



Studia
Filmoznawcze
41
Wrocław 2020

Iga Pękala

ORCID: 0000-0001-6520-3122

Uniwersytet Wrocławski

PRZEWROTNOŚĆ DŹWIĘKU I FOTOGRAFII POŚRÓD NIEUNIKNIONEGO ODWETU: *PAN ZEMSTA* I *PANI ZEMSTA* CHAN-WOOK PARKA

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.41.4>

Głęboko zraniony człowiek może zmienić się w demona — takiego, którego nic nie jest w stanie zawrócić z drogi zemsty¹.

Głos rozbrzmiewa w ciemności, z początku obraz jest dla nas niezrozumiały, kamera płynnie powoli po trudnych do zidentyfikowania przestrzeniach. Następuje szybkie zbliżenie na usta, oczy i przejście na plan pełny — dostrzegamy odczytującą list kobietę widzianą przez szybę. Jednak to nie ona będzie główną bohaterką tej historii, najważniejszy okaże się ten, którego słowa odczytuje z kartki, głuchoniemy chłopak o włosach barwy zgniłej zieleni, a do którego pewnego dnia przyjdzie Pan Zemsta.

W swoim artykule chciałabym przeanalizować dwa filmy wyreżyserowane przez koreańskiego reżysera Chan-wook Parka: *Pana Zemstę* (*Boksuneun naui geot*, 2002, Korea Południowa) i *Panią Zemstę* (*Chinjeolhan Geum-ja-ssi*, 2005, Korea Południowa). Oba łączy nie tylko sam twórca, lecz także przynależność do „trylogii zemsty”, której środkowym filmem jest *Oldboy* (*Oldeuboi*, 2003, Korea Południowa). Korelacja między filmami następuje w warstwie zarówno fabularnej, której

¹ M. Bartzak, *Park Chan-wook: takie piękne szaleństwo*, [w:] *Autorzy kina azjatyckiego*, t. 2, red. A. Kamrowska, Kraków 2015.

głównym tematem jest odwet, jak i formalnej, co wynika między innymi z autorskiego charakteru stylu Parka, oraz z wyjątkowej kreacji przestrzeni akustycznej występującej w obu dziełach. W procesie analizy zostanie zastosowany tak zwany zmysłowy klucz, w związku z czym pojawi się próba odpowiedzi na pytanie, czy takie elementy jak dźwięk, kolor oraz zatrzymane ujęcie mogą ewokować w widzach zmysłowe i cielesne doznania.

ZMYSŁOWY POTENCJAŁ PRZESTRZENI AKUSTYCZNEJ

Dźwięk, który zamiast obrazu rozpoczyna film, niezwykle mocno wybrzmiewa w pierwszej części „trylogii zemsty” Parka. Dzieje się to za sprawą kontrastu do wyciszzonego świata głuchoniemego bohatera — kiedy oglądamy rzeczywistość z jego perspektywy, jesteśmy tak samo jak on pozbawieni możliwości usłyszenia tego, co dzieje się wokół. Wodzimy nierozumiejącym wzrokiem za ruchem warg naszego rozmówcy, nie możemy jednoznacznie sprecyzować, czego może oczekiwać. „Innym walorem dźwięku jest nadawanie nowego znaczenia ciszy. Fragment filmu bez dźwięku może stworzyć niemal nieznośne napięcie, zmuszając widza do koncentracji na ekranie i wyczekiwania na pojawienie się jakiegokolwiek odgłosu”² — z taką sytuacją mamy do czynienia w tym filmie. Brak dźwięku jednocześnie zarysowuje nam świat bohatera i trzyma w emocjonalnym napięciu. Znacznie uważniej śledzimy grymasy na twarzy postaci, gdy zostajemy pozbawieni warstwy akustycznej.

David Bordwell i Kristin Thompson podkreślają zmysłowy wymiar dźwięku samego w sobie. „Znane nam z codziennego życia właściwości dźwięku okazują się kluczowe dla możliwości jego wykorzystania w filmie”³ — już sam stopień głośności albo wyciszone partie muzyczne następujące po hałaśliwych mogą wywoływać w nas sensualne doznania. W ten sposób zmysłowe oddziaływanie obrazu filmowego przejawia się już w poszczególnych elementach — pojawiają się różnice w percepcji zimnych i ciepłych barw czy wysokości fal dźwięku. Thomas Elsaesser i Malte Hagener także podkreślali, że zmysłowa teoria kina osadza się na sensualnym oddziaływaniu pojedynczych aspektów. Jako jeden z przykładów podają właśnie dźwięk. „Muzyka filmowa coraz bardziej tworzy swoją estetyczną rzeczywistość, która stoi ramię w ramię z obrazem, jednocześnie pod względem spektakularności i obeszładniającego wrażenia wywieranego na widzu, nie tyle wspierając się nawzajem, ile destabilizując i starając się wyprzedzić rywala”⁴.

² D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, przeł. B. Rosińska, Warszawa 2014, s. 298.

³ *Ibidem*, s. 299.

⁴ T. Elsaesser, M. Hagener, *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły*, przeł. K. Wojnowski, Kraków 2015, s. 195.

W całej twórczości Chan-wook Parka ścieżka dźwiękowa ma duże znaczenie — czy to w charakterze podkreślającym emocjonalny wydzźwięk scen, jak sekwencja „wyrywania zębów” z *Oldboya*, czy jako swoisty refren pojawiający się wielokrotnie w tym samym dziele, tutaj: *Pani Zemsta*.

Oczywiście, system percepcyjny człowieka nieprzerwanie zestawia, porównuje i uspólnia informacje płynące z rozmaitych receptorów. Tak właśnie dzieje się w odbiorze filmu. Widz z reguły bez problemu tworzy spójne reprezentacje umysłowe dwóch warstw: obrazu i dźwięku, nawet jeśli w niektórych momentach występuje jakaś niekoherencja. Przestrzeń w filmie należy więc zawsze traktować — powtórzę wyrażoną wcześniej tezę — jako konstrukt poznawczy, sumę uspólnionej konceptualizacji odbiorcy, dokonywanych na podstawie danych formalnych filmu: wizualnych, dźwiękowych i językowych⁵.

W ten sposób na temat przestrzeni dźwiękowej pisze Bogusław Skowronek. Dodatkowo badacz wskazuje na aspekt tworzenia przez widza mentalnego konstruktu na podstawie danych płynących z ekranu⁶. W świetle tego odbiorca znajduje się w strefie między: pośród środków filmowego wyrazu, w tym dźwięków, oraz tego, w jaki sposób odbiera rzeczywistość, a nie zapominajmy przy tym o wysokim stopniu ucieleśnienia takiego poznania⁷. Wydaje się, że *Pan Zemsta* doskonale wykorzystuje zmysłowy potencjał warstwy audialnej. Kiedy po długich chwilach milczenia dźwięk wraca, koncentrujemy się wyłącznie na nim, dociera do nas, że świat jest pełen odgłosów. Deszcz miarowo stuka o szyby, robi to z jakąś dziwną zawziętością, jakby był czymś więcej niż tylko kroplami wody. Odbijanie piłki o ścianę składa się z wielu dźwięków — najpierw następuje głuche uderzenie o kij, potem świst powietrza, wreszcie odbicie od ściany, nasze ubranie wydaje szelest, gdy podnosimy dłoń do odbicia. Biorąc głęboki wdech, głośno zasysamy powietrze.

W swoim filmie Chan-wook Park nie tylko otwiera przed nami świat nasycony dźwiękami (ale nigdy dla głównego bohatera), lecz także wskazuje na wielość odczuwania rzeczywistości. Wróćmy do początku — pojawia się zbliżenie na usta i oczy, potem przejście na plan pełny ukazujące całość sceny. Wsłuchujemy się w słowa zarysowujące opowieść, a jednocześnie historia opowiadana jest za pomocą obrazu. Następuje cięcie i ujęcie kałuż pośród błota, w jednej z nich zanurza się noga dziecka, potem z góry spoglądamy na bawiące się rodzeństwo. Wizualność

⁵ B. Skowronek, *Warstwa werbalna ścieżki dźwiękowej jako element współbudowania przestrzeni w filmie*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2020, nr 36, s. 217.

⁶ *Ibidem*, s. 216.

⁷ O tym tak pisze Bolesław Skowronek: „Jedną z głównych tez językoznawstwa kognitywnego oraz lingwistyki kulturowej jest założenie, iż podstawa systemu konceptualnego każdego człowieka opiera się na fundamencie doświadczeń percepcyjnych, motorycznych, somatycznych, potem także społecznych i kulturowych. Ludzka myśl, wiedza i konceptualizacja rzeczywistości są więc »ucieleśnione«, *ibidem*, s. 214.

staje się ilustracją opowiadanej historii — warstwa dźwiękowa znakomicie współgra z obrazową.

Historia nie przebiega linearnie, znajdujemy się niejako w mozaikowej przestrzeni wrażeń bohatera. Obserwujemy jego codzienność, ale, w odróżnieniu od niego, możemy ją usłyszeć. Jednocześnie podpatrujemy pracę w zakładzie z maszynami, gdzie nieustający, jednostajny dźwięk wydaje nam się nie do zniesienia, buczenie sprzętów przyprawia o szaleństwo. Dla Ryu nie istnieje dualizm między ciszą a dźwiękiem, on funkcjonuje w świecie nieprzerwanej pustki akustycznej. Tym wyraźniej wybrzmiewa opozycja między półmrokiem a światłem — kiedy robotnicy kończą pracę i opuszczają zacienione i głośne więzienie, jasność poza budynkiem razi ich po oczach.

Dla głównego bohatera akt seksualny odbywający się piętro wyżej to nie uporczywy hałas, ale drzenie nad nim i kołysanie lampy, rozmowa to nie głos, lecz ruch dłonią. W całym filmie razem z nim orientujemy się, na jak wiele sposobów możemy odbierać rzeczywistość. Formalnie podkreślone jest oddziaływanie rzeczywistości na zmysły, jakimi posługuje się bohater. Długie ujęcie na Ryu wachlującego się z gorąca, zbliżenie na detale, których fakturę może poczuć opuszkami palców. Koncentrujemy się na smaku makaronu, na cieniach na pomoście, na wyciszonym świecie, którego punkt ciężkości z wrażeń akustycznych przesuwa się na inne odczucia.

Pomyślmy, jak niełatwo bohaterowi zwrócić na siebie uwagę. Jesteśmy przyzwyczajeni, by koncentrować się na czymś głośnie i to on w naturalny sposób ściąga nasze zainteresowanie. Możemy to zaobserwować na przykład w scenie z filmu Guillermo del Toro *Kształt wody* (*The Shape of Water*, 2017, USA). Główna bohaterka Eliza Esposito — podobnie jak Ryu z *Pana Zemsty* — jest głuchoniema. W pewnym momencie, gdy rozmawia ze swoim przyjacielem, ten ją ignoruje — urywa dyskusję i zaczyna się ubierać. Kobieta musi stanąć mu na drodze i żywo gestykulować, aby ściągnąć jego spojrzenie, bo tylko w ten sposób może z nim się porozumieć. Świat Ryu jest zatem nie tylko wyciszony, lecz różni się także sposobem komunikacji. W naszym odbiorze tego dzieła istotna jest koncentracja na sposobie percepcji świata Ryu. Wędrujemy przez tę historię za pomocą wrażeń, których zazwyczaj nie dostrzegamy. Dzięki kontrastowi wyraźniej wybrzmiewa także sam dźwięk — koncentrujemy się na nim z powodu niemożności jego istnienia w życiu głównej postaci.

W początkowych partiach filmu bohater zostaje scharakteryzowany w kilku aspektach. Jego osobowość jest o tyle istotna w perspektywie późniejszych wydarzeń, że pierwsze słowa, jakie mogą przyjść na myśl, gdy chcemy określić główną postać *Pana Zemsty*, to niechęć nikogo skrzywdzić. O wiele bardziej wybrzmiewają cierpienia kogoś, komu nie do końca należy się kara. Ryu to chłopak pracowity, skłonny do poświęceń, pomagający przypadkowo napotkanym ludziom. Prościej ujmując: jest to postać, której krzywda dotkliwie nas porusza. Tak dzieje się w sekwencji, w której bohater po wizycie u ludzi nielegalnie zajmujących się

transplantologią próbuje wrócić do domu. Najpierw widzimy różę znajdującą się po prawej stronie kadru, pośród szarości i brązów. Potem dostrzegamy Ryu — nagie, drżące spazmatycznie z bólu ciało i niemal fizycznie odczuwamy jego cierpienie. Obraz oddała się i trzęsie, niewyraźnie widzimy dygoczącą sylwetkę, co może intensyfikować zmysłowe doznania.

Z innych zabiegów formalnych warto podkreślić koncentrację na perspektywie bohaterów — pojawia się na przykład świat widziany oczami przewróconego mężczyzny, w efekcie czego widok filmowany jest do góry nogami, co prowokuje wrażenie pewnej niespójności. W *Panu Zemście* Chan-wook Park nie stroni także od scen nasyconych przemocą. W pewnym momencie mężczyzna popełnia rodzaj harakiri, następuje zbliżenie na głębokie rany na jego brzuchu, bawełniana koszulka opada, krew przesiąka przez białą tkaninę. Filmowa przemoc wzmacnia zmysłowe doznania u odbiorców — intensywne bodźce nas angażują, również w nieoczywisty sposób — po seansie możemy stwierdzić, że nie chcieliśmy patrzeć na krwawe obrazy, mimo to podczas projekcji nie odwracaliśmy wzroku albo spoglądaliśmy przez palce. Podobnie działałoby się w trakcie oglądania seksualnych zbliżeń bohaterów, ale tu opierałoby się to na nieco innym rodzaju fascynacji.

W pierwszej części „trylogii zemsty” mamy do czynienia z niezwykle emocjonalnością przekazu. Główny bohater nie musi werbalnie wyrażać swoich emocji, abyśmy w prosty sposób potrafili je zidentyfikować — komunikacja odbywa się tutaj między słowami albo nawet mimo że ich nie ma. Podobnie jak w *Oldboyu* nierzadko tylko my mamy dostęp do oglądu całej sytuacji. Gdy siostra głównego bohatera zwija się z niewyobrażalnego bólu, dzieje się to za plecami jedzącego makaron Ryu, który nie może jej usłyszeć.

Czym jest w tym dziele zemsta? Najprościej ujmując, w tej historii odwet musi być, jeżeli komuś wydarzyła się krzywda, i nie ma tu znaczenia, czy działanie było celowe, przypadkowe, czy ktoś jest winny, czy niewinny. Scena, w której Park Dong-jin zabija Ryu, jest niezwykle poruszająca także dlatego, że ojciec porwanej dziewczynki cierpi podczas dokonywanej zemsty. Mężczyzna ma świadomość, że śmierć jego córki w gruncie rzeczy była skutkiem nieszczęśliwego działania, a jedynie, czego chciał Ryu, to uratować swoją siostrę. Park Dong-jin w swoim przesvědczeniu o celowości zemsty idzie dalej — gdy po niego przychodzą sojusznicy zamordowanej przezeń dziewczyny, to zdaje się na nich czekać. W pewien sposób akceptuje to, że skoro on musiał zemścić się za śmierć swojej córeczki, tak samo zemsta musi dosięgnąć jego.

Odwet jest zatem osią akcji drugiej połowy filmu — determinuje ona zarówno działania bohaterów, jak i to, co im się przytrafia. Potrzeba zemsty nakręca machinę śmierci w filmach Parka. Gdyby główny bohater *Oldboya* — Dae-su — po wyjściu z więzienia nie odczuwał mocnej potrzeby, aby ktoś poniósł karę za to, co mu się przydarzyło, być może nigdy nie wszedłby do baru, w którym piękna Mido przyrządziła mu ośmiornicę. Może nie poruszyłby hipnotycznej spirali, która nakręciła

jego historię tak podobną do tych z tragedii antycznych — gdyby nie pociągnęło go pragnienie odwetu, być może nigdy nie zakochałby się w swojej córce. W *Panu Zemście* również to dojmująca chęć, aby ktoś odkupił swoje grzechy, prowokuje śmierć ojca dziewczynki — Dong-jina, to on steruje sojusznikami zamordowanej przez siebie Yeong-mi Cha. Rozpędzonej maszyny nie sposób zatrzymać. Można to uczynić wyłącznie za pomocą kolejnej zemsty. Taki jest także wydźwięk zakończenia dzieła koreańskiego twórcy — historia dobiegła końca, ponieważ wszyscy mszczący się odkupili swoje winy i jednocześnie każdy z nich nie żyje.

SYMBOLICZNY KAWAŁEK TOFU

Na ekranie rysują się krwawe wzory na białym tle, faktury, nieprecyzyjne kształty, części ciała, oko z pomalowaną na czerwień powieką. Wkrótce pojawia się zbliżenie na nieprzeniknione oczy bohaterki, którymi spogląda prosto na nas. Wpatrywanie się filmowej postaci w ekran nie jest tak intensywne jak zburzenie czwartej ściany spektaklu teatralnego, niemniej jednak wywołuje w nas określone wrażenia. Oglądanie przestaje już charakteryzować się bezpieczeństwem, wyrwa nas ze strefy komfortu. Dość wspomnieć fragment dzieła Michaela Hanekego — *Funny Games U.S.* (2007, Austria, Francja, Niemcy, USA, Wielka Brytania, Włochy) — w którym bezlitosny mężczyzna w białych rękawiczkach (w tej roli Michael Pitt) niespodziewanie spogląda na nas przez szklany ekran. Jakby chciał powiedzieć — wiemy, że na nas patrzycie, lepiej nie czujcie się tak zupełnie bezpiecznie, bo może to dla was źle się skończyć. Wiemy, że chcecie patrzeć, nawet jeśli jesteście przeświadczeni, że widoki przemocy są zupełnie nie dla was. Podobnie zachowują się niektórzy bohaterowie *Pani Zemsty*, gdy właśnie do nas kierują swoją opowieść. Dzięki takim zabiegom historia nabiera swoistego charakteru niemal realnej, takiej, która może dziać się tuż obok. Jednocześnie filmowana opowieść ma swoje źródło w rzeczywistości, ponieważ reżyser zbudował scenariusz na kanwie autentycznej historii kobiety skazanej na karę więzienia za porwanie i zabójstwo⁸. Buduje to niepokojące wrażenie, że i nam mogłaby przydarzyć się taka historia i szczególnie w kontekście ostatnich partii filmu w naszej świadomości może pojawić się pytanie o to, jak postąpilibyśmy na miejscu bohaterów.

