego zza samochodowej szyby (Sng, 2013: 16). Oślepijącemu słońcu przygląda się rozleniwiony jego ciepłem chłopiec, który wydaje się nie do końca wiedzieć, jaki jest cel tej podróży. Miryang nie przypomina stolicy kraju. Widocznych na horyzoncie pasm górskich nie przysłaniają wysokie budynki, a zanim wjedzie się w przestrzeń miejską, mija się pola uprawne. Okolice może kojarzyć się z wiejskimi terenami, gdzie życie toczy się w zgodzie z rytmem zmieniających się pór roku.

Shin-ae, bohaterka filmu, jest kobietą, która po wielu latach opuszcza z synem Seul, by przeprowadzić się w rodzinne strony zmarłego męża. Jest mieszkanką metropolii, która przenosi się do lokalnej, żywej społeczności. Bohaterka ma nadzieję na ułożenie sobie życia w nowych warunkach i w zupełnie nowym miejscu. Przyzwyczajona jednak do wielkomiejskich standardów, swoimi wypowiedziami, wytykającymi otoczeniu jego małomiasteczkowość, szybko zraża do siebie część mieszkańców. Jej życie zmienia się pod wpływem ogromnej tragedii – śmierci dziecka⁵. Ciało chłopca leżące pomiędzy wysokimi trawami porastającymi brzegi strumienia, oświetlonymi promieniami słońca, jest szokującym widokiem, jednak reżyser nie próbuje podkreślić dramatyzmu sytuacji np. deszczową pogodą – dzień, w którym zostają odnalezione zwłoki, jest piękny i słoneczny.

W nakręconej w 2010 roku *Poezji* dominuje pejzaż jednego z mniejszych miast, zamieszkałych głównie przez ludzi starszych. Mi-ja, będąca kobietą w podeszłym wieku, samotnie wychowuje wnuka. Jej córka wyjechała do Pusanu w poszukiwaniu pracy i rzadko kontaktuje się z rodziną. Film porusza temat szybkiej urbanizacji Korei, braku możliwości samorealizacji w mniejszych społecznościach, a także niewydolności systemu socjalnego niezdolnego zabezpieczyć byt osób starszych. To kolejny film, poruszający temat opuszczania mniejszych miast przez ludzi w sile wieku. Reżyser ukazuje w *Poezji* miasto przez pryzmat losu kobiety, która pomimo swego podeszłego wieku i skromnych środków finansowych, dorabiając jako opiekunka, musi utrzymywać dom z dorastającym w nim nastolatkiem. Wnętrza, jakie zamieszkują babcia z wnukiem, są zagracone, wymagające remontu mieszkanie wygląda tak, jakby w domu Mi-ji czas się zatrzymał. Jedynym akcentem nowoczesności jest komputer w pokoju wnuka i wydobywająca się z niego całymi dniami głośnia muzyka.

5 Steven Choe w artykule *Ten years of philosophical thinking in Korean cinema* oraz w publikacji *Sovereign Violence: Ethics and South Korean Cinema in the New Millennium* (Choe, 2016) opisuje duchową przemianę bohaterki po śmierci jej dziecka.

Autor wyraźnie podkreśla emocjonalny związek protagonistki z naturą i pięknem przyrody. Jej wzrok zwraca się w kierunku drzewa rosnącego pod domem, któremu przygląda się, kontemplując prześwitujące przez gałęzie światło słoneczne. Również kwiaty rosnące przed restauracją cieszą jej oczy. W poszukiwaniu możliwości realizacji swojej pasji, jaką jest pisanie wierszy, bohaterka odwiedza różne miejsca. Można podzielić je na dwa rodzaje przestrzeni – te, które pozwalają kobiecie na kontakt z pięknem natury, będącej inspiracją do tworzenia poezji, i te, które identyfikowane są z codziennymi troskami i dramatem, w jaki zostaje wmieszana za sprawą uczestnictwa wnuka w dręczeniu młodej dziewczyny, która popełnia samobójstwo. Konflikt moralny, jaki przeżywa kobieta, wpisywany jest w ukazujące się na ekranie krajobrazy. Misja poszukiwania piękna wiedzie Mi-ję ku naturze, ku przestrzeniom w najmniejszym stopniu dotkniętymi niszczycielską działalnością człowieka.



