

## Między Koreą i Europą. O dramaturgii filmów Kim Ki-duka

Kim Ki-duk jest niewątpliwie jednym z najważniejszych autorów kina (nie tylko azjatyckiego) ostatnich kilkunastu lat. Chcąc zrozumieć oryginalność oraz należyście ocenić znaczenie jego twórczości, z całą pewnością nie można pominąć rozważań na temat sposobów prowadzenia narracji oraz kształtowania dramaturgii w jego filmach, które to zagadnienia stanowią ważny kompleks znajdujący się u podstaw stylu Kim Ki-duka. Oprócz tego nie należy zapominać o społeczno-kulturowym otoczeniu oraz dostępnych trybach produkcji filmowej, które nie tylko towarzyszą, ale i kształtują indywidualne wybory artystyczne. W niniejszym artykule usiłuję wskazać, w jaki sposób koreański reżyser buduje dramaturgię swoich filmów oraz rozwija indywidualny styl w obrębie kina artystycznego i na jakich zasadach konstruuje własne struktury narracyjne, a jednocześnie postaram się odnaleźć dla tej twórczości szerszy (geograficznie, estetycznie oraz społeczno-politycznie) kontekst w postaci opisanego przez Hamida Naficy'ego „kina z akcentem”[1].

Dotychczasowy dorobek Kim Ki-duka obejmuje 20 filmów pełnometrażowych powstałych w latach 1996–2014. Wydaje się, że można je podzielić na trzy grupy. Pierwsza obejmowałaby *Krokodyla* (1996), *Dzikie zwierzęta* (1997), *Błękitne wrota* (1998), *Wyspę* (2000), *Prawdziwą fikcję* (2000), *Adres nieznany* (2001), *Złego chłopca* (2001) oraz *Strażnika Wybrzeża* (2002). Pierwszą cezurą – a jednocześnie dziełem osobnym i wyjątkowym w filmografii Ki-duka – okazał się bez wątpienia obraz *Wiosna, lato, jesień, zima... i wiosna* (2003). Do drugiego etapu twórczości reżysera zaliczają się: *Samarytanka* (2004), *Pusty dom* (2004), *Łuk* (2005), *Czas* (2006), *Oddech* (2007) i *Sen* (2008). Jedyny w tym gronie dokument, *Arirang* (2011), zajmuje podobnie wyróżnioną pozycję jak *Wiosna, Lato...*, był przy tym obrazem zrealizowanym po trzyletniej przerwie i pozwolił reżyserowi otworzyć trzeci rozdział w karierze, do którego zaliczają się jego ostatnie filmy: *Amen* (2011), *Pieta* (2012), *Moebius* (2013) oraz *Jeden na jednego* (2014). Jakkolwiek można wskazywać na podobieństwa pomiędzy poszczególnymi filmami z różnych grup oraz na ciągłość tematów w nich podejmowanych[2], przedstawiona klasyfikacja opiera się na silnych przesłankach zarówno treściowo-formalnych, jak

[1] Zob. H. Naficy, *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton and Oxford 2001. Wszystkie cytaty z anglojęzycznych prac umieszczone w artykule podaje we własnym tłumaczeniu.

[2] Na przykład, jak pisze Jinhee Choi, film *Wiosna, Lato...* często był zestawiany z *Wyspą*, a *Samarytanka* ze *Złym chłopcem*, niemniej autorka ta również wskazuje na przełomowe znaczenie pierwszego

i biograficznych, choć trudno byłoby mówić o istnieniu jednego nadrzędnego kryterium porządkującego. Zamiast niego musi wystarczyć krótka charakterystyka poszczególnych etapów twórczości reżysera. Filmy powstałe do roku 2003 portretują bohaterów wywodzących się z najniższych warstw koreańskiego społeczeństwa, Kim zbliża się w nich najbardziej do poetyki naturalizmu, wykorzystując przy tym „ekstremalne” środki wyrazu (szczególnie dobitnym przykładem jest *Wyspa*). Począwszy od *Wiosny, lata, jesieni, zimy... i wiosny* utwory reżysera nabierają symbolicznego znaczenia, wzbogacane są o elementy nierealistyczne, często wprowadzane w zaskakujący sposób. Co nie mniej ważne, bohaterami stają się ludzie wywodzący się z klasy średniej (wyjątkiem – *Luk*), żyjący już nie na prowincji, ale w dużych miastach. Obrazy te są zrealizowane z większą dbałością o szczegóły, często wręcz z wysmakowaniem estetycznym, na co pozwalały rosnące budżety oraz nagrody zdobywane przez nie na festiwalach. Filmy należące do trzeciej grupy łączy uproszczenie formalne i konstrukcyjne, ograniczenie sfery symbolicznej oraz powrót dawnej surowości realizacyjnej. Co znamienne, ich fabuły rozgrywają się przeważnie w kręgach rodziny oraz dość ostentacyjnie ogniskują się wokół problemów poruszanych w tradycji psychoanalitycznej.