Geum-ja Lee na pierwszy dzień wolności dostaje tradycyjne białe tofu, aby ledwie muskając palcami powierzchnię talerza — rzucić nim o ziemię. Nim jednak biała masa zderzy się z podłożem, jednej osobie z orkiestry wyślizguje się talerz. Donośny odgłos wyprzedza upadek tofu, instrument kręci się po ziemi, aby w końcu na nią opaść. Dźwięk jest istotnym aspektem ostatniej części „trylogii zemsty” —

⁸ M. Bartczak, *op. cit.*, s. 300.

świata opowiadanych wzajemnie historii z przeszłości pośród przestrzeni eleganckich i nieeleganckich, zamglonych i pachnących, pospolitych i wyrafinowanych.

Bohaterka *Pani Zemsty*, podobnie jak Dae-su, po wielu latach opuszcza swoje więzienie, jednak na wolność reaguje zupełnie inaczej niż on. Główny bohater *Old-boysa* zanurza się w sensorycznym świecie doświadczeń — dotyku trawy, uderzeniach wiatru na skórze, obecności innego człowieka. Kobiecie nie odebrano kontaktu z ludźmi, nie pozbawiono bodźców, przeciwnie — nie miała wyboru odcięcia się od czyjejś obecności. Przez trzynaście lat nawet przez chwilę nie mogła być sama. Śledzimy jej wyjście z więzienia — bohaterka przemierza ruchliwą ulicę, zakłada okulary przeciwsłoneczne, które zapewniają jej iluzoryczną symboliczną ochronę przed światem. Kamera filmuje ją z boku, w towarzystwie ludzkich twarzy, potem ukazuje z góry — postać w jasnym ubraniu pośród mnóstwa brązowych i szarych plam naturalnie przyciąga naszą uwagę. Dae-su pragnął przede wszystkim ludzkiej obecności, takiej, która nasyci jego zmysły, chciał wrócić do społeczeństwa — Geum-ja tego społeczeństwa nienawidzi. Jednym z powodów jej tragedii było nieotrzymanie wsparcia od rodziców, gdy jako osiemnastoletnia dziewczyna zaszła w ciążę. Brak porozumienia z opiekunami stał się punktem wyjścia jej dramatycznej historii. Ostatnie, co pamięta sprzed uwięzienia, to mnóstwo zafascynowanych złem ludzi, patrzących, jak odgrywa scenę zabójstwa. Wszyscy krzyczą, biorą głęboki wdech, Geum-ja nie może uciec, ludzie pastwią się nad nią samym tylko spojrzeniem. Potem, prowadzona przez strażników, sama spogląda wysoko w górę, aby ujrzeć w oddali swoją córeczkę. Po długich trzynastu latach, podczas których ludzką obecność miała zapewnioną nieustannie, pragnie samotności. Zatrzymuje się pośrodku wyłożonej kamiennymi płytami sali, tłum przeczeka się, aż całkowicie znikną. Postać jest filmowana od góry — widzimy długowłosą dziewczynę i jej smukły cień. Geum-ja jest sama, nareszcie jest wolna.

Liczba osi czasu wymaga od odbiorców nieustannej koncentracji. Mniej więcej do połowy obrazu Chan-wook Parka mamy do czynienia z kompozycją mozaikową, wręcz szkatułkową — wielu rzeczy o protagonistce dowiadujemy się z ust spotykanych przez nią postaci. Nierzadko ci bohaterowie — na przykład jedna z więźniarek — zwracają się do widzów bezpośrednio, patrząc prosto w kamerę. Historia jest zatem układanką pełną niesprecyzowanych elementów — jak dłonie, które z kawałków podartego papieru konstruują mapę, tak my rekonstruujemy poplątaną opowieść o Geum-ja Lee.

W jednym z wywiadów Chan-wook Park przyznał, że chciałby, aby jego filmy wywoływały u odbiorcy doświadczenie sensualne, odczuwalne wręcz fizycznie, a nie tylko intelektualnie. Oczekiwałby także, że jego dzieła nie dadzą o sobie zapomnieć⁹. *Pani Zemsta* może być doskonałym przykładem obrazu, który wciąga widza w dojmująco okrutny świat, pozostawiając w nim swój ślad wiele dni po seansie. Myślę, że istotą tej głębokiej emocjonalności jest przemoc wobec dzieci.

⁹ *Ibidem*, s. 300.

Wybrzmiewa ona w tej historii wielokrotnie, na wielu poziomach, wywołując w nas odczucia, których na własnej skórze nigdy nie chcielibyśmy doświadczyć. Najbardziej przerażającym, a jednocześnie determinującym sensualnie, wręcz fizycznie, doświadczeniem w projekcji tego filmu jest, że wiele aspektów naszego odbioru ociera się o wyobraźnię — o fantazmatyczny wymiar kina¹⁰ w ujęciu Slavoj'a Žižka.

Przemoc w tym filmie jest ukazana nie tylko w drastycznych scenach czy ujęciach cierpiących bohaterów. Mamy też do czynienia z przemocą, która znajduje się w przestrzeni pozakadrowej, a do odbiorcy dobiegają dźwięki powodujące reakcję jego wyobraźni — płacz dziecka, słowa mordercy wypowiedziane do swojej ofiary, odgłos uderzenia. Ukazana zostaje również sytuacja, w której Baek — wielokrotny morderca dzieci — czeka na dokonanie zemsty przez rodziców ofiar. Pozostawiony na środku pokoju, przywiązany do krzesła, zmuszony jest słuchać o planowanych na nim torturach. Jest to integralna część jego kary.

Nim jednak dotrzemy do skrupulatności niegdyś rodziców ofiar, a pod koniec historii katów pragnących odwetu — wróćmy do jednej z nieoczywistych sekwencji dzieła Chan-wook Parka. Mimo niepozwalającego o sobie zapomnieć wydźwięku końcowych scen, te także mogą zapaść głęboko w pamięć odbiorców. Mam tu na myśli fragment, w którym dziewiętnastoletnia dziewczyna pokazuje, w jaki sposób zabiła chłopca. Pojawia się tutaj przemoc, która w istocie nie jest przemocą — jest odwzorowaniem morderstwa, do którego doszło wcześniej. Tylko czy jest to rodzaj przemocy mniej rzeczywisty zarówno dla nas, jak i dla śledczych i dziennikarzy przypatrujących się tej scenie? Wydaje się, że pod pewnymi względami wybrzmiewa ona intensywniej. Zwłaszcza że mamy do czynienia ze sceną, której w rzeczywistości nie było — gdy Geum-ja Lee zmuszona jest pokazać, w jaki sposób zabiła chłopca, domyślamy się z przekonaniem pewności, że tak naprawdę tego nie zrobiła. Nasze uczucia prowokuje nie tylko wyobrażenie śmierci dziecka, ale i świadomość tego, jak musiała się czuć bohaterka w akcie pokazania czegoś, czego nie zrobiła, ale co według obserwujących jest jej winą. Być może powinniśmy zadać wówczas pytanie o to, „dla czyjego spojrzenia rozgrywana jest ta scena?”¹¹. Potwornością sytuacji jest to, że nie pokazuje prawdy, ale dla stojącej wokół dziewczyny postaci — właśnie tę prawdę ukazuje. W przestrzeni kinematografii południowokoreańskiej podobna sekwencja pojawia się w *Matce* (*Ma-deo*, J. Bong, 2009, Korea Południowa) — tutaj również w ramach śledztwa odgrywana jest scena morderstwa, która wywołuje podobnie intensywne wrażenia. Dla protagonistki *Pani Zemsty* przerażające jest, że mimo iż nie zabiła dziecka własnymi rękami — to właśnie siebie wini za jego śmierć. Wydaje się, że to determinuje jej dążenie do zemsty, w końcowych momentach filmu bohaterka mówi do Beaka, że „zabije go, ponieważ uczynił ją grzesznicą”.

¹⁰ Zob. S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, przeł. A. Chmielewski, Wrocław 2001.

¹¹ *Ibidem*, s. 31.

Na koniec ostatniej części „trylogii zemsty” przenosimy się do świata pozbawionego nadziei, światła i kolorów. Barwa może tworzyć swoisty rodzaj języka¹², który także wzmacnia zmysłowy odbiór¹³ — odarcie z koloru na zasadzie kontrastu może prowokować podobne doznania. Wcześniej główna bohaterka *Pani Zemsty* nie była pozbawiona kolorów — jej dom i ona sama pełne były czerwieni, w scenach z więzienia możemy doszukać się żółci i granatu. Nasycony intensywną barwą jest też początek, kiedy czerwień wyłania się spośród bieli. „Czerwień chroni samą siebie. Żaden inny kolor nie jest aż tak terytorialny. Stawia roszczenia, wciąż jest w gotowości...”¹⁴ — czerwień powiek chroni Geum-ja Lee przed jej dawnym wizerunkiem, nadając nową tożsamość. Nie pozostaje dłużej Panną Uczynną ani zagubioną nastolatką w ciąży, która szuka pomocy w niewłaściwych miejscach. Seria małych zemst zakończyła się dla niej, kiedy smarowała podłogę mydłem i czekała całe trzy lata, aż chlor zwróci się przeciwko upiornej wiedźmie z więzienia. Geum-ja Lee dorosła, zaskarbiła sobie wdzięczność współwięźniarek, które na różnych poziomach pomogły jej dokonać zemsty. Kobieta ukazana jest jako niezwykle zdeteterminowana, ponieważ zaczyna od siebie — przychodzi do rodziców zamordowanego chłopca i na ich oczach odcina sobie palce.

Pod koniec filmu bohaterka wiele przeszła w swoim nowym życiu — odnalazła córkę, ale lata rozłąki i obwinianie Koreanki przez Jenny zmieniają ich relację w popłataną i pełną wyrzutów sumienia. Poznała mężczyznę, z którym nawiązała romans, a także przeprowadziła prywatne śledztwo, aby odnaleźć mordercę dzieci. W ostatnich scenach *Pani Zemsty* Geum-ja Lee znajduje się pod koniec swojej drogi symbolicznego odkupienia win, aby mogła zatopić twarz w białym tofu.

Jak to zwykle bywa w twórczości Parka, wyzwolenie od winy nie przebiega w jednoznaczny dla moralnej oceny sposób — bohaterka przygotowuje bowiem możliwość zemsty dla rodziców ofiar. Tytułowa *Pani Zemsta* to zatem nie Geum-ja, zemsta to siła, która przyciąga wszystkich w miejsce pozbawione koloru, gdzie wybory są przerażające, ale prowokujące pytanie — w jaki sposób zareagowalibyśmy na miejscu rodziców zamordowanych dzieci?¹⁵ Czy moglibyśmy z całą pewnością odpowiedzieć, że oddalibyśmy mordercę w ręce władz? Chan-wook Park często manipuluje naszym odbiorem, w przewrotny sposób stawiając nas na miejscu postaci. Sensualny, wielowymiarowy, a także fizyczny odbiór sprawia, że jego dzieła na długo pozostają w naszej pamięci.

¹² P. Bellatoni, *Jeśli to fiolet, ktoś umrze. Teoria koloru w filmie*, przeł. M. Dańczyszyn, Warszawa 2016, s. 25.

¹³ T. Elsaesser, M. Hagener, *op. cit.*, s. 25.

¹⁴ D. Jarman, *Chroma. Księga kolorów*, przeł. P. Świerczek, Katowice 2017, s. 49.

¹⁵ A. Lewicki, *Okrucieństwo (i erotyzm) w Trylogii Zemsty Park Chan-wooka*, [w:] *Erotyzm, groza, okrucieństwo — dominanty współczesnej kultury*, red. M. Kamińska, A. Horowski, Poznań 2008, s. 170.

Forma w oczywisty sposób wpływa na emocjonalny wydzźwięk dzieła — filmowe emocje wchodzą z nami w interakcję¹⁶. W *Pani zemście* warstwa formalna jeszcze wzmaga mocny ton warstwy fabularnej. Scena zabójstwa pana Beaka razem z przygotowaniem do niej trwa ponad pół godziny, na długi czas zatapiając nas w świecie beznadziei, sprzecznych emocji, wyjałowionym z barw. Środki wyrazu intensyfikują nasze emocje: rozedrgane kadry, szybki montaż, błyskawiczne najazdy kamery na poszczególne elementy, detale i zbliżenia. Często mamy okazję przyjrzeć się z bliska mimice bohaterów, co daje nam wgląd w ich uczucia — jak w scenie, w której Geum-ja opowiada swojej córce, dlaczego musiała ją zostawić. Jej twarz widnieje pośrodku kadru w całości oblanego czernią, z którą zlewają się ciemne włosy kobiety, wobec czego nic nas nie rozprasza i możemy dostrzec delikatne drgania na jej twarzy.

Równie przejmująca jest waga detali, ale nie tylko tych funkcjonujących w formie filmowej, lecz także rozumianych jako poszczególne elementy fabuły. Kiedy Geum-ja Lee odkrywa kolekcję pamiątek po zamordowanych dzieciach, razem z nią zatrzymujemy wzrok na czerwonej kulce do gry i innych skarbach z przeszłości. W samej końcówce kolekcja przenosi się do innego pola semantycznego i staje się nie upiornym zbiorem wspomnień morderstw, którą Beak nosi zawsze przy sobie, lecz ostatnimi pamiątkami po dzieciach, czymś w rodzaju amuletów dla ich rodziców.

Pod koniec zemsty rodzice zamordowanych dzieci razem z Panną Uczynną wybierają się na kawę i tort — jak sami to ujmują, w celu świętowania symbolicznych urodzin. Można nie być pewnym, co w ich zachowaniu szokuje najbardziej — pederantia w sposobie dokonania zabójstwa czy poruszenie kwestii finansowych przy pierwszej możliwej okazji, czy właśnie to wspólne spotkanie przy kawie z ciastem. Dość wspomnieć, że cała historia pozostawia nas w poczuciu moralnego dylematu. Nim jednak Geum-ja Lee pokroi poczęstunek, zanim dotrą do przytulnej kawiarni, bohaterowie dokonują jeszcze jednej interesującej odnośnie do interpretacji rzeczy. Szukający odwetu robią sobie wspólne zdjęcie. Ma to wymiar praktyczny — fotografia jest dowodem ich udziału i zapobiega ewentualnej wzajemnej denuncjacji — ale zarazem symboliczny. Na chwilę bohaterowie zamierają w zupełnym bezruchu, zawieszają emocje; eksplozja sprzecznych uczuć wybucha ponownie po błysku migawki. Jak pisze Susan Sontag: „Zdjęcie to także ślad, coś odbitego bezpośrednio ze świata, niczym odcisk stopy albo maska pośmiertna”¹⁷. Z podobnym aspektem mamy do czynienia w tym wypadku — dokonujący odwetu mogą wrócić do codzienności, poprosić o zwrot zapłaconego okupu, nieskutecznie spróbować już nigdy nie pomyśleć o tym dniu (a na pewno nigdy nie spojrzeć na przedstawiającą ów dzień fotografię), ale wspólne zdjęcie pozostanie namacalnym dowodem

¹⁶ D. Bordwell, K. Thompson, *op. cit.*, s. 66.

¹⁷ S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Kraków 2017, s. 162.

ich zemsty. Bohaterowie odbili na nim ślad swojego udziału. W tym momencie nie sposób nie wspomnieć o innej stop-klatce z filmografii Parka. Pojawia się ona w zakończeniu *J.S.A. (Gongdong gyeongbi guyeok JSA, 2000, Korea Południowa)* i — z jednej strony — zgrabnie podsumowuje całość historii, kiedy na zatrzymane w kadrze ujęcie patrzymy z zupełnie innej perspektywy niż na początku, z drugiej, można zastanowić się nad tym, czy czasem intensywniej nie oddziałuje na nas nie filmowy ruch, ale niespodziewany — bezruch.

Na koniec *Pani Zemsty* zdaje się wychodzimy na powierzchnię — może jeszcze nie do świata koloru, ale na pewno do światła. Geum-ja wędruje po mieście, wspina się po schodach, które tak wiele razy widzieliśmy w filmie, że stały się dla nas rodzajem refrenu — pośród światel i cieni spaceruje smukła sylwetka. Miasto przysypane jest śniegiem, w którym odbijają się światła ulicznych lamp, Geum-ja Lee niesie w tortowym opakowaniu prostokątny kawałek białego tofu. W przestrzeni kadrowej pojawia się Geun-shik — zakochany w niej mężczyzna — i Jenny, córeczka, dla której zrobiłaby wszystko. Właśnie dla niej na powrót pragnie choć przez krótką chwilę nie czuć winy. „Bądź niewinna” mówi swojej córeczce, oferując jej kawałek tofu. Cienie ślizgają się po śniegu, wszyscy spoglądają na sypiące się z nieba płatki. Geum-ja nareszcie zatapia całą twarz w symbolicznej potrawie. Zemsta się dokonała i nic już jej nie powstrzyma.

THE PERVERSITY OF SOUND AND PHOTOGRAPHY AMIDST INEVITABLE RETALIATION: *MR. REVENGE* AND *MRS. REVENGE* BY CHAN-WOOK PARK

Summary

The article presents an analysis of two films by Chan-wook Park in the context of the so-called sensual key, as well as in the light of selected categories, such as: acoustic space, colour, and the meaning of photography. The films mentioned are linked by the subject of retaliation, the coexistence of works as part of the “revenge trilogy”, as well as the formal layer — also in the sense of auteur cinema. Another component of the text is the consideration of the influence of the means of cinematic expression on the viewer, as well as the correlation of the sound layer with the image layer.

