Wielowymiarowa figura „obcego” w filmie *Lament* Hong-jina Na

ANNA GROCHOWIAK

Uniwersytet Warszawski, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie
grochowiak.ania@gmail.com

Wzrost popularności kina południowokoreańskiego

Rosnące obecnie powszechne zainteresowanie kinem południowokoreańskim zawdzięczamy przede wszystkim Joon-ho Bongowi i jego obsypanemu Oscarami *Parasite* z 2019 roku. Film nagrodzono Złotą Palmą w Cannes i aż czterema Oscarami (także tym uważanym za najcenniejszy, przyznawanym za najlepszy film). Podczas odbierania jednej ze statuetek, Joon-ho Bong zażartował, mówiąc mniej więcej: „jeżeli zdołacie pokonać centymetrową barierę napisów, poznacie znacznie więcej wspaniałych, zagranicznych filmów” (Twitter.com 2020). Dowcipny przytyk może być skierowany nie tylko do Amerykanów, dominujących na widowni podczas gali, bowiem koreańska kinematografia długo nie przedostawała się do *mainstreamu* nie tylko na ich kontynencie. Jednakże ten chętnie cytowany fragment wypowiedzi to samospełniająca się przepowiednia, bo popularność rodzimego kina laureata z 2019 znacznie wzrosła. Trudno zlekceważyć międzynarodowy sukces serialu *Squid Game*, napisanego i wyreżyserowanego przez Dong-hyuk Hwanga, który ukazał się na platformie Netflix w 2021 roku, gdzie zresztą wcześniej pojawiły się filmy Joon-ho Bonga (*Snowpiercer*, *Okja*) lub inne seriale koreańskie

(na przykład wysoko oceniany na portalach filmowych *Kingdom*), które nie osiągnęły takiej popularności. Pośród cenionych, coraz częściej oglądanych w Europie i na świecie twórców z Korei Południowej, należy wymienić przede wszystkim Ki-duk Kima (jednego z niewielu koreańskich reżyserów, którego dziełami zajmowali się polscy filmoznawcy[1]) oraz Chan-wook Parka, znanego między innymi dzięki filmom *Oldboy*, *Pan Zemsta*, czy *Służąca*, dystrybuowanym w Polsce przez firmę Gutek Film i posiadającym tu licznych fanów. Na uwagę zasługuje także Hong-jin Na, którego film stanowi przedmiot rozważań podjętych w tym rozdziale. *Lament* to najnowsze dzieło tego scenarzysty i reżysera (wcześniej nakręcił choćby *W pogoni* czy *Morze żółte*), które ukazało się w 2016 roku i – pomimo bardzo dobrego przyjęcia przez krytykę – nie zgromadziło wielkich tłumów w polskich kinach. Opisując skrótowo fabułę tego filmu, Marcin Krasnowolski zaznacza:

> Odbiór takiej rozrywki dla widza przyzwyczajonego do hollywoodzkiego mainstreamu może być jednak trudny i prowadzi do sytuacji, w której przebój z koreańskich kin poza granicami kraju zostaje sklasyfikowany jako film arthouse'owy z ograniczonym potencjałem kasowym. Dobrym przykładem jest *Lament* […], w którym twórca z niezwykłą wyobraźnią buduje skrajnie przygnębiającą i pesymistyczną rzeczywistość. Połączenie kryminału, krwawego horroru okultystycznego, filmu o zombie i czarnej komedii zobaczyło w koreańskich kinach prawie siedem milionów widzów. **Trudno sobie wyobrazić, aby trwający ponad dwie i pół godziny film, którego fabuła to rozkręcająca się w rzęsistym deszczu spirala przerażenia i paranoi, pozostawiająca widza bez cienia nadziei, stał się jednym z najbardziej kasowych filmów sezonu w innym kraju** [podkreślenie – A. G.] (Krasnowolski 2016: 13-14).

Biorąc pod uwagę wzrost popularności ojczystej kinematografii reżysera, można optymistycznie wierzyć, że podobny los nie spotka następnych produkcji Hong-jina Na. Jednak, poruszając temat figury „obcego" w filmie, warto

[1] Spośród niewielu publikacji, zgłębiających temat kinematografii azjatyckiej, można wymienić: *Kino dalekiego Wschodu* Piotra Kletowskiego, 28. numer „Studiów Filmoznawczych" pod tytułem *Kino Azji* pod redakcją Sławomira Bobowskiego, 51. numer „Kwartalnika Filmowego" poświęcony filmowi w Azji, dwutomową monografię *Autorzy kina azjatyckiego* pod redakcją Alicji Helman i Agnieszki Kamrowskiej (jednak dopiero w drugim tomie, pod redakcją Kamrowskiej, badacze poruszają temat kina południowokoreańskiego) i zbiorową pracę *Cicha eksplozja. Nowe kino Azji Wschodniej i Południowo-Wschodniej* pod redakcją Jagody Murczyńskiej.

