

Krzysztof LOSKA

KULTURA FILMOWA W OKUPOWANEJ KOREI W LATACH 1910-1945

Zarówno filmy przeznaczone dla widzów koreańskich, jak i te, których adresatami byli widzowie japońscy, zawierały określone przesłanie ideologiczne. Pierwszych chciano przekonać o potędze gospodarczej Kraju Kwitnącej Wiśni i pokojowym charakterze misji cywilizacyjnej, drugich – o harmonijnej współpracy między narodami. Znaczący udział w konstruowaniu tego przekazu mieli narratorzy dysponujący niezbędną wiedzą historyczną i polityczną, a jego podstawowym celem było podtrzymanie hegemonii kulturalnej i utrwalenie panowania na podbitych terenach.

W roku 1905, tuż po zwycięskiej wojnie z Rosją, armia japońska przejęła kontrolę nad Półwyspem Koreańskim, który pięć lat później został formalnie włączony do Imperium Wschodzącego Słońca. W opracowaniach historycznych pierwszą dekadę kolonizacji określa się mianem „rządów miecza” (jap. budan seiji; kor. mudan jeongchi) – dopiero stłumienie oporu wśród miejscowej ludności pozwoliło na złagodzenie surowych zasad i zaprowadzenie hegemonii kulturowej (jap. bunka seiji; kor. munhwa jeongchi), opartej na idei współpracy między narodami (jap. naisen ittai; kor. naeseon ilche)¹. Wykorzystując doświadczenia zdobyte podczas wcześniejszych podbojów terytorialnych (na Okinawie i Tajwanie), Japończycy przystąpili do tworzenia podstaw prawnych, które uprawomocniały ich rządy i sankcjonowały nieograniczoną eksploatację bogactw naturalnych. Jak pisze Joanna P. Rurarz, w latach trzydziestych dwudziestego wieku „Korea stała się zapleczem frontu, a co za tym idzie, bazą wojskową i zaopatrzeniową oraz spichlerzem Armii Kwantuńskiej”². Wówczas to wprowadzono program przymusowej asymilacji, narzucano koreańskim poddanym wymóg bezwzględnej lojalności oraz zmuszono ich do zmiany nazwisk na japońskie.

Wychodząc z założenia, że japoński kolonializm nie ograniczał się wyłącznie do podboju militarnego, lecz wiązał się z realizacją określonego projektu kulturowego, zmierzającego do stworzenia panazjatyckiej wspólnoty politycznej (jap. daitōa kyōdōtai), opartej na harmonii rasowej (jap. gozoku

¹ Por. Y.J. K i m, *Politics of Communication and the Colonial Public Sphere in 1920s Korea*, w: *Colonial Rule and Social Change in Korea, 1910-1945*, red. H.Y. Lee, Y. Ha, C.W. Sorensen, University of Washington Press, Seattle 2013, s. 77.

² J.P. Rurarz, *Historia Korei*, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2009, s. 341.

kyōwa) i asymilacji (jap. dōka)³, zamierzam wykazać, że kino stanowiło jedno z podstawowych narzędzi propagowania wizji nowego porządku (jap. tōa shin chitsujo) oraz utrwalania mocarstwowej pozycji Japonii w Azji Wschodniej. Do realizacji tych celów sukcesywnie angażowano przedstawicieli podbitych narodów, zachęcając ich do tworzenia filmów „patriotycznych” (jap. kokusaku eiga), służących „umacnianiu ducha narodowego” oraz „dostarczaniu rozrywki”⁴. Pisząc o kulturze filmowej okresu kolonialnego, należy zwrócić uwagę na ukryte sprzeczności wewnątrz pozornie homogenicznego projektu – dlatego też trzeba uwzględnić szereg aspektów wykraczających poza treść i formę dzieła, takich jak system produkcji i dystrybucji (na przykład współpracę wytwórni japońskich z koreańskimi), organizacja pokazów (kwestię segregacji etnicznej w salach kinowych), recepcja (głosy krytyków), wpływ czynników politycznych (cenzurę, prawo filmowe) oraz oddziaływanie społeczne.