Wspomniane różnice ustępują jednak miejsca wyraźnym podobieństwom, gdy przyjrzeć się konstrukcji dramaturgicznej filmów reżysera. To właśnie jej specyficzne ukształtowanie oraz ciągłość rozwoju pozwalają mówić o autorskim, wyodrębnionym stylu Kim Ki-duka. Oczywiście wiele spośród elementów tego stylu ukształtował paradygmat kina artystycznego i właściwych mu sposobów narracji, wypracowany na przełomie lat 50. i 60. David Bordwell uznaje ten model narracji za jeden z czterech głównych – obok klasycznego, historyczno-materialistycznego oraz parametrycznego – w historycznym rozwoju sztuki filmowej<sup>[3]</sup>, zauważa przy tym jednak zasadniczą otwartość kina artystycznego na nowe tendencje, możliwość włączania do niego oryginalnych środków wyrazu oraz dokonywania w jego obrębie rozmaitych wariacji (chodzi nie tylko o grę konwencjami, ale i o osłabianie wypracowanych w tym modelu reguł)<sup>[4]</sup>. Zanim więc przejdę do omówienia swoistych dla Kim Ki-duka zasad i zabiegów dramaturgicznych, wyróżniających go z grona innych reżyserów, warto pokrótce przypomnieć ogólną charakterystykę narracji filmowej właściwej dla całej formacji autorów kina artystycznego.

Zdaniem Bordwella ten typ narracji preferuje luki, niedopowiedzenia i elipsy zamiast ciągłości fabularnej oraz przyczynowo-skutkowego powiązania wydarzeń, uprzywilejowuje przypadkowość i epizodyczność, osłabiając motywacje realistyczne oraz teleologiczność dzieła filmowego. Kino artystyczne, pisze dalej Bordwell, znajduje upo-

z wymienionych tytułów w rozwoju artystycznym Kima. Eadem, *The South Korean Film Renaissance. Local Hitmakers, Global Provocateurs*, Middletown 2010, s. 178.

[3] Zob. D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Madison 1985.

[4] Ibidem, s. 213.

dobanie w ukazywaniu bohaterów w sytuacjach granicznych, skupia się na obrazowaniu ich sytuacji egzystencjalnej, tematem utworów czyniąc kondycję ludzką jako taką. Bohaterami kierują nadal – jak w kinie klasycznym – motywacje natury psychologicznej, niemniej załamują się one pod wpływem różnych – zewnętrznych i wewnętrznych – napięć, tak że postaciom często brakuje jasnych przesłanek, działają niekonsekwentnie lub też całkiem podają w wątpliwość własne zamiary. W dalszej kolejności Bordwell za cechę dystynktywną kina artystycznego uznaje autorskość (rozumianą nie tylko jako specyficzne ukształtowanie instancji nadawczej dzieła filmowego, ale też w sensie faktycznej, rozpoznawalnej i na różne sposoby eksploatowanej obecności reżyserów-autorów w polu produkcji i dystrybucji sztuki filmowej).

Zdecydowaną większość cech przypisywanych przez Bordwella kinu artystycznemu odnaleźć można w filmach Kim Ki-duka, jedyny wyraźny wyjątek stanowi niemal zupełne pomijanie przez koreańskiego reżysera retrospekcji i futurospekcji. Podporządkowanie chronologii wydarzeń klasycznym regułom linearności i następstwa wydaje się jednym z dwóch głównych ograniczeń narzucanych przez niego własnej formie filmowej narracji. Wiąże się ono bezpośrednio ze wspomnianą już chęcią nadania tym obrazom znamion i walorów naturalizmu[5]. W związku z historycznym rozwojem tej konwencji estetycznej do opisu naturalistycznej inscenizacji filmowej w dużej mierze stosują się rozpoznania czynione na gruncie literaturoznawczym. Gabriela Matuszek definicję dramatu naturalistycznego rozpoczyna następująco:

Dramat naturalistyczny jest dramatem kompozycyjnie otwartym, zaczynającym się *in media res* (najczęściej sceną niemą, umożliwiającą widzowi „wejście” w obraz środowiska i sytuacji), pozbawionym jednoznacznego mocnego finału oraz point domykających akty, co ma podkreślać przypadkowość prezentowanego fragmentu rzeczywistości[6].