zauważyć, że takie miano w głównym nurcie zyskała kinematografia azjatycka. Nie bez powodu pisząca o kinie japońskim Aneta Pierzchała zatytułowała swoją książkę: *Film japoński a kultura europejska. Obcość przezwyciężona?* (2005). Jednak szczególnie zmarginalizowana wydaje się kinematografia koreańska, której w nielicznych polskich monografiach, zgłębiających dzieła z Azji, poświęcono dość skromne miejsce. Badacze wschodnich produkcji rozważają, czy kinematografię z Dalekiego Wschodu powinniśmy studiować jako obcą i nie próbować znieść kulturowej granicy, czy może spróbować ją przyswoić i studiować z perspektywy Europejczyka. Niezależnie od tego, którą z perspektyw przyjmie widz, trudno zlekceważyć dostrzegalne symbole, nośne międzynarodowo, i pozbawić się możliwości „uniwersalnej" interpretacji, która nasuwa się podczas seansu[2]. W końcu częściowe wyzbycie się łatki obcości, przyswojenie (choćby poprzez nagrodzenie koreańskiego filmu na hollywoodzkiej gali[3]) wzmaga zainteresowanie kinem Dalekiego Wschodu i pozytywnie wpływa na wzrost jego popularności, chociaż reżyserzy wcale nie zmieniają nawyków „obcych" zachodniemu odbiorcy.

Wielopłaszczyznowy synkretyzm *Lamentu*

Lament to film, stanowiący syntezę gatunków i konwencji filmowych – należy tu dodać, że eklektyzm to charakterystyczna cecha kina południowokoreańskiego w ogóle. Krasnowolski pisze:

2 Przyjmując założenie, że kino południowokoreańskie było do tej pory marginalizowane lub kategoryzowane jako niszowe, ze względu na swoją „obcość" i przysparzanie trudności interpretacyjnych zachodnim widzom, warto zastanowić się, dlaczego taki sukces osiągnęło akurat *Parasite*. Tezę, wskazującą na istotne znaczenie różnic kulturowych, można by obronić argumentem, że problematyka tego filmu skupia się głównie wokół rodziny i problemu klasowości, czyli tematów bardzo uniwersalnych i międzynarodowych. Jednak taka teoria niezupełnie się broni, bowiem tak spektakularnego sukcesu nie odniosły na przykład – wyświetlane wyłącznie w kinach studyjnych – japońskie *Złodziejaszki* (nominowane do Oscara za najlepszy film nieanglojęzyczny i nagrodzone Złotą Palmą w Cannes), opowiadające o rodzinie patchworkowej, a więc film o równie uniwersalnej i bardzo aktualnej problematyce.

3 Nagrodzenie w kategoriach ogólnych oryginalnego, zagranicznego filmu na hollywoodzkiej gali jest zresztą wdzięczniejszą formą „przyswajania" od dotychczasowego zwyczaju kręcenia amerykańskich remake'ów popularnych azjatyckich filmów (między innymi japońskich horrorów – *Kręgu*, *Dark Water*, *Klątwy* – czy koreańskiego *Oldboya*) z amerykańską obsadą.

> Historycznie rzecz biorąc, kinematografia Korei Południowej nigdy nie wytworzyła własnego, narodowego gatunku filmowego – twórcy zawsze przetwarzali zagraniczne konwencje. Tak było w złotych latach sześćdziesiątych, gdy powstało wiele najważniejszych koreańskich filmów, tak stało się i czterdzieści lat później. Widzowie domagali się innowacji, filmowcy zaczęli więc eksperymentować z gatunkowymi wzorcami, zestawiając elementy, które pozornie nie miały prawa do siebie pasować. […] Zacieranie granic między konwencjami w obrębie jednego filmu doprowadziło do powstania wielu zaskakujących i nieoczywistych dzieł o zmiennej tonacji emocjonalnej. Widzowie w Korei przyjmują takie hybrydy gatunkowe z entuzjazmem – płynne przechodzenie od slapstickowego humoru czy liryzmu do skrajnej przemocy jest normą, a nieprzewidywalność sprawia, że filmy dostarczają silnych przeżyć (Krasnowolski 2016: 13).