Chcąc zrozumieć, jaką rolę odgrywało kino w czasach kolonialnych, nie można oddzielać kwestii artystycznych od uwarunkowań społecznych, ekonomicznych i politycznych, które wpływały na funkcjonowanie branży. Przez długi czas badacze opisujący kinematografię japońską (między innymi Noël Burch, Donald Richie i Joseph L. Anderson) skupiali się wyłącznie na paradygmacie narodowym, pomijając związki z przemysłem filmowym w krajach okupowanych⁵. Dopiero niedawno nastąpiła zmiana punktu widzenia, polegająca na włączeniu okresu kolonialnego do ogólnej historii dwudziestego wieku, co z kolei doprowadziło do przededefiniowania podstawowych pojęć oraz przyjęcia perspektywy transnarodowej, pozwalającej uwzględnić różne formy współpracy między twórcami koreańskimi a japońskimi⁶.

Niektórzy krytycy sprowadzają skomplikowaną relację zależnościową do prostej opozycji między kolaboracją a oporem, takie spojrzenie wydaje się jednak zbyt uproszczonym, za pomocą którego próbuje się dokonać jednoznacznego rozdzielenia obu postaw, prowadzącego czasem do wymazania z pamięci filmów kolonialnych⁷. Wzajemna sieć powiązań nie ograniczała się

³ Proces asymilacji (jap. dōka) szybko przekształcił się w program przymusowej japonizacji (jap. kōminka) mieszkańców podbitych krajów. Szerzej na ten temat zob. L.T.S. Ch'ing, *Becoming Japanese: Colonial Taiwan and the Politics of Identity Formation*, University of California Press, Berkeley 2001.

⁴ P.B. H'igh, *The Imperial Screen: Japanese Film Culture in the Fifteen Years' War, 1931-1945*, University of Wisconsin Press, Madison 1995, s. 61.

⁵ Na konieczność zmiany perspektywy badawczej wyraźnie wskazuje Sandra Wilson w artykule *Bridging the Gaps* (zob. S. Wilson, *Bridging the Gaps: New Views of Japanese Colonialism, 1931-1945*, „Japanese Studies” 25(2005) nr 3, s. 287-299).

⁶ Por. C. C'hung, *Negotiating Colonial Korean Cinema in the Japanese Empire: From the Silent Era to the Talkies, 1923-1939*, „Cross-Currents: East Asian History and Culture Review” 2(2013) nr 1, s. 136n.

⁷ Przed takim upraszczającym spojrzeniem na historię kina kolonialnego w Korei przestrzegają Takashi Fujitani i Nayoung Aimee Kwon (por. T. Fujitani, N.A. Kwon, *Introduction to*

do kwestii finansowania produkcji, ale obejmowała cały system dystrybucji, organizowania pokazów, a przede wszystkim szereg uwarunkowań technologicznych, począwszy od sprowadzania z Japonii urządzeń projekcyjnych, taśmy filmowej i odczynników, po system szkolenia reżyserów i operatorów, którzy prawie zawsze nabierali doświadczenia zawodowego w tokijskich wytwórniach. Koreańscy badacze zorientowani na wydobywanie narodowych aspektów kinematografii w swoich opracowaniach przedstawiali okres kolonialny wyłącznie w kategoriach opresji, wyzysku ekonomicznego i podporządkowania (z wykorzystaniem siły), z kolei historycy reprezentujący podejście inspirowane studiami kulturoznawczymi zwracali uwagę na sfery autonomii w życiu codziennym oraz na przenikanie się współpracy ze strategiami oporu⁸.