Filmowe dramaty Kim Ki-duka także rozpoczynają się *in media res*, czasem tylko właściwą akcję poprzedza krótka sekwencja poetyckich obrazów (jak wpuszczanie do wody niewielkiego zółwia w *Błękitnych wrotach*) lub zwięźle ukazane, znaczące wydarzenie z przeszłości (uszkodzenie wzroku bohaterki *Adresu nieznanego* podczas dziecięcej zabawy). Jednak nawet w przypadku tych filmów początkowe sceny ekspozycji rozgrywają się bez słów, z mocno ograniczonym wykorzystaniem muzyki niediegetycznej. Podobnie dzieje się w większości pozostałych filmów reżysera, wtedy zaś, gdy pojawiają się pojedyncze zdania – jak w *Łuku*, *Czasie* i *Śnie* – nigdy nie przeradzają się one w rozmowę. Symptomatyczne wydaje się zatem także to, że dialog wyjątkowo

[5] Korzenie poetyki naturalistycznej tkwią w dziewiętnastowiecznej literaturze europejskiej, zwłaszcza francuskiej; prekursorem, propagatorem i teoretykiem tego nurtu okazał się Émile Zola, a intelektualną podwalinę dały naturalizmowi teorie Charlesa Darwina. Naturalizm w różnych swych wariantach

szybko przeniknął do dramatu europejskiego końca XIX wieku i za sprawą takich pisarzy, jak Henryk Ibsen, August Strindberg, Gerhart Hauptman przyniósł temu gatunkowi znaczne ożywienie. Zob. G. Matuszek, *Naturalistyczne dramaty*, Kraków 2008.

[6] *Ibidem*, s. 11.

obecny w pierwszej scenie *Samarytanki* odbywa się za pośrednictwem internetowego czatu.

Inny ciekawy przykład stanowi *Czas* – obraz, którego sam tytuł mógłby zapowiadać zachwianie układu zdarzeń w fabule opowieści lub oryginalne ukształtowanie relacji temporalnych między nimi (by tematem uczynić tytułowy fenomen czasu). Tymczasem film Kim Ki-duka podejmuje problematykę chorobliwej zazdrości oraz zmiany tożsamości za pomocą operacji plastycznych twarzy, a fabularne nieciągłości, luki i wątpliwości osiągnęte są nie dzięki zaburzonej chronologii przebiegu akcji, lecz w wyniku niepokojących i osobliwych działań bohaterów. Seh-hee po dwóch latach związku z Ji-woo podejrzewa, że mężczyzna niedługo straci nią zainteresowanie. Aby temu zapobiec, decyduje się na operację plastyczną całkowicie zmieniającą jej wygląd i znika na pół roku z życia ukochanego (w tym czasie musi zresztą ukrywać gojącą się twarz pod maską). Gdy jest już w pełni sił, zatrudnia się jako See-hee w kawiarni, którą stale odwiedza jej osamotniony partner. Umiejętnie nawiązuje z nim bliską relację, a potem romans. Szybko jednak przekonuje się, że Ji-woo nadal nie może zapomnieć o Seh-hee. To rozpoznanie przyprawia ją o gniew i frustrację, gdyż po pierwsze źle oceniała uczucia ukochanego, a po drugie nie może już wrócić do odrzuconej przez siebie samą Seh-hee. Podczas rozmowy w kawiarni kobieta wyjawia prawdę, posługując się swoim dawnym zdjęciem w roli maski, czym wprawia w osłupienie Ji-woo.

Wtedy następuje charakterystyczny dla Kim Ki-duka zwrot akcji w kształcie lustrzanego odbicia rozwoju fabuły: teraz to bohater decyduje się na podobną operację, chcąc uwolnić się od See-hee. Ich dotychczasowe role odwracają się: Ji-woo znika, a See-hee szuka go zapamiętałe, wdając się w liczne rozczarowujące znajomości. Gdy pewnego dnia zauważa za oknem kawiarni kogoś patrzącego na nią ukradkiem, wybiega z budynku i rusza w pościg, w trakcie którego ścigany mężczyzna ginie pod kołami przejeżdżającego samochodu. W obliczu tej straty See-hee ponawia próbę ucieczki od swej tożsamości – po raz drugi poddaje się operacji. Reżyser akcentuje jednak beznadziejność tego aktu, stosując klamrę kompozycyjną – wychodzącą z kliniki kobietę z zaklejoną twarzą przypadkiem potrąca młoda dziewczyna, dokładnie tak jak na początku filmu. Zabieg ten nie tyle burzy jednak relacje czasowe, co wprowadza do filmu dużą dozę ambiwalencji i fabularnej niepewności, gdyż w dziewczynie rozpoznajemy Seh-hee (a więc przed kliniką zderzają się dwie kobiety będące w gruncie rzeczy tą samą osobą). Można więc w tym przypadku mówić o wyraźnym odautorskim komentarzu w postaci nawrotu opowieści do jej początku, co sugeruje powątpiewanie reżysera w skuteczność rozpaczliwych działań podejmowanych przez bohaterkę.