Trzeba jednak zauważyć, że Hong-Jin Na miesza porządki nie tylko w zakresie gatunku, lecz łączy w całość także odmienne tradycje, religie i wierzenia. Przyczyny tegoż synkretyzmu w ten sposób wyjaśnia Jakub Popielecki:

> Ten melanż sprzecznych konwencji, filozofii i mitów jest jednak zrozumiały. Korea Południowa to wszak azjatycki kraj, gdzie chrześcijan jest więcej niż buddystów, gdzie hollywoodzkie gatunki kinowe zostały przyswojone pod czujnym okiem amerykańskich braci, gdzie Japończyk przez lata oznaczał po prostu „wroga". Kraj, który żyje w permanentnym cieniu swojego mrocznego, północnego bliźniaka. Wszystkie te składowe nie mogą nie fermentować. Dlatego kiedy zło manifestuje się w końcu w domu naszego policjanta, a ten zaczyna desperacką walkę o ocalenie córki, trudno nie czytać tego jak alegorii: oto pokolenie dorosłych Koreańczyków usiłuje wybawić młodzież od ciężaru własnych grzechów. *Lament* przyjmuje formę egzorcyzmu odprawianego nad skumulowanym narodowym cierpieniem; odprawianego narzędziami kina (Popielecki 2016: par. 4).

Zawierający elementy komedii, oscylujący na pograniczu horroru, thrillera i kryminału, film jest jednocześnie nośnikiem wielu uniwersalnych symboli. Ich odczytanie absolutnie nie warunkuje czerpania przyjemności z seansu, jednak pozwala pogłębić interpretację – trudnego skądinąd – dzieła w oparciu o konteksty antropologiczne, kulturowe i społeczne. Szczególnie że *Lament* może sprawić widzowi pewne problemy. Kolejnymi z typowych dla koreańskiego kina cech, łączących wszystkie wymienione powyżej dzieła, są zawiłość fabuły oraz częste zwroty akcji. Na internetowych forach można przeczytać pytania wielu widzów, szukających wyjaśnienia po seansie *Lamentu*. Większość z nich

pyta o bohaterów, którzy w zaskakujący sposób, bez jasnej motywacji, zdają się zmieniać charakter (ze złego na dobry, z dobrego na zły) w miarę rozwoju fabuły. Jednak pomimo tego, że próba rozwikłania tych zagadek jest integralną częścią seansu, dostarczającą odbiorcy rozrywki, to w warstwie interpretacyjnej wydaje się kwestią drugorzędną – nie stanowi sedna filmu. Popielecki zauważa słusznie, że rozległy synkretyzm *Lamentu* oddaje społeczne nastroje, charakteryzujące mieszkańców Korei. W tej kwestii film nie jest jednak wyjątkiem – poruszając temat kina koreańskiego w ogóle, Piotr Kletowski stwierdza:

> W pierwszych latach XX wieku sławna staje się kinematografia koreańska, reprezentowana przez takich twórców, jak Park Chan-wook czy Kim Ki-duk, łącząca wzorowane na kinie zachodnim formalne rozwiązania i tak charakterystyczną dla kina azjatyckiego gwałtowność, odsłaniającą paradoksy rozdartego przez wojnę społeczeństwa, w którym swe wpływy zaznaczają, z pozoru nieprzystające do siebie, konfucjanizm, buddyzm i chrześcijaństwo (Kletowski 2009: 14).

Mimo to, dzięki międzykulturowym kontekstom, które współgrają i składają się na film Hong-Jina Na, można interpretować go w uniwersalnym kluczu, na przykład poprzez odniesienie się do obecnej pewnie w każdej kulturze figury „obcego".

O czym opowiada film?

Film rozpoczyna cytat z Ewangelii według św. Łukasza:

> Zatrwożonym i wylękłym zdawało się, że widzą ducha, lecz on rzekł do nich: „czemu jesteście zmieszani, dlaczego wątpliwości budzą się w waszych sercach? Popatrzcie na moje ręce i nogi – to ja jestem. Dotknijcie mnie i przekonajcie się, duch nie ma ciała ani kości, jak widzicie, że ja mam (Łk 24, 37-39).

Przytoczone słowa przywołują tradycję chrześcijańską i stanowią motto dla całego filmu, szczególnie że kilkakrotnie powrócą, parafrazowane przez niektórych bohaterów. *Lament* zaczyna się jak kryminał. Głównym bohaterem jest Jong-goo – leniwy oficer policji, mieszkający z matką i żoną oraz córką, wchodzącą w wiek dojrzewania. Rodzina wiedzie skromne i spokojne życie, nie wyróżniając się na tle pozostałych mieszkańców małego, zaściankowego