POCZĄTKI KINA NA PÓŁWYSPIE KOREAŃSKIM

Badanie kultury filmowej w okupowanej Korei nie należy do zadań łatwych, głównie ze względu na niedostępność podstawowych źródeł. Spośród dwustu filmów fabularnych zrealizowanych do zakończenia drugiej wojny światowej zachowało się zaledwie pięć procent, przy czym żaden z nich nie pochodzi sprzed roku 1934⁹. Z tego względu jako materiał analityczny posłużyć muszą nie tylko filmy, ale również tygodniki, prasa codzienna, materiały promocyjne oraz dokumenty urzędowe odnalezione w tamtejszych archiwach państwowych. Inną przeszkodą są spory historyków koreańskich dotyczące „narodowego” charakteru produkcji z początku ubiegłego wieku, zwłaszcza ich reprezentatywności dla kinematografii tego kraju. Wątpliwości budzi usta-

Transcolonial Film Coproductions in the Japanese Empire: Antinomies in the Colonial Archive, „Cross-Currents: East Asian History and Culture Review” 2(2013) nr 1, s. 2n.).

⁸ Por. C h u n g, dz. cyt., s. 131. Z oczywistych powodów temat ruchu oporu i walki o niepodległość nie mógł pojawić się w czasach okupacji, powrócił natomiast w dwudziestym pierwszym wieku za sprawą licznych filmów, które przywracały – lub raczej wytwarzały – pamięć o przeszłości, takich jak: *Utracona pamięć* (2009 – *Loseutu memrlijeu*, Korea Południowa, 2002, reż. Lee Si-myung), *Modern Boy* (*Modeon boi*, Korea Południowa, 2008, reż. Jung Ji-woo), *Zabójstwo* (*Amsal*, Korea Południowa, 2015, reż. Choi Dong-hoon), *Gra cieni* (*Miljeong*, Korea Południowa, 2016, reż. Kim Jee-woon). Więcej o tych utworach piszę w innym miejscu (zob. K. L o s k a, *Umiłowanie ojczyzny albo mit antykolonialnego oporu we współczesnych filmach koreańskich*, w: *Monografia miłości* red. A. Helman, A. Pitrus, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków [w druku]).

⁹ Pierwsze filmy z okresu kolonialnego odnalezione zostały w roku 2004 w Chińskim Archiwum Filmowym. Były to: *Wojskowy pociąg* (*Gunyong yeolcha*, Korea, 1938, reż. Seo Gwang-je), *Bezdomne anioły* (*Jibeopneun cheonsa*, Korea, 1941, Choi In-kyu), *Ogień w wiosce rybackiej* (*Eohwa*, Korea, 1938, reż. Ahn Cheol-yeong) i *Ochotnik* (*Jiweonbyeong*, Korea, 1941, reż. Ahn Seok-yeong). Rok później odnaleziono kolejne tytuły: *Marzenie* (*Mimong*, Korea, 1936, reż. Yang Ju-nam), *Wiosna na Półwyspie Koreańskim* (*Bandoui bom*, Korea, 1941, reż. Lee Byeong-il), *Cieśnina Koreańska* (*Joseon haehyop*, Korea, 1943, reż. Park Ki-chae).

lenie, które dzieło należy uznać za pierwszy film „czysto” koreański, ponieważ zdecydowana większość utworów powstawała we współpracy z japońskimi wytwórniami lub przy wsparciu finansowym urzędu gubernatora generalnego¹⁰.

Filmy kolonialne miały za zadanie edukować koreańskie społeczeństwo w kwestii sytuacji w Kraju Kwitnącej Wiśni oraz budować porozumienie między narodami. Świadczy o tym dokument *Sprawy japońskie*¹¹, w którym pojawiają się charakterystyczne obrazy ukazujące imperium jako forpoczcie nowoczesności (ujęcia przedstawiające dworzec kolejowy w Tokio, wieżowce w Ginzie, mosty i drogi). Odpowiednikiem tego filmu dla publiczności japońskiej były *Sprawy koreańskie*¹², wyświetlane w Tokio, Kobe, Osace, Kioto i Nagoi. Codziennym seansom towarzyszyły narracja na żywo oraz wykłady osób, które uczestniczyły w wycieczkach do miejsc prezentowanych na ekranie. Dość szybko pokazy te stały się częścią obowiązkowej edukacji w koloniach, miejscowa ludność nie postrzegała ich jednak jako narzędzia indoktrynacji, lecz widziała w nich atrakcję i rozrywkę (co nie umniejsza ich wpływu na umysły skolonizowanych). Znaczące wsparcie finansowe ze strony władz okupacyjnych oraz prywatnych przedsiębiorców otrzymywały filmy „patriotyczne” (jap. kokusaku), ukazujące sukcesy rządu i ważne wydarzenia polityczne (na przykład koronację cesarza Taishō). Wykorzystanie filmu w służbie propagandy wpisywało się w ogólną politykę rządu japońskiego prowadzoną w podbitych krajach, której celem była misja cywilizacyjna i modernizacyjna¹³. We wszystkich koloniach – ale również w samej Japonii – powstawała sieć kin objazdowych, organizowano pokazy nie tylko w wielkich miastach, lecz również na prowincji.

Zarówno filmy przeznaczone dla widzów koreańskich, jak i te, których adresatami byli widzowie japońscy, zawierały określone przesłanie ideologiczne. Pierwszych chciano przekonać o potędze gospodarczej Kraju Kwitnącej Wiśni i pokojowym charakterze misji cywilizacyjnej, drugich – o harmonijnej współpracy między narodami. Znaczący udział w konstruowaniu tego przekazu mieli benshi (kor. byeonsa) – narratorzy dysponujący niezbędną wiedzą historyczną

¹⁰ Dwa tytuły wymieniane w opracowaniach historycznych jako pierwsze filmy koreańskie, czyli *Granica* (*Gukgyeong*, Korea, 1923, reż. nieznanymi) i *Przysięga pod księżycem* (*Wolhau maengse*, Korea, 1923, reż. Yun Baek-nam), powstały w koprodukcji z japońską wytwórnią Shōchiku. Drugi z tytułów wymieniany jest w publikacjach z Korei Północnej (por. D.H. Kim, *Eclipsed Cinema: The Film Culture of Colonial Korea*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2017, s. 3).

¹¹ *Naichi jijō* (kor. *Naegi sajeong*), Japonia, 1919, reż. nieznanymi.

¹² *Chōsen jijō* (kor. *Joseon sajeong*), Japonia, 1919, reż. nieznanymi.

¹³ Więcej na temat propagandowego wymiaru kina kolonialnego piszę w innym miejscu (zob. K. Loska, *Film i propaganda – projekt japońskiego kina kolonialnego*, w: *Historia wizualna w działaniu. Studia i szkice z badań nad filmem historycznym*, red. D. Skotarczak, J. Szczutkowska, P. Kurpiewski, Wydawnictwo UAM, Poznań 2020, s. 91-104).

i polityczną¹⁴, a jego podstawowym celem było podtrzymanie hegemonii kulturalnej i utrwalenie panowania na podbitych terenach. Od początku urzędnicy kolonialni podkreślali wagę produkcji oświatowych, z niechęcią odnosili się natomiast do rozrywkowych filmów fabularnych, dlatego w roku 1929 zainicjowano program „filmów rekomendowanych” (jap. *suisen eiga*) oraz powołano do życia instytucje zajmujące się dystrybucją obrazów mających walory artystyczne i oświatowe, a filmy te zwolniono z wysokich opłat cenzorskich. W roku 1934 uchwalono regulacje dotyczące rynku filmowego w Korei, które doprowadziły do ograniczenia importu tytułów z krajów zachodnich oraz wyraźnie uprzywilejowały „społecznie użyteczne filmy edukacyjne” (jap. *shakai kyōiku eiga*)¹⁵.

Od lat dwudziestych ubiegłego wieku coraz większą rolę odgrywała instytucja cenzury, o czym świadczą pierwsze próby ujednolicenia prawa w najbardziej zaludnionej prowincji Gyeonggi, w której leżał Seul. W dniu 1 sierpnia 1926 roku opublikowano rozporządzenie gubernatora generalnego regulujące zasady funkcjonowania rynku prasowego i kinowego, zapewniające władzom kolonialnym kontrolę nad produkcją, dystrybucją i organizacją pokazów. Cenzura systematycznie ingerowała w koreańskie produkcje, co najlepiej widać na przykładzie *Mrocznego światła*¹⁶, którego twórców zmuszono do zmiany tytułu oraz wprowadzenia znaczących skrótów (w sumie usunięto czterdzieści minut materiału).