Fot. 2. *Poezja* (2010)

Kolejną wyprawą staje się podróż Mi-ji na tereny podmiejskie, gdzie zostaje wysłana, by porozmawiać z matką zmarłej dziewczyny. Reżyser ukazuje zwrot jednostki ku naturze poprzez obraz, w którym inspiracje, jakie kobieta czerpie z każdego źdźbła trawy i każdej przesuwałej się po niebie chmury, przelewane są na kartki papieru. Widok dojrzałych moreli leżących na ziemi staje się źródłem refleksji nad życiem i poezją (Sng, 2013: 11). Film zdaje się sugerować, że w przemijaniu jest coś pięknego i zarazem prawdziwego, a życie w otoczeniu natury jest bardziej autentyczne. Spotkanie Mi-ji z matką ofiary, która zajmuje się zbieraniem plonów, ukazuje obraz ludzi żyjących w zgodzie z rytmem przyrody.

Płynąca w pobliżu rzeka, na którą Mi-ja spogląda z mostu i przy której przysiadła na leżącym samotnie głazie, by oddać się refleksji nad życiem, jest równocześnie miejscem samobójczej śmierci dziewczyny. Ten piękny, zapierający dech w piersiach krajobraz pojawia się również na początku filmu, kiedy w letni, gorący dzień jeden z bawiących się nad wodą chłopców z zaciekawieniem obserwuje poruszający

się wraz z nurtem rzeki obiekt (Hoang, 2020: 1034). Reżyser za plecami dziecka ukazuje w kadrze górzysty krajobraz, pokryte zielenią drzew wzgórze, błyszczące w słońcu fale wody i towarzyszące temu odgłosy przyrody. Nic nie mąci błogiego spokoju i cichych dźwięków otoczenia.

Giang Hoang, analizując *Poezję* z perspektywy ekofeminizmu, zadaje pytanie o to, jaka jest zależność pomiędzy pojawiającymi się na ekranie krajobrazami i postaciami kobiecymi a ekologiczną i genderową niesprawiedliwością, która łączy się z problematyką społeczną. W jaki sposób rany, jakich doznają kobiety i natura, zostają zaleczone? Lee używa romantycznego i „kobiecego” krajobrazu, pokazując w swoich filmach między innymi padający deszcz, wijące się rzeki, pola uprawne czy leżące w wysokiej trawie dojrzałe owoce (Hoang, 2020: 1034). Przemijanie to z jednej strony symbol wielu ulotnych chwil, które składają się na obraz trwania, z drugiej natomiast – proces, który nieuchronnie prowadzi do rozpadu i śmierci. Czyż jednak natura nie odradza się ciągle, nie zaskakuje swoją żywotnością, zmiennością i różnorodnością?

W wywiadzie udzielonym przy okazji premiery *Poezji* Lee Chang-dong powiedział, że scenariusz filmu był inspirowany prawdziwym zdarzeniem, które miało miejsce w 2004 roku. Opisał to w następujący sposób: „Parę lat temu kilku nastoletnich chłopców z małego miasta dokonało zbiorowego gwałtu na gimnazjalistce⁶. Przez jakiś czas rozmyślałem o tym akcie przemocy, ale nie byłem pewny, jak chce opowiedzieć tę historię w filmie”. I kontynuuje: „Gdy oglądałem w telewizji audycję ze spokojną muzyką w tle i obrazami przedstawiającymi zwyczajne krajobrazy z ptakami przelatującymi nad rzeką oraz rybakami zarzucającymi sieci, uderzyło mnie, że ten film, traktujący o ohydnej zbrodni, nie mógłby mieć żadnego innego tytułu niż *Poezja*” (Choe, 2016: 229).

Różnice między przestrzenią miejską i wiejską zostają jeszcze mocniej zarysowane w ostatnim filmie Lee Chang-donga, *Płomienie*, opartym na opowiadaniach Haruki Murakamiego. Jong-su jest mężczyzną, który wychowywał się w domu położonym w wiosce niedaleko granicy z Koreą Północną. Wydaje się osobą niezwiązaną z tym miejscem ani emocjonalnie, ani materialnie. Jest jednym z tysięcy młodych Koreańczyków, którzy wyruszyli do wielkich miast w nadziei na znalezienie pracy i podniesienie standardu życia. Rozwój wydarzeń zmusza go jednak do powrotu w rodzinne strony. Dom, w którym Jong-su spędził nieszczęśliwe dzieciństwo, bardziej przypomina zagracony magazyn niż przytulne miejsce, do którego chciałoby się wracać. Jego wnętrze stale pogrążone jest w półcieniu, co wywołuje wrażenie chłodu i surowości przestrzeni.