miasteczka Gok-seong, położonego w malowniczych rejonach Korei Południowej. Warto opisać fizjonomię aktora, wcielającego się w główną rolę, bowiem wygląd sugeruje skojarzenie go bardziej z bohaterem policyjnej komedii akcji, niż trzymającej w napięciu historii o bystrym detektywie. Ospały, ciamajdowaty Jong-goo to mężczyzna powyżej czterdziestki, z nadwagą i opuchniętą, zmęczoną twarzą o łagodnych rysach. Kiedy dowiaduje się o pierwszym morderstwie, spóźnia się na miejsce zbrodni, bo żona nakazuje mu zjeść przedtem śniadanie, argumentując, że przecież trupa już nie ocali. Krwawa zbrodnia – dwie osoby zostały zadźgane nożem – wywołuje sensację w małym miasteczku, a wokół ogrodzonego miejsca śledztwa zbierają się tłumy gapiów. Winę przypisuje się oszołomionemu mężczyźnie, którego policjanci zastają na ganku przed domem. Oficer i jego partner zauważają, że podejrzanego trawi dziwna choroba – jego ciało jest pokryte wrzodami. Jej przyczynę, tak samo jak i motyw zbrodni, przypisują zażyciu halucynogennych grzybów, które znajdują w jego mieszkaniu. Jednak hipoteza ta szybko upada, zwłaszcza że podobne zbrodnie narastają, zaraza rozprzestrzenia się, a przerażeni, zagubieni mieszkańcy miasta zaczynają na własne sposoby tłumaczyć sobie przyczynę kataklizmu, przekazując sobie nawzajem plotki.

Wielowymiarowa figura „obcego"

Jedną z bardziej interesujących sylwetek-figur, które Hong-jin Na „konstruuje" w scenariuszu, jest „obcy" – Japończyk, który burzy spokój miasteczka. Postać „innego" przyjmuje tu wiele wymiarów, zarówno metaforycznych, jak i dosłownych. Wykorzystane przez reżysera środki pozwalają na wykreowanie głęboko zakorzenionej w wyobraźni zbiorowej figury obcego – potwora, który straszy widza horroru, jednocześnie uosabiając skrywane, ksenofobiczne lęki. Tak przedstawiona w filmie charakterystyka „obcego" opiera się na bardzo uniwersalnym archetypie i, wbrew wielu opiniom, nie zostaje zakorzeniona wyłącznie w wierzeniach i folklorze azjatyckim, co utrudniałoby analizę badaczom z Europy. By dowieść uniwersalnego wymiaru i dookreślić, jaki kontekst wprowadza pojawienie się przybysza, można posłużyć się charakterystyką „obcego", wysnutą na podstawie badań baśni, szczególnie że wątki skupione wokół osoby Japończyka, wprowadzają do dzieła elementy fantastyki i zaburzają początkowo realistyczną konwencję filmu – niezależnie od tego, czy interpretujemy go w duchu chrześcijańskiej psychomachii, czy baśniowej walki dobra ze złem. „Obcy" pojawia się pod różnymi

postaciami, wchodząc w różnorodne związki z bohaterami baśni. Z przybyciem „obcego", a mówiąc ściślej – wkroczeniem do akcji, wiąże się istotna zmiana w życiu i sytuacji bohatera lub bohaterów. Zazwyczaj jest to kulminacyjny moment fabuły. Postać ta odznacza się wiedzą o losach napotkanych osób czy społeczności, choć nie została o nich poinformowana. Działanie „obcego" bywa i pomocne – Proppowski donator, informator – i szkodliwe – Proppowski szkodnik, wróg (Propp, *Morfologia bajki* 1976).

Nazywany przez mieszkańców „tym obcym", „Japońcem", czy „demonem" przybysz to starszy mężczyzna, zamieszkujący prowizoryczny dom/szałas w środku lasu. Jego faktyczne przedstawienie reżyser przetyka wizjami koszmarów sennych i opowieści bohaterów, którym starzec ukazuje się pożerający surowe mięso i świecący czerwonymi oczami. Trudno powiedzieć, czy mieszkańcy przypisują winę przyjezdnemu obcemu słusznie, czy kieruje nimi ksenofobia i rozpamiętywana wrogość do dawnego okupanta. Reżyser sprawnie wplata w fabułę horroru uniwersalną figurę „obcego", którego inności boją się nieco przerysowani, prości bohaterowie. Jednocześnie Hong-jin Na nie korzysta z możliwości wykorzystania tego motywu do ukucia dydaktycznego morału. Albowiem „obcy" rzeczywiście okaże się na końcu szatanem, a wszystkie lęki i plotki, rozpowszechniane przez zabobonnych mieszkańców miasta, sprawdzą się w stu procentach. Zanim jednak do tego dojdzie, w chaotyczną fabułę wmieszają się inne wydarzenia i wątki. Na Gok-seong spadają plagi, epidemia nieznanej choroby rozprzestrzenia się (wywołując mordy, nagłe zgony, a nawet zamieniając ludzi w zombie). Bohaterowie uzasadniają plagi pojawieniem się demona. Jak objaśnia Marlena Oleksiuk, w koreańskich wierzeniach:

> Demony generalnie przynosiły zło i choroby. Największą grozę wywołał demon czarnej ospy zwany Mama. Z tego powodu w czasie epidemii czarnej ospy przed domami Koreańczycy ustawiali stoły ze słodkościami, aby przekupić demona, natomiast jeśli ktoś z domowników zachorował, drzwi takiego domu malowano żółtą farbą na znak nawiedzenia przez demona (Oleksiuk 2019: 188-189).