Paralelne układy zdarzeń oraz zaskakujące i finezyjne symetrie są specjalnością Kim Ki-duka-scenarzysty, często to właśnie one budują najciekawsze sieci znaczeniowe, a w perspektywie dramaturgicznej stają się osią prowadzącą widza przez film, budząc wrażenie spójności i –

często zabarwionej ironicznie – ciągłości zdarzeń. W znakomitej analizie *Adresu nieznanego* Hye Seung Chung wskazuje na serię czterech zranień oczu pojawiających się w filmie. Dotyczą one trójki bohaterów, przy czym Ŭn-ok – młoda, pochodząca z ubogiej rodziny Koreanka, którą próbuje wykorzystać przebywający w jej kraju w ramach operacji wojskowej amerykański żołnierz James – zajmuje najpierw pozycję ofiary, później sprawcy, a finalnie także autorki aktu autoagresji (który trzeba jednak uznać za obronny, obciążający konto amerykańskiego militarysty)[7]. Obrazy przemocy wobec psów w tym samym filmie nie powinny przesłonić faktu, że zwierzęta te są jednocześnie przedmiotem „prawdziwej troski i miłości”[8] trzech nastoletnich bohaterów *Adresu...*, jak słusznie zauważa Myung Ja Kim. Tym samym psy oraz stosunek do nich poszczególnych postaci budują kolejny w *Adresie nieznanym* układ znaczeń oparty na umieszczeniu jednego motywu w działaniach wielu bohaterów.

W twórczości Kim Ki-duka odnaleźć można wiele podobnych przypadków. Niemal każdy z jego obrazów posiada przynajmniej jeden motyw przewodni; często rolę tę pełni charakterystyczny rekwizyt (jak kij golfowy w *Pustym domu*, haczyki wędkarskie w *Wyspie* czy też łuk w filmie tak właśnie zatytułowanym). W kilku utworach przedmiotami obdarzonymi szczególnym znaczeniem są zdjęcia – jakkolwiek pomysł ten trzeba uznać za dużo mniej oryginalny, reżyser potrafi skutecznie budować napięcie wokół fotografii (dzieje się tak w *Błękitnych wrotach*, *Złym chłopcu* i *Czasie*). W przypadku tych i innych filmów kluczowe dla całej fabuły okazują się odzwierciedlenia wcześniejszych wzorów akcji. Poza wspomnianymi operacjami plastycznymi podejmowanymi na przemian przez Seh-hee i Ji-woo w filmie z 2006 roku inny, nie mniej ekscentryczny przykład stanowi *Samarytanka*. Nastoletnia Jae-yeong z pomocą swej przyjaciółki Yeo-jin umawia się z dojrzałymi mężczyznami i prostytuuje się, by zebrać pieniądze na wyjazd do Europy. W trakcie przerwanej przez policję jednej ze schadzek dziewczyna skacze z okna i w wyniku doznanych obrażeń niedługo potem umiera. Yeo-jin staje się spadkobierczynią notosu przyjaciółki z danymi klientów. Postanawia spotkać się z każdym z nich, aby bezinteresownie świadczyć usługi seksualne oraz oddać zapłacone wcześniej pieniądze. Dalsza część filmu portretuje realizację powziętego planu oraz zmagania ojca dziewczyny po odkryciu, czym zajmuje się jego córka.

Jednak najczęściej dramaturgicznie istotne łańcuchy zdarzeń tworzą w filmach Kim Ki-duka najrozmaitsze sceny przemocy: pobicia, postrzały, gwałty, morderstwa, okaleczenia, samobójstwa i samookaleczenia (te ostatnie szokowały widzów *Wyspy*, później pojawiły się jeszcze w *Adresie Nieznanym*, *Śnie* oraz *Piecie*). Oczywiście trzeba do

[7] Hye Seung Chung, *Kim Ki-duk*, Urbana, Chicago and Springfield 2012, s. 31–38.

[8] 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*, red. F. Gateward, State University of New York Press 2007, s. 253.

nich dodać dręczenie i zabijanie zwierząt (także w zjawiskowo pięknym *Wiosna, lato, jesień, zima... i wiosna*). Przemoc i okrucieństwo występują w filmach autora *Oddechu* z różnym natężeniem, niemniej pojawiają się za każdym razem, gdy sięga on po kamerę, zwykle tworząc serie wariantywnych powtórzeń. Istotne jest jednak to, że owo zagęszczenie wydaje się zawsze dramaturgicznie umotywowane oraz treściowo sfunkcjonalizowane. Poza tym, jak pisze Hye Seung Chung, „ekstremalność kina Kima nie powinna – co więcej, nie może – zostać oddzielona od jego historycznego i społecznego kontekstu”[9] (do tego wątku będę chciał jeszcze powrócić). Autorka monografii Kim Ki-duka w wielu miejscach porusza kwestię przemocy obecnej w filmach reżysera, podkreślając z jednej strony jej „cyrkularny obieg”[10] oraz rytualizację, z drugiej zaś zdolność komunikacyjną – możliwość (czasem jedyną) wyartykułowania sprzeciwu przez zdominowanych, uciśnionych i wykorzystywanych członków silnie klasowego, patriarchalnego społeczeństwa[11]. Na tej podstawie Chung nazywa twórczość koreańskiego reżysera mianem „kina resentmentu” i korzystając także z przesłanek biograficznych, buduje ich społecznie zaangażowaną interpretację w duchu nietzscheańskim[12].