Wiejski krajobraz z zachodzącym słońcem i dobywającymi się z potężnych głośników komunikatami reżimu Korei Północnej ma w sobie coś uspokajającego i harmonijnego. To pejzaż, który wypełniają liczne, latami nieużywane i rozpadające się pod wpływem czasu szklarnie⁷. Lokalna społeczność związana jest z ziemią, którą

6 Do tego zdarzenia nawiązuje również film *Han Gong-ju* Lee Soo-jina (2013).

7 W latach 70. XX wieku zapoczątkowano w Korei Południowej tzw. Białą Rewolucję, która miała na celu zwiększenie produkcji warzyw. Nazwa tego wydarzenia nawiązuje do powstających wówczas szklarni, pokrytych foliami polietylenowymi.

zamieszkuje. Jest to kolejny przykład miejsca, gdzie próżno szukać młodych ludzi chcących zająć się hodowlą zwierząt lub uprawą roli.



Fot. 3. *Płomienie* (2018)

W opozycji do głównego bohatera przedstawiona zostaje postać Bena, który jest mężczyzną przystojnym, bogatym, poruszającym się najnowszym Porsche i żyjącym w pełnym przepychu mieszkaniu w najbogatszej dzielnicy stolicy, Gangnam-gu. Jest on reprezentantem tej klasy społecznej Korei Południowej, która najwięcej zyskała w wyniku przemian zachodzących w kraju. Ben łączony jest z przestrzenią miejską. Nowoczesna architektura, sterylne, luksusowe wnętrza, w których spotyka się ze znajomymi, podkreślają różnicę pomiędzy klasą średnią a mniej zamożną częścią społeczeństwa. Padające w filmie pytania o sposób, w jaki doszło do wzbogacenia się Bena lub o to, czym się zajmuje, nigdy nie znajdują jednoznacznej odpowiedzi.

Łącznikiem między tymi dwoma światami jest Hae-mi, dziewczyna z rodzinnej miejscowości Jong-su. Ona również reprezentuje grupę młodych ludzi opuszczających mniejsze miasta w poszukiwaniu możliwości samorealizacji. Poznanie jej przez obu mężczyzn sprawia, że drogi bohaterów przecinają się. Próby zdobycia uczuć Hae-mi, narastająca chęć rywalizacji i eskalacja złych emocji prowadzą do tragedii.

Ben oddający się nielegalnej rozrywce polegającej na podpalaniu szklarni stojących na poletkach w wiejskich obszarach, to przenośnia. Pozwala ona twórcy w krytyczny sposób odnieść się do utracjuszy, posiadających majątek niewiadomego pochodzenia, próbujących wymazać z pamięci i świadomości działania ludzi, dzięki którym tak dobrze im się teraz powodzi. W filmie Lee są oni ukazywani jako hedoniści pełni pogardy i lekceważenia dla przedstawicieli niższych sfer, żyjących skromniej, walczących o lepsze jutro i rozwiązujących codzienne problemy dzięki ciężkiej pracy. Ostatnia scena filmu ukazuje bohatera pozostawiającego za sobą palące się zgliszcza samochodu antagonisty na tle zimowego, ponurego pejzażu. Zarówno rozpoczynające film, jak i kończące go sceny sytuują bohaterów dzieła w krajobrazie idącym w sukurs dramatyzmowi wydarzeń. Lee operuje grą cieni i półcieni. Obecność światła w jego filmach pełni dwoistą rolę: odsłania jedną warstwę złożonej fabuły i jednocześnie zasłania inne symbole.

Korea Południowa – doświadczona okupacją Imperium Japońskiego, konsekwencjami II wojny światowej oraz wojną domową, skutkującą podziałem Półwyspu Koreańskiego na dwa państwa – to kraj licznych reform politycznych i gospodarczych. Lata wyrzeczeń i heroicznej pracy całego społeczeństwa przyniosły oczekiwane efekty. Dzisiejszy krajobraz Korei Południowej z jednej strony kojarzy się z ogromnymi miastami wyposażonymi w nowoczesną infrastrukturę, zamieszkiwanymi przez miliony anonimowych ludzi, skupionych na sobie i żądnych życiowego sukcesu. Jednocześnie są to przestrzenie, w których natura gra pierwsze skrzypce – tereny zielone, obszary podmiejskie i małe miasteczka, których pejzaże niosą poczucie spokoju i stałości, są symbolem przywiązania do ziemi i życia wśród dobrze znanych ludzi.