W końcu „choroba" dotyka również córkę głównego bohatera. Jej opętanie to kulminacyjny moment filmu, bo wówczas bohater naprawdę angażuje się w walkę ze złem i podejmuje się karkołomnych prób docieczenia jego źródła. Kiedy stara się uratować córkę, desperacko poszukuje rozwiązania, co finalnie zmusza go do zakwestionowania swojej wiary i zwątpienia w dotychczasową wiedzę o świecie.

Przybysze z zewnątrz a wierzenia koreańskie

W trakcie rozwoju akcji do miasta wkraczają zresztą kolejni przybysze z zewnątrz, jednak, w przeciwieństwie do Japończyka, nie budzą oni tak wyraźnego niepokoju mieszkańców. Jedną z obcych osób jest tajemnicza młoda kobieta, pojawiająca się w okolicy miejsc zbrodni, natomiast druga to szaman, sprowadzony do miasta, by uratować córkę policjanta – Hyo-jin, której stan gwałtownie się pogarsza. Każde z przybyszów uosabia pewną tradycję. I choć postać starca wydaje się najbardziej baśniowa spośród nich, to cała trójka została zakorzeniona zarówno w mitologii koreańskiej, jak i japońskiej, a także w wierzeniach buddyjskich i chrześcijańskich czy nawet *voodoo.* Interesujące jest to, że im dłużej widz próbuje się koncentrować na religijnej sferze filmu, tym bardziej ta się rozcieńcza, „zlewając się" w syntezę różnych wierzeń, uniwersalną i czytelną międzynarodowo. Mimo to warto nawet powierzchownie pochylić się nad tym zagadnieniem, szczególnie że w recenzjach *Lamentu* często mówi się o istotnej roli nieznanej dla Europejczyka tradycji koreańskiej, lecz niekoniecznie próbuje się ją zgłębić. Jak zauważa Kazimiera Mikoś, badając genezę koreańskiej mitologii: „Góry stanowią około 70% powierzchni Półwyspu Koreańskiego" (Mikoś 2015: 108). Ze względu na nadzwyczaj górzysty, nieprzystępny dla człowieka teren, mitologia koreańska skupia się na położeniu geograficznym kraju, personifikując góry i objaśniając, że zamieszkują je smoki i duchy, kontrolujące warunki pogodowe. W filmie reżyser bardzo chętnie eksponuje dzikość i urodę krajobrazu, nawiązując do genezy rodzimej mitologii. Jedna z istotniejszych scen walki, starcia dobra ze złem, człowieka z demonem, rozgrywa się właśnie na szczycie gór nad przepaścią. Ponadto Hong-jin Na pokazuje rzęsiste deszcze, zalewające miasto, spokojne rzeczne nabrzeża i niepokojące, gęste chaszcze leśne. Przyroda odgrywa dosyć istotną rolę, tak samo obca człowiekowi, jak Japończyk mieszkańcom wioski, ale nie wroga, ani też nieprzyjazna. Synkretyzm, o którym wielokrotnie tu wspomniano, także koresponduje z topograficznym uwarunkowaniem mitologii, czyli z chińskimi i japońskimi wpływami na jej kształt. Mikoś pisze:

> Akwatyczno-pluwialna natura koreańskich smoków przywodzi ponadto automatycznie na myśl dobrze udokumentowaną rolę pomostu kulturowego między Chinami i Japonią, jaką Korea, ze względu na położenie geograficzne, pełniła od zarania swych dziejów. W tradycji kulturowej krajów zarówno Środka, jak i Kwitnącej Wiśni smoki mają bowiem podobne konotacje. Przyczyn ściślejszego może w Korei

niż w Chinach i Japonii łączenia smoków z górami należy upatrywać w fakcie, że Korea jest krajem wybitnie górzystym (Mikoś 2015: 108).

Chociaż Japończyk zamieszkuje góry, to zdecydowanie nie jest smokiem – posiłkując się mitologią koreańską można stwierdzić, że to *sansin*, czyli duch gór, który, jeżeli był przedstawicielem płci męskiej, to najczęściej przedstawiano go właśnie jako starca lub dojrzałego mężczyznę (często z tygrysem u boku). Bohater *Lamentu* posiada co prawda groźnego psa i zamieszkuje wysokie góry, jednakże w ostatnich scenach filmu, rozgrywanych w wąskiej jaskini, kiedy z Japończykiem próbuje zmierzyć się chrześcijański ksiądz, obcy przyjmuje postać diabła. Być może na podstawie ich starcia da się zaryzykować hipotezę, że każdemu z bohaterów zło objawia się w sposób adekwatny do jego lęków, uosabia je. Wówczas to, z jakim wcieleniem zła tak naprawdę obcują bohaterowie, nie miałoby szczególnego znaczenia, a można przyjąć taką tezę. Bohaterowie konstruują samospełniającą się przepowiednię. Jednak trudno interpretować ich cierpienia jako karę za ksenofobię lub zabobony. Szczególnie że uwzględnienie tak istotnej kwestii pochodzenia obcego musi skłonić widza także do refleksji społeczno-historycznej. Biorąc pod uwagę aspekt wojny japońsko-koreańskiej, toczącej się pod koniec XV wieku, a także krwawej japońskiej inwazji na Koreę, mającej miejsce podczas wojny chińsko-japońskiej (1894-95), warto odczytać film także w kontekście nieprzemijających prędko niepokojów powojennych, które są uniwersalnym tematem, utrwalonym także w literaturze i filmie europejskich.

Przyczyna cierpienia mieszkańców Gok-seong. Przetworzenie motywu Hioba

W trakcie filmu widzowie wespół z bohaterami mogą zadawać sobie pytania: dlaczego miasteczko Gok-seong trawią plagi? Czym zasłużyli sobie na nie prości mieszkańcy, a szczególnie niewinna dziewczynka?[4] Kim lub czym są

[4] Sięgając do tradycji antycznej można zarysować jeszcze szerszy kontekst. Zarazę, dotykającą niewinnych mieszkańców miasta, można łatwo skojarzyć z fabułą Sofoklesowskiej tragedii i na tej podstawie spojrzeć na film przez pryzmat psychoanalityczny, odnosząc się do Freudowskiego pojęcia kompleksu Edypa i „żeńskiej" wersji zaburzenia, opisanej przez Junga. Taką tezę można byłoby obronić – Hyo-jin to bohaterka, będąca w bliskiej relacji z ojcem (na początku pojawia się nawet scena, z której wynika, że podglądała go podczas stosunku z żoną), która finalnie morduje rodzicielkę i swoją babcię. Oczywiście dziewczynka dokonuje zbrodni w wyniku opętania, a dająca się obronić

obcy, sprowadzający klęskę na Gok-seong, i w jakim celu pastwią się nad społecznością? Kontekst plag, zarazy, niezawinionego cierpienia pozwala skojarzyć film z biblijną historią Hioba, a szczególnie jej przetworzonym wariantem, pojawiającym się w literaturze i sztuce po II wojnie światowej (np. w *Dżumie* Alberta Camusa, *Wieży* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, *Malowanym ptaku* Jerzego Kosińskiego, czy wierszach Tadeusza Różewicza, na przykład w – *nomen omen* – *Lamencie*). W pierwotnej wersji przypowieści o Hiobie Bóg skazuje go na cierpienie, by poddać próbie jego wiarę, a za swoją lojalność człowiek zostaje sowicie wynagrodzony. Powojenne utwory przetwarzały ten motyw[5] w celu jego dekonstrukcji, bowiem jak po doświadczeniu wojny można uzasadnić ludzkie cierpienie? *Lament*, podobnie jak wspomniane pozycje, także opiera się na paraboli. Poza atrakcyjną, mieszającą konwencjonalne klisze akcją, film stanowi studium zła i niezawinionego cierpienia, jednocześnie obnażając słabe strony wiary, tradycji, a także naukowej i kulturowej wiedzy ludzkiej o świecie, która nie jest w stanie wytłumaczyć przyczyny ludzkiego cierpienia. Znamienna wydaje się scena, w której bohater, zawiedziony nieskuteczną pomocą szamana, wybiera się do księdza, któremu zwierza się z podejrzeń względem Japończyka, dzieląc się hipotezą, że przybysz jest szatanem lub demonem. Przedstawiciel kościoła katolickiego bagatelizuje teorie policjanta i kontruje jego wątpliwości pytając, skąd wie, że obcy nim jest, skoro nigdy nie widział demona. Słowa księdza mają paradoksalny wydźwięk, bowiem analogicznym argumentem posługują się ateiści, podważając istnienie Boga. Warto nadmienić, że według konstytucji Korea Południowa jest państwem świeckim, w którym głowę państwa obowiązuje zakaz wspierania którejkolwiek religii. Ponadto to kraj, w którym:

> […] prawie połowa narodu deklaruje ateizm (46,5%). Natomiast pozostała część narodu deklaruje pluralizm wyznaniowy. Obok trzech najważniejszych religii, takich jak buddyzm, chrześcijaństwo i konfucjanizm, funkcjonują inne grupy wyznaniowe

teoria jest dużą nadinterpretacją. Warto jednak wspomnieć o tej kolejnej możliwości uniwersalnego odbioru koreańskiego dzieła; być może mniej szalonej, kiedy porówna się je do wcześniejszego, koreańskiego *Oldboya* (Chan-wook Parka). To film, w którym mężczyzna za seks z własną córką karze się odcięciem sobie języka, co też można skojarzyć z przetworzoną wersją historii o Edypie, który za stosunek z matką pokarał się, wyłupiając sobie oczy, co w psychoanalizie utożsamiane jest z samokastracją.

5 O przetworzeniu motywu Hioba, głównie w literaturze, odnoszącej się do zagłady II wojny światowej, pisze Paweł Śpiewak w *Wiecznym Hiobie*, wydanym przez Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma w 2018 roku.

i sekty. Jednakże zadziwiającym jest fakt, iż w ostatnich latach popularność chrześcijaństwa w Korei Południowej rośnie, jednocześnie należy zauważyć, że jest to kraj należący do grupy wysoko rozwiniętych (Oleksiuk 2019: 186).

Film zadaje rozliczne pytania, lecz – posługując się komunałem – odpowiedzią zdaje się jej brak. Sam reżyser przyznał, że w procesie montażu pozbył się scen, ułatwiających zanadto interpretację. Wielokrotnie bohaterowie próbują ustalić lub dowiedzieć się kim, a może czym są obcy przybysze. Czy Japończyk i kobieta są duchami, demonami czy diabłami? Żywymi czy zmarłymi? W odpowiedzi powtarza się motto filmu, zawarte w wykorzystanym cytacie z Ewangelii według świętego Łukasza. Zarówno tajemniczej kobiety, jak i Japończyka można dotknąć – ich ciała są materialne, a zatem ludzkie. Niestety, znalezienie odpowiedzi na stawiane pytania nie rozwiązuje problemu miasteczka. Społeczności nie udaje obronić się przed złem, nawet kiedy zostaje słusznie sklasyfikowane i nazwane, jak dzieje się to w wypadku Japończyka.

„Obcy" w kontekście demonologii i mitologii koreańskiej

W akcie desperacji policjant odwiedza różne instytucje i szuka pomocy u różnych źródeł, w tym u dwóch innych obcych – szamana i tajemniczej kobiety-demona. Ona zdaje się być bliższa koreańskiemu *sansin*, a konkretnie – żeńskich wersji ducha, *yeo-sansin*, które „są zwykle dobroczynne i opiekuńcze, nazywane matkami. Ale jeśli się je niebacznie rozgniewa, bywają bezwzględne w egzekwowaniu kary, z karą śmierci włącznie" (Mikoś 2015: 117)[6]. Bohaterka może być również szamanką lub, najprawdopodobniej, *songakssi*, czyli jednym z najgroźniejszych demonów koreańskich, będącym „duchem młodej dziewczyny zmarłej przed zamążpójściem. *Songakssi* była szczególnie niebezpieczna dla panien, bowiem gdyby nawiedziła dom panny, mogłaby ściągnąć na nią nieszczęście" (Oleksiuk 2019: 188), co wydarza się w filmie. Niezależnie od tego motywacja bohaterki jest najbardziej niejasna. Długo wydaje się, że kobieta jest dobra, jednak nie podejmuje wysiłku, by pomóc policjantowi i jego rodzinie. Wcześniej detektywa zawodzi jeszcze szaman, którego rytuały także nie okazują się skuteczne.

6 Więcej na temat Yeo-sansin można znaleźć w anglojęzycznym artykule J. H. Graysona *Female Mountain Spirits in Korea: A Neglected Tradition*, opublikowanym w „Asian Folklore Studies" w 1996 roku.

Zresztą charyzmatyczny egzorcysta ucieka, kiedy zdaje sobie sprawę z kalibru zła, z którym przyszło mu walczyć. Scena odprawiania egzorcyzmu (z założenia konwencjonalna, bo chętnie wykorzystywana w horrorach, a mimo to jedna z ciekawszych i bardziej widowiskowych w całym filmie) wydaje odwoływać się do dwóch tradycji: dominującego w filmie koreańskiego szamanizmu i afroamerykańskiego *voodoo*, ze względu na rytualne bębny, przy których grze szaman wprawia się w trans.