Na inną możliwość odczytania filmów Kima w kontekście zintensyfikowanych obrazów przemocy wskazują w swej interpretacji *Wyspy* Larisa i Leonid Alekseychukowie[13]. Zwracają oni uwagę, że zamierzonemu w tym filmie przez reżysera wzorcowi tragediowemu (wspieranemu przez wzniosłe, ekstremalne, milcząco przyjmowane fizyczne cierpienie) zupełnie nie odpowiada rysunek głównych postaci: „oboje nie są ani wystarczająco szlachetni, ani odpowiednio diaboliczni”[14]. Odkrycie ich słabości, kruchości, strachu i samotności sprawia, że stają się – mimo całej frenezji – nieodparcie ludzcy i bliscy. Co jeszcze bardziej istotne, sam reżyser kontrapunktuje swoją opowieść lirycznymi, poetyckimi obrazami harmonii między połączonymi miłością uciekinierami otoczonymi malowniczym krajobrazem, w finale zaś przemienia obraz w baśń o szczęśliwym, nawet jeśli nieprawdopodobnym zakończeniu. Tym samym, jak zdają się sugerować Alekseychukowie, ekstremalne obrazy bólu i przemocy w filmach Kim Ki-duka tracą swój

[9] Hye Seung Chung, op. cit., s. 44.

[10] Ibidem.

[11] „[...] Kino Kima jest napędzane przez protagonistów znajdujących się na straconej pozycji – społecznie zmarginalizowanych i podporządkowanych bezdomnych, przestępców, prostytutki, mieszkańców podmiejskich obozów, Afrozjatów, niepełnosprawnych, więźniów itd. – dla których jedynym środkiem komunikowania ich resentmentu jest wspólny zmysł cielesnego bólu wynikający z sadystrycznych lub masochistycznych aktów przemocy”. Ibidem, s. 24.

[12] Warto jednocześnie zauważyć, że autorka skupia się głównie na pierwszym okresie twórczości Kima, marginalizując znaczenie takich filmów jak *Samary-*

*tanka, Czas, Oddech i Sen*. Hye Seung Chung nie rozważa także w poszczególnych przypadkach możliwości – choćby czysto hipotetycznych, nie wynikających *explicitie* z oglądanych filmów – przerwania zakłętego kręgu przemocy.

[13] O sytuacji dwojga bohaterów *Wyspy* piszą: „Paradoksalnie, problemy zaczynają się, kiedy społeczeństwo pozostawia swoich rzekomych wygnańców we względny spokój”, otwierając tym samym drogę interpretacjom niezdeteminowanym socjoekonomicznie. L. Alekseychuk, L. Alekseychuk, *It Hurts*, <<http://www.koreanfilm.org/ithurts.html>> [dostęp: 16.01.2015].

[14] Ibidem.

werstyczny charakter, wyrażając nade wszystko psychiczne cierpienia bohaterów, ich rozdarcia i dramaty. Idąc dalej tym tropem, nadchodzące niespodziewanie, wyciszone, koncyliacyjne epilogi, obecne przecież w wielu filmach Kim Ki-duka (choćby w *Śnie*, *Oddechu*, *Złym chłopcu*, a w szczególnie poruszający sposób w *Pustym domu*), zmieniają ją w miłosne przypowieści, co prawda gorzkie i spóźnione, ale wskazujące na daleki horyzont wcześniejszych zmagani bohaterów. „Skrajności Kim Ki-duka dają pewną nadzieję. Jakkolwiek okaleczony, jego bohater nie jest prostą sumą organów” [15].

Pisząc o sposobach konstruowania dramaturgii filmowej przez Kima, nie sposób nie wspomnieć o innym jeszcze, niezwykle ważnym fenomenie dotyczącym części jego produkcji: milczeniu protagonistów. W dwóch obrazach powstałych po roku 2011, filmach *Amen* i *Moebius*, nie dochodzi do ani jednej rozmowy między bohaterami (pojawiają się jedynie nieliczne pisemne bądź zapośredniczone przez media komunikaty, które jednak nie zmieniają zasadniczego odczucia widza, iż obcuje z filmem właściwie pozbawionym ścieżki dialogowej). Już we wcześniejszych produkcjach występowały całkiem nieme lub prawie nieme postaci – T’ae-sök i Sön-hwa z *Pustego domu* oraz Hüi-jin z *Wyspy* wydają się najlepszymi przykładami. Niemniej ci bohaterowie z zamkniętymi ustami stanowią tylko najbardziej wyraziste przejawy ukazywania problemów dotyczących porozumienia między ludźmi oraz zasadniczej nieufności tego kina w stosunku do języka [16]. Nadwątlenie komunikacji werbalnej wiąże się oczywiście z wcześniej omawianymi cechami filmów Ki-duka – eksponowaniem przemocy oraz bezsilności bohaterów wobec różnego rodzaju zewnętrznych presji. Jakkolwiek agresja wydawać się musi wątpliwym środkiem skutecznego komunikowania, o tyle bez wątpienia zahamowanie sfery werbalnej nie oznacza niemożności zbudowania jakiegokolwiek porozumienia. Kim doskonale zdaje sobie z tego sprawę, gdyż ograniczenie filmowych dialogów do niezbędnego minimum jest dla niego okazją do eksplorowania innych filmowych środków służących ukazywaniu interakcji między bohaterami, co stało się wręcz jego znakiem rozpoznawczym wśród miłośników kina. Reżyser zatrudnia do tego celu wielką różnorodność pomysłów dramaturgicznych i zasobów języka filmowego: bezpośrednie spotkania milczących postaci, „grającą” przestrzeń, ekspresyjne zbliżenia twarzy, muzykę diegetyczną i niediegetyczną, subiektywne lub wydłużone ujęcia, dynamizujący akcję montaż, znaczące kostiumy i rekwizyty etc. [17]

Krytycy i badacze twórczości Kima często podkreślają, że obecność w jego filmach zdegradowanych i zmarginalizowanych postaci wiąże się z biografią [18] reżysera. Kim musiał wcześniej porzucić edukację, między 17 a 22 rokiem życia pracował jako zwykły robotnik w fabryce,

[15] Ibidem.

[16] Zob. Hye Seung Chung, op. cit., s. 55–56.

[17] O części z tych środków pisze Hye Seung Chung w kontekście *Pustego domu*, zob. Ibidem, s. 59.

[18] Zob. ibidem, s. 3–6.; Myung Ja Kim, op. cit., s. 261.

później przez pięć lat służył w armii, a następne trzy spędził w klasztorze baptystów. Na początku lat 90. wyemigrował do Paryża, gdzie pędził życie ulicznego artysty, malował obrazy, podróżował i zaczął oglądać filmy. Po trzyletnim pobycie w Europie Kim wrócił do Korei, by zapisać się na kurs pisania scenariuszy filmowych i rozpocząć karierę filmowca (warto podkreślić, że nie posiada klasycznego wykształcenia artystycznego). Zdaniem tych komentatorów łączność doświadczeń reżysera z jego obrazami objawia się w znajomości realiów życia klas nieuprzywilejowanych oraz w konstrukcji bohaterów, którym potrafi nadać pewien rodzaj wywiedzionej z biografii autentyczności<sup>[19]</sup>. Wydaje mi się jednak, że doświadczenia reżysera i jego filmy łączą głębsze (a przy tym rządzone pewnymi prawidłowościami) związki, a jego samego nazwać można – za Hamidem Naficy – reżyserem „z akcentem”.

Naficy pod pojęciem „kina z akcentem” rozumie filmy tworzone przez reżyserów na uchodźstwie bądź w diasporze, a w szerszym znaczeniu przez wszystkich emigrantów oddalonych od macierzystego kraju. „Jeśli dominujące kino jest uważane za uniwersalne i bez akcentu – pisze badacz – to filmy tworzone w diasporze lub na obczyźnie są z akcentem”<sup>[20]</sup>. W swej koncepcji, która odpowiada na głębokie zmiany geopolityczne, kulturowe i komunikacyjne ostatnich dziesięcioleci, Naficy zwraca uwagę na interkulturową funkcję pełnioną przez to kino, zwłaszcza w przypadku twórców z krajów postkolonialnych, mimo iż oczywiście nie sposób mówić o nim, ze względu na różnorodność form i zróżnicowanie kultur, jako o ustabilizowanym i jednolitym nurcie. Filmy „z akcentem” łączy jednak zadziwiająco wiele wspólnych, dających się wyróżnić cech na poziomie zarówno stylu wizualnego, struktur narracyjnych, kreacji postaci, jak i podejmowanych tematów, zaangażowań emocjonalnych oraz dostępnych trybów produkcji filmowej. Naficy szczegółowo omawia kolejne wyróżniki „kina z akcentem”, znajdując przy tym dla niego zbiorczą metaforę „szczelinowości”: „Filmy z akcentem są szczelinowe, gdyż są tworzone pomiędzy i w szczelinach formacji społecznych oraz praktyk kinematograficznych”<sup>[21]</sup>.

Umieszczenie Kim Ki-duka w gronie reżyserów „kina z akcentem” początkowo wydawać się może zaskakujące – wszak poza dwoma znaczącymi wyjątkami<sup>[22]</sup> tworzy on swoje filmy w Korei, z udziałem koreańskich<sup>[23]</sup> aktorów, a doświadczenie emigracji ma już dawno za sobą. Niemniej pozostaje faktem, iż swoje sukcesy (zarówno komercyj-

[19] Hye Seung Chung, op. cit., s. 6.

[20] H. Naficy, op. cit., s. 4.

[21] Ibidem.

[22] Mowa o nakręconych we Francji filmach *Dzikie zwierzęta* oraz *Amen*.

[23] Niezwykle interesującą sytuację reżyser sprokurował na planie *Snu*. Protagonistę o imieniu Jin zagrał w nim Japończyk Jô Odagiri, zaś w roli partnerującej mu Ran wystąpiła koreańska aktorka Lee Na-yeong. Dialogi prowadzone są zatem w dwóch językach, ale

w niczym nie zakłóca to komunikacji między bohaterami (w skomplikowany i niewyjaśniony sposób są oni połączeni także za pośrednictwem swoich snów). Sytuacja ta – czytelna oczywiście dla koreańskich widzów – miała dodatkowy podtekst związany z historycznymi animozjami między oboma krajami i łączącą ich kolonialną przeszłością, pozostawała jednak zupełnie niezauważalna – jak przyznawał sam reżyser – dla publiczności na Zachodzie. Zob. Hye Seung Chung, op. cit., s. 63–66.



ne, jak i związane z prestiżowymi nagrodami filmowymi<sup>[24]</sup>) odnosił niemal wyłącznie w Europie, w ojczyźnie będąc wciąż twórcą nierozumianym i niedocenianym, a często wręcz odrzucanym<sup>[25]</sup>. Teza, którą chciałbym na końcu przedstawić, brzmi więc tak: Kim pozostaje niejako obcy we własnym kraju, usytuowany pomiędzy zachodnimi a rodzimymi praktykami kulturowymi, przez co jego kino w dużym stopniu odpowiada opisowi zaproponowanemu przez Hamida Naficy'ego<sup>[26]</sup>. Jest to o tyle istotne, że pozwala inaczej spojrzeć na wybory artystyczne reżysera, w tym ukształtowanie dramaturgiczne jego filmów, sytuując go przy okazji w szerszym kontekście estetycznym, geograficznym oraz politycznym na współczesnej mapie (nie tylko) filmowego świata.

Kim Ki-duk spełnia dwa podstawowe warunki pozwalające umieścić go w gronie reżyserów „z akcentem”: cechuje go liminalna podmiotowość oraz „szczelinowe” usytuowanie w przemyśle filmowym<sup>[27]</sup>. Liminalność polegałaby – oprócz wspomnianych już uwarunkowań biograficznych oraz zachwianej recepcji jego filmów – na dobrowolnym, wewnętrznym wygnaniu, „zdetyerytorializowaniu” siebie jako artysty, zastępującym realne przesiedlenie. Dystans i ambiwalentny stosunek do własnego społeczeństwa, stanowiące dla Hye Seung Chung oznakę resentymentu, zyskiwałyby w ten sposób inne aniżeli wynikające z poczucia solidarności i wspólnoty wytłumaczenie, a przez to również znacznie odmienne znaczenie. Co więcej, zgodnie z rozpoznaniem Naficy'ego, iż reżyserzy „z akcentem” w ogólności pracują niezależnie, poza systemem studyjnym i mainstreamowym przemysłem filmowym, Kim Ki-duk niemal od początku dążył do samodzielności, nie tylko bardzo wcześnie zakładając własną firmę produkcyjną, ale i od początku pełniąc wiele funkcji w trakcie pracy nad filmami<sup>[28]</sup>. Reżyser znany jest także z ekspresowego tempa produkcji<sup>[29]</sup> oraz skromnych, nieraz wręcz utrzymanych na poziomie kina amatorskiego budżetów.

[24] Reżyser dwukrotnie zdobywał Złotego Lwa w Wenecji (za filmy *Pusty dom* w roku 2004 oraz *Pieta* w 2012), w 2004 roku jego *Samarytance* przyznano też Srebrnego Niedźwiedzia w Berlinie. Zob. Myung Ja Kim, op. cit., s. 243.

[25] Na temat koreańskiego rynku i przemysłu filmowego, zarzutów formułowanych pod ich adresem przez Kima oraz słynnej debaty telewizyjnej z 2006 roku, której stał się bohaterem, zob. Ch. Howard, *Contemporary South Korean Cinema: 'National Conjunction' and 'Diversity'*, w: *East Asian Cinemas. Exploring Transnational Connections on Film*, red. L. Hunt, Leung Wing-Fai, London – New York 2008, s. 88–102.

[26] Możliwość uznania takiego reżysera za twórcę „z akcentem” dopuszcza zresztą sam Naficy, pisząc: „[...] nie wszystkie filmy z akcentem są emigracyjne (*exilic*) bądź diasporyczne (*diasporic*), ale wszystkie

emigracyjne i diasporyczne filmy są z akcentem. Jeśli w lingwistyce akcent dotyczy jedynie wymowy, pozostawiając gramatykę i słownictwo nietknięte, emigracyjny i diasporyczny akcent przenika do głębszej struktury filmu: jego narracji, stylu wizualnego, postaci, tematyki i fabuły. W tym sensie akcentowany styl w filmie funkcjonuje zarazem jako akcent i dialekt w lingwistyce”. H. Naficy, op. cit., s. 23.

[27] Zob. Ibidem, s. 10.

[28] Oprócz napisania oryginalnych scenariuszy do wszystkich swoich filmów Kim pracował też jako producent, scenograf, montażysta i aktor przy wielu z nich. Szczegółowe zestawienie podaje Hye Seung Chung, zob. eadem, op. cit., s. 8–9.

[29] Jak podaje Myung Ja Kim, produkcja *Adresu nieznanego* trwała zaledwie sześć tygodni. Eadem, op. cit., s. 244.

W kontekście koncepcji Naficy'ego szczególnego znaczenia w filmografii Kim Ki-duka nabiera *Amen*, film zwykle marginalizowany lub uznawany za dzieło nieudane. Tymczasem ta właśnie niskobudżetowa produkcja jest najpełniejszą manifestacją „kina z akcentem” w jego dorobku. *Amen* ukazuje przyłot do Paryża młodej Koreanki oraz jej bezskuteczne poszukiwania człowieka o nazwisku Hee Byung-soo. W ślad za nim bohaterka udaje się do Wenecji. W trakcie podróży pociągiem zostaje obezwładniona gazem, zgwałcona i okradziona. We Włoszech nieznamy głos z domofonu odsyła dziewczynę z powrotem do Francji – ta mimo wszystkich nieszczęść kontynuuje swój zamiar. W pociągu do Awinionu zaczyna nabierać słusznych podejrzeń, że ktoś ją śledzi – a w zasadzie stara się nią zaopiekować, podrzucając pieniądze, nie dopuszczając jednak do bezpośredniego spotkania. Ostatecznie prześladowcą i aniołem stróżem okazuje się ten sam mężczyzna, ojciec poczętego w wyniku gwałtu dziecka. Przez cały czas ukrywający swą twarz pod maską gazową człowiek (w tej roli wystąpił sam Kim Ki-duk) pisanymi po francusku na fragmentach odzieży listami namawia dziewczynę, by urodziła ich dziecko, po czym w pewnym momencie dobrowolnie oddaje się w ręce policji.

Akcja tego filmu dzieje się wyłącznie w środkach transportu oraz w miejscach publicznych: na dworcach, na placach, w parkach i w kościołach, na ulicach i na lotnisku, a nawet na paryskim cmentarzu. Naficy przywiązuje dużą wagę do przestrzeni, w których reżyserzy „z akcentem” umieszczają swe filmy. Jego zdaniem charakterystyczne dla tych dzieł są wszelkie podróże oraz miejsca graniczne, przejściowe, związane z transportem oraz przemieszczaniem się ludzi<sup>[30]</sup>. W „kinie z akcentem” ogromną rolę odgrywa oczywiście język, a właściwie języki – ich zróżnicowanie i różnicujący charakter. *Amen* nie posiada dialogów, mimo to ścieżka dźwiękowa pełni w nim ogromnie ważną rolę. Strzępy dobiegających zdań, odgłosy kroków, hałasy dworców i ulic, szum wiatru i dźwięki przyrody stanowią niezwykle silną, choć „głuchą” ilustrację zagubienia i samotności bohaterki. Jak pisze Naficy:

Jeśli dominujące kino napędzane jest przez hegemonię synchronicznego dźwięku oraz ścisłego dopasowania mówiącego i jego głosu, filmy z akcentem są przeciw tej hegemonii, tak że wiele z nich dekomponuje synchroniczny dźwięk, [...] kreuje poślizg między głosem a mówiącym i używa codziennych, pozbawionych dramaturgii pauz oraz długich okresów ciszy<sup>[31]</sup>.

Przynależność do autorów „kina z akcentem” w specyficzny sposób oznaczałaby ważne dla dramaturgii i budowy filmów Kim Ki-duka elementy, o których pisałem wcześniej, dotyczące już nie tylko obrazu *Amen*. Zgodnie z ustaleniami Naficy'ego reżyserzy tego kina wykazują szczególną wrażliwość na kwestie zmarginalizowania i dyskryminacji, wykraczają poza reguły realizmu i konwencje kina klasycznego oraz

[30] Zob. poświęcony tym zagadnieniom rozdział *Journeying, Border Crossing, and Identity Crossing* w jego pracy.

[31] H. Naficy, op. cit., s. 24.

oscylują między emocjonalnymi skrajnościami. „Smutek, samotność i alienacja są [ich – przyp. A.D.] częstymi tematami oraz smutni, samotni i wyobcowani ludzie są ulubionymi bohaterami filmów z akcentem” [32], stwierdza Naficy i wydaje się jednocześnie opisywać kino Kim Ki-duka. Podobnie zresztą jak w poniższym fragmencie:

Graniczna świadomość wyłania się z bycia usytuowanym na granicy, gdzie przecinają się wielorakie determinanty rasowe, klasowe, płciowe i związane z przynależnością do różnych, nawet antagonistycznych, historycznie i narodowo definiowanych tożsamości. W rezultacie graniczna świadomość, tak jak emigracyjna liminalność, jest teoretycznie przeciw binaryzmowi i dwudzielności, a [opowiada się – przyp. A.D.] za trzecią perspektywą, która jest wieloodniesieniowa oraz tolerancyjna dla niejednoznaczności, ambiwalencji i chaosu [33].

[32] Ibidem, s. 27.

[33] Ibidem, s. 31.