Lee Chang-dong tworzy narracje o tym, co było, a czego już nie ma, o nostalgii i melancholii przenikających umysły protagonistów, o zanikających naturalnych krajobrazach oraz pojawiających się w ich miejsce metropoliach pełnych strzelistych gmachów i wielkomiejskiego gwaru. Jego dzieła o bogatej symbolice konsekwentnie stanowią komentarz społeczny dla ważnych wydarzeń w historii narodu koreańskiego. Wielowymiarowy sukces Republiki Korei, będącej jednym z kluczowych graczy na arenie światowej gospodarki, przysłania sytuację bohaterów filmów Lee – jednostek niechących bądź niepotrafiących poddać się dyktatowi szybkich, fundamentalnych zmian i oraz doświadczających alienacji w swojej ojczyźnie.

Bibliografia

- Choe, S. (2016). *Sovereign Violence: Ethics and South Korean Cinema in the New Millennium*. Amsterdam: Amsterdam University Press. <https://doi.org/10.1515/9789048523016>.
- Diffrient, D.S., Chung, H.S. (2007). *Forgetting to remember, remembering to forget: The politics of memory and modernity in the fractured films of Lee Chang-dong and Hong Sang-soo*. W: F. Gateward (red.), *Seoul Searching: Contemporary Korean Cinema and Society* (115–139). SUNY Press: Albany.
- Ha, S.K. (2004). Housing poverty and the role of urban governance in Korea. *Environment and Urbanization*, 16 (1): 139–153. <https://doi.org/10.1630/095624704323026214>.
- Hoang, G. (2020). From eco-aesthetics to ecofeminism in Korean and Vietnamese art cinema: The cases of *Poetry* by Lee Chang-dong and *The Moon at the Bottom of the Well* by Nguyen Vinh Son. *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 28(3): 1029–1047. <https://doi.org/10.1093/isle/isaa099>.
- Kim, E. (2017). *Curative Violence: Rehabilitating Disability, Gender, and Sexuality in Modern Korea*. Duke University Press: New York. <https://doi.org/10.1515/9780822373513>.
- Kim, Y. (2007). *Lee Chang-dong*. Seoul Selection: Seoul.
- Petrovic, P. (2016). 'Beyond forgiveness'? *Lee Chang-dong's Oasis (2002) and the mobilisation of disability discourses in the Korean new wave*. W: B. Fraser (red.), *Cultures of Representation: Disability in World Cinema Contexts* (33–46). Columbia University Press: New York Chichester, West Sussex. <https://doi.org/10.7312/fras17748-005>.

Screen Talk, Lee Chang-Dong, BFI London Film Festival 2018, 2.11.2018, <https://youtube/3V8-PbBmdBA>, dostęp: 10.08.2022.

Słownik języka polskiego, <https://sjp.pwn.pl/>.

Sng, Z. (2013). Syncretic sunshine: Metaphor in the cinema of Lee Chang-Dong. *Diacritics*, 41(2): 6–30. <https://doi.org/10.1353/dia.2013.0006>.

Koreański krajobraz sukcesu? „Cud nad rzeką Han” w kinie Lee Chang-donga

Abstrakt:

W artykule przedstawiono twórczość koreańskiego reżysera Lee Chang-donga analizowaną z perspektywy landscape studies. Przywołano obrazy przestrzeni miejskich i naturalnych, tworzących otoczenie dla bohaterów jego dzieł i ich historii. Poddano analizie dzieła filmowe w chronologicznym porządku ich ukazywania się, przybliżając krytyczne spojrzenie autora na dynamiczne tempo zmian gospodarczych, społecznych i politycznych zachodzących w jego ojczyźnie, które pozostawia część mieszkańców, tych mniej zaradnych lub nie chcących się poddać dyktatowi przemian, na marginesie społeczeństwa.

Słowa kluczowe: Lee Chang-dong, Korea Południowa, przestrzeń miejska, krajobraz naturalny, transformacja

The Korean Landscape of Success?

"Miracle on the Han River" in Lee Chang-dong's Cinema

Abstract:

This article explores the works of Korean director Lee Chang-dong from a landscape studies perspective. It describes the urban and natural settings that create the backdrop for the characters and their stories. The films are analysed chronologically, offering a critical perspective on the author's view of his homeland's rapid economic, social, and political changes. These changes often leave the less fortunate or those who refuse to conform to societal pressures on the fringes of society.

Keywords: Lee Chang-dong, South Korea, urban space, natural landscape, transformation

Martyna Halor – absolwentka kierunku Kultury mediów, obecnie doktorantka Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Jej zainteresowaniami badawczymi są kino Korei Południowej, w szczególności jego społeczne i kulturowe aspekty, oraz filmowa konwencja *coming of age*. Członkini Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami. Brała czynny udział m.in. w konferencji *Rethinking Childhood II* organizowanej przez Uniwersytet w Zadarze, Chorwacji i IV Zjeździe Filmoznawców i Medjoznawców pod auspicjami Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami.