

„Kwartalnik Filmowy” nr 131 (2025)

ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)

<https://doi.org/10.36744/kf.4353>

© Autor; licencja Creative Commons BY 4.0

Recenzja książki; materiał recenzowany

Krzysztof Loska

Uniwersytet Jagielloński

<https://orcid.org/0000-0003-4078-798X>

Dziedzictwo kolonialnej przeszłości w kinie południowokoreańskim

Keywords:

Korean cinema;
national identity;
nationalism;
colonialism;
Japan

Abstract

The Legacy of the Colonial Past in South Korean Cinema

The article is a review of Joanna Beczkowska's book *Południowokoreański nacjonalizm – kategoria Innego w budowaniu filmowych narracji narodowych* [South Korean Nationalism: The Category of the Other in Creating National Film Narratives] (2024), which focuses on the construction of collective identity in connection with the development of national narratives, based on South Korean feature films. Looking at the history of cinema from the perspective of political science, the author of the monograph pays special attention to the issue of settling accounts with the colonial period and the complicated relations with the Democratic People's Republic of Korea. She understands cinema, on the one hand, as a rhetorical tool that allows for influencing viewers' emotions and shaping their ideas about the past, and on the other – as a “cultural object” placed in social and political contexts.

Słowa kluczowe:

kino koreańskie;
tożsamość narodowa;
nacjonalizm;
kolonializm;
Japonia

Abstrakt

Artykuł jest recenzją książki Joanny Beczkowskiej *Południowokoreański nacjonalizm – kategoria Innego w budowaniu filmowych narracji narodowych* (2024) poświęconej konstruowaniu tożsamości zbiorowej w powiązaniu z rozwojem narracji narodowych na przykładzie południowokoreańskiego filmu fabularnego. Patrząc na historię kina z perspektywy nauk politycznych, autorka monografii zwraca szczególną uwagę na kwestię rozliczenia z okresem kolonialnym oraz skomplikowane relacje z Koreańską Republiką Ludowo-Demokratyczną. Kino jest przez nią rozumiane z jednej strony jako narzędzie retoryczne, pozwalające oddziaływać na emocje widzów i kształtować wyobrażenia na temat przeszłości, z drugiej – jako „obiekt kultury”, w którym ważną rolę pełnią konteksty społeczne i polityczne.

Historia artykułu

Zgłoszono: 2025.03.12; recenzowano: 2025.07.08; przyjęto: 2025.08.05; opublikowano: 2025.09.30

Oświadczenie o konflikcie interesów

Autor nie zgłosił żadnego potencjalnego konfliktu interesów.



Przyglądając się koreańskim produkcjom filmowym z ostatniego ćwierćwiecza, można zauważyć wyraźny wzrost zainteresowania okresem japońskiej kolonizacji. W repertuarze kinowym pojawiły się liczne filmy – zarówno historyczne, jak i z pogranicza fantastyki – podtrzymujące mit antykolonialnego oporu jako źródła tożsamości zbiorowej oraz propagujące określone spojrzenie na przeszłość. Ich twórcom chodziło nie tylko o zmierzenie się z tematem okupacji, lecz także przypomnienie epoki, która wcześniejszym pokoleniom kojarzyła się z bolesnym doświadczeniem wydziedziczenia z tradycji kulturowej. Część historyków i kulturoznawców pisała o „niedokończonym projekcie” modernizacji społeczeństwa koreańskiego, który wpłynął na charakter

stosunków kolonialnych, a po odzyskaniu niepodległości okazał się zarzewiem sporu między Północą i Południem.

Problem kształtowania się koreańskiej tożsamości narodowej oraz analiza determinujących ją czynników (zwłaszcza w aspekcie stosunków międzynarodowych) stanowi temat książki Joanny Beczkowskiej, łódzkiej politolożki i filmoznawczyni, której specjalnością jest kultura azjatycka. Tytuł rozprawy *Południowokoreański nacjonalizm – kategoria Innego w budowaniu filmowych narracji narodowych* wskazuje na dwa obszary, na jakich skupia się autorka: rolę etnicznego nacjonalizmu jako narzędzia w walce o zachowanie suwerenności w obliczu nacisków ze strony innych państw (Japonii, Chin, Rosji i Stanów Zjednoczonych) oraz kategorię Innego w południowokoreańskiej narracji narodowej, zgodnie z którą tożsamość zbiorowa jest kształtowana w opozycji do imperializmu i kolonializmu japońskiego.

W tak wyznaczonym polu tematycznym wyraźnie wybrzmiewają dwie kwestie: pierwsza dotyczy rozliczenia z okresem kolonialnym (wiążą się z tym różne sposoby opowiadania o przeszłości), druga – problematycznych relacji z Koreańską Republiką Ludowo-Demokratyczną, jako że wspólne pochodzenie etniczne zrodziło dwa zwalczające się nacjonalizmy (jest to przyczyna konstruowania Innego jako wroga). Przystępując do analizy narracji narodowych, Beczkowska sięga do narzędzi i terminów wypracowanych na gruncie różnych dyscyplin (w większości mieszczących się w dziedzinie nauk społecznych), takich jak konstruktywizm, kategoria tożsamości społecznej czy teoria konwergencji symbolicznej. Przyjęta przez autorkę perspektywa komparatystyczna wydaje się w pełni uzasadniona, ponieważ materiałem badawczym są opowieści o narodzie przedstawione w filmach fabularnych. Dzięki zastosowaniu krytycznej analizy dyskursu udało się jej pokazać, jaką rolę w narracjach narodowych pełnią wyobrażenia o Japonii.

Beczowska pojmuje kino jako narzędzie retoryczne pozwalające oddziaływać na emocje widzów i kształtować wyobrażenia na temat przeszłości. *Film*

nie jest zatem postrzegany jako fenomen artystyczny, co wskazywałoby na konieczność rozpatrywania walorów estetycznych czy relacji z innymi sztukami, lecz jako instrument poznania rzeczywistości, co sprawia, że może stać się potężnym narzędziem politycznym i ideologicznym (s. 16). W ten sposób medium to jawi się jako obiekt kultury, w którym ważną rolę odgrywają konteksty społeczne i polityczne, jego analiza zaś jest traktowana jako narzędzie do poznania wyrażonych w nim znaczeń ideologicznych (s. 17). Mimo że Beczkowska odwołuje się do zachodnich badaczy zajmujących się problematyką tożsamości narodowej, to podstawowym punktem odniesienia są dla niej prace koreańskich uczonych piszących o dziedzictwie kolonialnym i rozliczeniach z przeszłością¹.

W rozdziale pierwszym, zatytułowanym *Południowokoreański nacjonalizm – ramy teoretyczne*, autorka omawia kluczowe pojęcie przez pryzmat związków z tożsamością zbiorową i narracjami narodowymi, uwzględniając spojrzenie samych Koreańczyków oraz przedstawicieli innych krajów Azji Wschodniej. Pewnym zaskoczeniem jest nieobecność klasycznych prac, na podstawie których kształtowała się refleksja postkolonialna nad kategorią narodu (np. Homi K. Bhabha, Dipesh Chakrabarty), zwłaszcza że odniesienia do postkolonializmu występują w tekście wielokrotnie. Autorka chętnie odwołuje się do podejścia konstruktywistycznego, zgodnie z którym naród jest postrzegany jako wspólnota wyobrażona, sięga do pojęcia „tradycja wynaleziona” (Eric Hobsbawm) oraz koncepcji nacjonalizmu (w ujęciu Michaela Billiga), dzięki czemu wyjaśnia, w jaki sposób wykorzystano narzędzia retoryczne w celu zmobilizowania społeczeństwa do działania. Punktem referencyjnym są również koreańskie lub szerzej: azjatyckie koncepcje narodu, ponieważ nacjonalizm w krajach tego regionu – mimo pewnych podobieństw – nie jest kopią europejskiego. Przyjmując założenie, że film to medium pamięci zbiorowej, a nawet – jak sugeruje autorka – „miejsce pamięci”, można było spodziewać się większej liczby odniesień do konkretnych koncepcji teoretycznych, które pojawiły się na obszarze filmoznawstwa, zwłaszcza że autorka stwierdza w pewnym momencie, iż *tożsamości narodowe są dyskursywnie tworzone i odtwarzane* (s. 58).

Rozdział drugi jest poświęcony doświadczeniu kolonialnemu, które stało się fundamentem – czy może raczej traumą założycielską, by posłużyć się określeniem Dominicka LaCapry – dla zbudowania współczesnej tożsamości narodowej. Beczkowska przekonująco uzasadnia, że *historia koreańskiego kina jest uwiłkana w kontekst polityczny, związany z rządowymi regulacjami. Koreański przemysł filmowy powstał pod japońską kontrolą, która wpłynęła na dalszą jego charakterystykę. Kolonializm jest zatem nie tylko fundamentem koreańskiego nacjonalizmu, ale także przemysłu filmowego* (s. 62). Interesującym zagadnieniem przywołanym w tym rozdziale jest współpraca reżyserów koreańskich z producentami japońskimi oraz wynikający z niej skomplikowany układ zależności w przemyśle kinowym, o czym autorka wspomina w analizie *Wiosny na Półwyspie Koreańskim* (Bandoui Bom, reż. Lee Byung-il, 1941). W filmie tym widzi ona przykład dzieła wpisującego się w *imperialną narrację o dobrowolnej asymilacji* (s. 101), mającego przekonać Koreańczyków o korzyściach ze współpracy. Jednocześnie Beczkowska zwraca uwagę na pęknięcia wewnątrz propagandowej narracji, o czym świadczy wątek autotematyczny, czyli „filmu w filmie”.

O ile pisać o kulturze filmowej na Półwyspie Koreańskim, badaczka wspomina o segregacji rasowej w salach kinowych, o tyle niewiele dowiemy się z jej książki o tym, gdzie i co oglądano w ówczesnych kinach (a przecież cała produkcja koreańska w czasach kina niemego – czyli do połowy lat 30. – to zaledwie 90 tytułów). Na rynku koreańskim działały nie tylko spółki japońskie, ale również dystrybutorzy zachodni – przedstawicielstwa miały tam wszystkie większe firmy amerykańskie, brytyjskie i francuskie. Kolejnym brakującym ogniwem – co zaskakujące w kontekście analizy politologicznej, skupionej przecież na kwestiach kształtowania się świadomości narodowej – jest ograniczona do zaledwie dwóch przykładów (*Wiosna na Półwyspie Koreańskim*, *Bezdomne anioły* /*Jibeopneun cheonsa*, reż. Choi In-kyu, 1941 /) analiza wymiaru propagandowego ówczesnej produkcji filmowej. Autorka pomija utwory nakręcone po wybuchu II wojny światowej, które służyły promocji wojskowego sojuszu japońsko-koreańskiego: *Ochotnik* (jap. *Shiganhei*, kor. *Jiweonbyeong*, reż. An Seok-yeong, 1941), *Cieśnina Koreańska* (kor. *Joseon haehyop*, reż. Park Ki-chae, 1943), *Żołnierz* (kor. *Byeongjeongnim*, reż. Baek Un-haeng, 1944), w których dominuje idealistyczna wizja armii jako rodziny.

Osobnym zagadnieniem wymagającym rozwinięcia z perspektywy nauk społecznych są kwestie prawne dotyczące przemysłu filmowego w Korei. Z książki dowiadujemy się jedynie, że *władze okupacyjne kontrolowały rynek przede wszystkim poprzez importowanie i dystrybuowanie amerykańskich filmów. Wpłynęło to zarówno na widzów, jak i twórców, którzy starali się kopiować hollywoodzki styl* (s. 122). Niewątpliwie warto byłoby pokazać wpływ cenzury na kształt rodzimej kinematografii, ponieważ od 1926 r. obowiązywało rozporządzenie gubernatora generalnego, które regulowało zasady funkcjonowania rynku prasowego i kinowego, dzięki czemu władze kolonialne miały pełną kontrolę nad produkcją i rozpowszechnianiem. Z upływem czasu nastąpiło zaostrzenie przepisów i wszystkie filmy zagraniczne wyświetlane w kinach sprowadzano za pośrednictwem spółek japońskich, konsekwentnie ograniczając import z krajów zachodnich. Większość działań wynikała z pomysłu stworzenia tożsamości zbiorowej Koreańczyków i przekształcenia ich w nowoczesny naród będący częścią składową Cesarstwa Japońskiego, o czym pisze Beczkowska.

Biorąc pod uwagę rozwój kultury filmowej na Półwyspie Koreańskim, zauważalny jest brak szerszego spojrzenia na skomplikowaną relację zależnościową, która nie sprowadzała się do prostej opozycji między kolaboracją a oporem. Sieć powiązań między kolonizatorami i skolonizowanymi nie ograniczała się bowiem wyłącznie do finansowania produkcji, lecz obejmowała cały system związany z organizowaniem pokazów. Chodzi zarówno o uwarunkowania technologiczne (z Japonii sprowadzano kamery, projektory, taśmę filmową i odczynniki chemiczne), jak i instytucjonalne (przeniesienie na grunt koreański systemu szkolenia reżyserów oraz operatorów, którzy nabierali doświadczenia zawodowego w wytwórniach tokijskich)². Na przykładzie branży kinowej można pokazać, w jaki sposób twórcy funkcjonowali w porządku kolonialnym, usiłując zachować równowagę między zależnością polityczną a wolnością artystyczną.

Trzeci rozdział monografii został poświęcony dziedzictwu kolonialnej przeszłości w kontekście tworzenia nowych form państwowości po II wojnie światowej. W filmach powracał w związku z tym temat kolaboracji z władza-

mi okupacyjnymi, którą rozumiano jako zdradę narodową. Na przeciwnym biegunie znajdowali się bohaterowie walczący o niepodległość, którzy pozwalali na konstruowanie narracji narodowych. Beczkowska w interesujący sposób analizuje wyświetlane na ekranach kin po zakończeniu okupacji japońskiej filmy patriotyczne, które potwierdzały założenie, że źródłem nacjonalizmu stał się opór antykolonialny. *Filmy z lat 1946-1948 były przede wszystkim emocjonalną odpowiedzią na wyzwolenie spod japońskiej okupacji. Nie zadawano w nich ważnych pytań dotyczących udziału sił zewnętrznych w odzyskaniu niepodległości czy ponownego znalezienia się pod wpływem innego mocarstwa. Celebrowano niepodległość poprzez przedstawianie radykalnego oporu wobec Japonii, nie zastanawiając się nad jego rzeczywistym wpływem na odzyskanie niepodległości* (s. 124).

W filmach powojennych na pierwszy plan wysuwała się retoryka antykolonialna, służąca określonym celom politycznym, definiowana przez resentyment antyjapoński, który stał się jednym z kluczowych elementów koreańskiej tożsamości, zarówno w Korei Południowej, jak i Północnej (s. 143). Po pewnym czasie w filmach koreańskich pojawiły się elementy nostalgii, a wraz z nimi wzrost zainteresowania współczesną Japonią. Globalna rozpoznawalność „koreańskiej fali” (*hallyu*) sprawiła, że przemysł rozrywkowy na Półwyspie mógł skutecznie rywalizować z japońskimi wytworami kultury popularnej. Pomimo normalizacji stosunków między oboma krajami pozostałości antyjapońskich resentymentów nie zostały całkowicie wyparte. Pojawiły się nowe wymiary konfliktu związanego z przeszłością dotyczące chociażby niewolniczej pracy czy wykorzystywania seksualnego w okresie kolonialnym, a co za tym idzie – kwestii zadośćuczynienia za zbrodnie.

W narodowych narracjach antykolonialnych dał o sobie znać nowy składnik wynikający z przyjęcia perspektywy ofiar, a nie tylko bojowników o niepodległość. Nie chodziło już wyłącznie o eksponowanie dumy narodowej, lecz również o oddanie głosu mniejszościom, dzięki czemu można było opowiedzieć o doznanych krzywdach i upokorzeniu. Dobrym przykładem tej strategii jest dokumentalna trylogia nakręcona przez Byun Young-joo, będąca jedną z pierwszych prób przezwyciężenia wstydu i milczenia kobiet koreańskich. Dzięki odwadze artystycznej nowego pokolenia reżyserów coraz częściej powstawały filmy, które można uznać za symboliczne dla walki o pamięć i sprawiedliwość, jak chociażby *Powrót do domu* (*Gwihyang*, reż. Cho Jung-rae, 2016) – podejmujący temat przemocy seksualnej, czy *Herstory* (*Heoseutori*, reż. Min Kyu-dong, 2018) – ze scenariuszem opartym na wyznaniach kobiet.

Joanna Beczkowska w przekonujący sposób dowodzi, że okres kolonialny stał się źródłem tożsamości zbiorowej Koreańczyków, i pokazuje, w jaki sposób antyjapońskie nastawienie społeczeństwa jest wykorzystywane przez rządzących w celu zdobycia poparcia politycznego oraz uprawnocnienia władzy. Z pewnością warto byłoby więcej miejsca poświęcić analizie współczesnych filmów wpisujących się w modę na kino retro, osadzonych w epoce kolonialnej, w których dokonuje się swoista rewizja historii. Ważną rolę odgrywają w nich nie tylko bohaterowie ruchu oporu, ale również kolaboranci, jak w *Utraconej pamięci* (2009 – *Loseuteu memolijeu*, reż. Lee Si-myung, 2002), *Modern Boy* (*Modeon boi*, reż. Jung Ji-woo, 2008) czy *Zabójstwo* (*Amsal*, reż. Choi Dong-hoon, 2015). Wszystkie wymienione tytuły należą do kina gatunków i zawierają schematy melodramatu lub

thrillera, jednocześnie zaś są czymś w rodzaju alegorii politycznej. Sprzyja to tezie, że czynienie okresu okupacji japońskiej podstawą fabuł filmowych świadczy o tym, iż kraj nie uporał się z dziedzictwem kolonialnym, a przeszłość jest wciąż żywa i kształtuje percepcję rzeczywistości.

Ostatni rozdział książki dotyczy stosunków między dwoma narodami koreańskimi, które od 1950 r. pozostają w stanie wojny. Istotną funkcję pełni tu tło historyczne, które pozwala zrozumieć wpływ traumatycznych wydarzeń na kształt tożsamości zbiorowej. Beczkowska zwraca uwagę na fakt, że film wykorzystywano jako narzędzie propagandy antykomunistycznej od końca lat 40.: *Kino miało służyć uczynieniu ideologii antykomunistycznej dominującą wśród mas, dlatego przekaz miał jednoznacznie potępiać komunistów, a nie obnażać ludzką skłonność do przemocy w obliczu braku kodeksu moralnego* (s. 232). W tym rozdziale autorka podaje nieco więcej informacji o działaniach cenzury oraz zwraca uwagę na zmiany instytucjonalne. Na przełomie stuleci, wraz z postępującym procesem demokratyzacji i narodzinami nowej fali, zachodzi zmiana w sposobie opowiadania o Korei Północnej. Na ekranach można zobaczyć filmy „zjednoczeniowe”, w których dokonuje się reinterpretacji stosunków między oboma państwami koreańskimi, a nawet nie stroni od krytyki władz południowokoreańskich. Tym, co zaskakuje w kinie głównego nurtu, jest jednak *brak podejmowania tematyki uciekinierów żyjących w Korei Południowej – i niebędących tajnymi agentami*. Wynika to z tego, że retoryka postulująca istnienie jednego narodu mija się z rzeczywistością (s. 295).

Joanna Beczkowska przekonująco uzasadnia, że Japonia jest postrzegana jako „znaczący Inny”, przy czym nie chodzi o rzeczywiste zagrożenie ze strony sąsiedniego mocarstwa, lecz o rolę, jaką Imperium Wschodzącego Słońca odgrywa w koreańskim imaginariusium społecznym oraz budowaniu tożsamości zbiorowej. *Ze względu na bliskość geograficzną, kulturową oraz kolonialne relacje konstruowanie własnych wyjątkowych osiągnięć opiera się na umniejszaniu roli drugiego państwa albo wskazywaniu go jako przeszkody dla wykorzystania pełnego potencjału*. Narracje narodowe mają służyć tworzeniu wizji historii, przez pryzmat której państwo powinno być postrzegane nie tylko przez obywateli, ale także na arenie międzynarodowej. *Rozwiązanie konfliktu pamięci jest niezwykle trudne, gdyż zagrażałoby budowanej przez dekady tożsamości* (s. 213). Patrząc z perspektywy czytelnika zainteresowanego historią kinematografii dalekowschodnich, mam nadzieję na kontynuację przyjętej perspektywy badawczej, czyli analizę japońskich i północnokoreańskich filmów o Korei Południowej, dzięki czemu powstałby wielowymiarowy obraz narodowych narracji wizualnych dotyczących skomplikowanych relacji kulturowych, politycznych i społecznych w tamtej części świata.

Joanna Beczkowska, *Południowokoreański nacjonalizm – kategoria Innego w budowaniu filmowych narracji narodowych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2024.

- ¹ Por. G.-W. Shin, *Ethnic Nationalism in Korea*, Stanford University Press, Stanford 2006; J. An, *Parameters of Disavowal: Colonial Representation in South Korean Cinema*, University of California Press, Oakland 2018; D. Kim, *Eclipsed Cinema: The Film Culture of*

Colonial Korea, Edinburgh University Press, Edinburgh 2017.

- ² Por. K. Loska, *W cieniu Imperium Wschodzącego Słońca. Japoński projekt kolonialny i kultura filmowa w Azji Wschodniej*, Universitas, Kraków 2022, s. 78-99.

Krzysztof Loska

Profesor zwyczajny na Uniwersytecie Jagiellońskim, wiceprezes Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami, członek Komitetu Nauk o Sztuce PAN; zajmuje się historią filmu, zwłaszcza kinem azjatyckim. Autor stu pięćdziesięciu artykułów naukowych (publikowanych w „Kwartalniku Filmowym”, „Studiach Filmoznawczych”, „Przeglądzie Kulturoznawczym”, „Ekranach”, „Kulturze Współczesnej”, „Ethosie” i in.) oraz dwunastu książek, m.in.: *Dziedzictwo McLuhana – między nowoczesnością a ponowoczesnością* (2001), *Hitchcock: autor wśród gatunków* (2002), *David Cronenberg: rozpad ciała, rozpad gatunku* (2003, wspólnie z A. Pitrussem), *Tóżsamość i media. O filmach Atoma Egojana* (2006), *Poetyka filmu japońskiego* (2009), *Kenji Mizoguchi i wyobrażenia melodramatyczna* (2012), *Nowy film japoński* (2013), *Mistrzowie kina japońskiego* (2015), *Postkolonialna Europa: etnoobrazy współczesnego kina* (2016), *W cieniu Imperium Wschodzącego Słońca. Japoński projekt kolonialny i kultura filmowa w Azji Wschodniej* (2022).

Professor of Humanities in the Institute of Audiovisual Arts, Jagiellonian University in Kraków. He is the vice-president of the Polish Society for Film and Media Studies and member of Editorial Advisory Board of the bi-monthly *Ekran*. He has authored 150 papers and dissertations on media, popular culture, film history and Japanese cinema, published in various journals (*Kwartalnik Filmowy*, *Studia Filmoznawcze*, *Przegląd Kulturoznawczy*, *Ekran*, *Kultura Współczesna*, *Ethos*) and edited volumes. He has published twelve books (in Polish), e.g. *Dziedzictwo McLuhana – między nowoczesnością a ponowoczesnością* [McLuhan's Legacy: Between Modernity and Postmodernity] (2001), *Poetyka filmu japońskiego* [Poetics of Japanese Cinema] (2009), *Kenji Mizoguchi i wyobrażenia melodramatyczna* [Kenji Mizoguchi and the Melodramatic Imagination] (2012), *Nowy film japoński* [New Japanese Cinema] (2013), *Mistrzowie kina japońskiego* [Masters of Japanese Film] (2015), *Postkolonialna Europa. Etnoobrazy współczesnego kina* [Postcolonial Europe:

Ethnoscapes of Contemporary Cinema] (2016) and *W cieniu Imperium Wschodzącego Słońca. Japoński projekt kolonialny i kultura filmowa w Azji Wschodniej* [*In the Shadow of the Empire of the Rising Sun: Japanese Colonial Project and Film Culture in East Asia*] (2022).

krzysztof.loska@uj.edu.pl

Bibliografia

- Beczowska, J.** (2024). *Południowokoreański nacjonalizm – kategoria Innego w budowaniu filmowych narracji narodowych*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Loska, K.** (2022). *W cieniu Imperium Wschodzącego Słońca. Japoński projekt kolonialny i kultura filmowa w Azji Wschodniej*. Kraków: Universitas.