> Szamanizm koreański sięga okresu paleolitu […] i wiąże się ściśle z szamanizmem ałtajskich ludów syberyjskich. W mitologii Korei szamanizm zajmuje bardzo ważne miejsce, gdyż jest uważany za praźródło duchowości koreańskiej. […] Koreański szamanizm jest określany jako kult demonów, ponieważ jednym z jego zadań jest zapewnienie sobie przychylności demonów, które najczęściej są wrogie człowiekowi, kapryśne i mściwe (Oleksiuk 2019: 188-189).

Policjant nie ogranicza się tylko do obcych, pomocy szuka także w miasteczku, jednak kościół nie oferuje mu rozwiązania, lekarze nie podołali chorobie, mieszkańcom nie udaje się siłą fizyczną pokonać uosabianego przez Japończyka zła. Fabuła filmu może wydawać się niedomknięta, ponieważ wiele wątków nie zostaje jasno rozstrzygniętych. Jednocześnie międzykulturowe i międzyreligijne motywy wykorzystane w konstrukcji filmu, zdają się sugerować, że brak odpowiedzi jest kluczem dla zrozumienia braku przyczyny cierpienia mieszkańców miasta i kataklizmów, które ich dotknęły.

Podsumowanie

Warto podkreślić, że uniwersalna figura obcego, z której rozpoznaniem mierzą się bohaterowie, wydaje się stanowić klucz do zrozumienia sensu filmu, przeprowadzając oglądającego przez meandry różnych tradycji i zwodząc go w próbach interpretacji. W recenzjach i opiniach widzów wielokrotnie powtarza się wniosek, że po projekcji odbiorcy najpewniej sięgną po materiały, objaśniające niejasną fabułę i zakończenie. Tymczasem archetyp obcego zostaje sprawnie wykorzystany, by w zakamuflowany sposób zwodzić widza do momentu przedstawienia ostatecznych konkluzji, zawartych w uniwersalnej paraboli. Przyzwyczajeni do kryminalnej konwencji, szukamy rozwiązania zagadki wspólnie z detektywem, próbujemy wytropić sprawcę i motyw, badając sylwetki trzech

„obcych" i studiując poszlaki, które spodziewamy się odkryć w wykorzystanych w filmie symbolach, tradycjach czy nawiązaniach do tekstów kultury i do historii. Tak jak i bohaterowie, poniesiemy klęskę, szukając winowajcy i próbując poznać przyczynę katastrof. Kluczowa – nie dla ich zrozumienia, lecz konieczności rezygnacji z tej próby – jest wypowiedź szamana, który, objaśniając policjantowi działania „demonów", posługuje się porównaniem do wędkarza, który zarzuca przynętę, nie wiedząc, co złowi. Zło bowiem okazuje się losowe, nieuzasadnione, wszechobecne, zarówno ludzkie i nieludzkie, konwencjonalne i zupełnie zaskakujące, a przede wszystkim – niezrozumiałe i niewytłumaczalne, o czym tak naprawdę zdaje się opowiadać film za pośrednictwem ukazanych w filmie „obcych", pozbawiając zarówno dobroduszną społeczność, jak i widzów, śledzących ich losy, nadziei – jedyne co pozostaje, to lament.

Źródła cytowań

Kletowski, Piotr (2009), *Kino Dalekiego Wschodu*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

Krasnowolski, Marcin (2016), 'Historia sukcesu. Rozwój komercyjnego kina Korei Południowej w XXI wieku', w: Jagoda Murczyńska (red.), *Cicha eksplozja. Nowe kino Azji Wschodniej i Południowo-Wschodniej*, Kraków--Warszawa: Wydawnictwo Korporacji Ha!art, ss. 9-29.

Mikoś, Kazimiera (2015), 'Związki koreańskich smoków z duchami gór i władzą królewską; pierwsze królewskie małżonki i matki w państwie Silla', w: Kazimiera Mikoś, Katarzyna Kleczkowska (red.), *Istoty hybrydalne i zmieniające postać w kulturach europejskich i azjatyckich*, Kraków: AT Wydawnictwo, ss. 107-132.

Na, Hong-Jin, reż. (2016), *Lament*, 20th Century Fox [DVD].

Oleksiuk, Marlena (2019), 'Religia w Korei Południowej na przestrzeni ostatnich 35 lat', *Acta Erasmiana*: 18, ss. 186-201.

Popielecki, Jakub (2016), *Ujrzałem diabła*, online: https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Lament-19501 [dostęp: 10.11.2021].

Twitter.com (2020), online: https://twitter.com/variety/status/1213999361341804544 [dostęp: 31.01.2022].