FILM DOKUMENTALNY W SŁUŻBIE IDEI KOLONIALNEJ

W sierpniu 1940 roku weszło w życie nowe prawo filmowe (Joseon Yeonghwa-ryeong) – wzorowane na uchwalonej rok wcześniej ustawie japońskiej – które wymuszało na koreańskich firmach współpracę z wytwórniami japońskimi, a tym samym podporządkowanie się presji politycznej. Rynek filmowy został poddany ścisłej kontroli, wszyscy pracownicy związani z branżą musieli zarejestrować swoją działalność (do końca 1941 roku zezwolenia otrzymało osiemdziesiąt sześć osób, w tym czterdziestu czterech aktorów, osiemnaście aktorek, czternastu producentów i dziesięciu operatorów)¹⁷. Wspomniałem

¹⁴ Szerzej na temat roli narratorów (jap. *benshi*, kor. *byeonsa*) w kinach koreańskich zob. D.H. Kim, *Performing Colonial Identity: Byeonsa, Colonial Film Spectatorship, and the Formation of National Cinema in Korea Under Japanese Colonial Rule*, w: *The Oxford Handbook of Japanese Cinema*, red. D. Miyao, Oxford University Press, New York 2014, s. 173-187.

¹⁵ Tenże, *Eclipsed Cinema*, s. 51n.

¹⁶ *Am gwang*, Korea, 1925, reż. Kancho Takesa.

¹⁷ Por. B. Yecies, A. Shim, *Korea's Occupied Cinemas, 1893-1948: The Untold History of the Film Industry*, Routledge, New York 2011, s. 120.

wcześniej, że pierwszoplanową rolę w japońskim projekcie kolonialnym odgrywała idea dwóch krajów tworzących jeden organizm (jap. naisen ittai, kor. naeseon ilche) i dlatego w tamtym czasie ważną funkcję spełniały propagandowe produkcje określane mianem „filmu kulturowego” (niem. Kulturfilm; jap. bunka eiga; kor. munhwa yeonghwa)¹⁸. Z początku pojęciem tym posługiwano się w odniesieniu do dokumentów poświęconych sztuce, nauce i szeroko pojętej kulturze, dopiero po wybuchu wojny z Chinami, a zwłaszcza po uchwaleniu ustawy o kinematografii, nabrało ono znaczenia politycznego.

W kwietniu 1939 roku powstało Koreańskie Towarzystwo Filmu Kulturowego (Chōsen Bunka Eiga Kyōkai), którego założyciele przystąpili do realizacji nowych postulatów ideologicznych. Pierwszym wyprodukowanym przez nich filmem była propagandowa agitka *Polegnę pod flagą państwową*¹⁹, wyreżyserowana przez Lee Ika i Jeona Chang-tae (Yamanaka Yutaka) pod opieką Tsumury Isamu. Opowieść o wójcie gminy, który wytrwale wspiera mieszkańców i własnoręcznie wykonuje flagi państwowe, aby wszyscy sąsiedzi mogli okazać miłość do ojczyzny, stanowi doskonały przykład urzeczywistnienia idei naisen ittai. Pierwotna wersja filmu liczyła sześć rolek (do dziś zachowało się jedynie dziewięć minut), zdjęcia kręcono w Jeongju, a w wielu scenach aktorzy występowali razem z naturщиками, co miało stworzyć wrażenie autentyczności. Taką metodę realizacji, typową dla bunka eiga, nazywano „udramatyzowaniem” (jap. gekika), ponieważ wyróżniała się obecnością elementów fabularnych²⁰.

Wkrótce powstały kolejne dokumenty współfinansowane przez władze kolonialne i wyświetlane obowiązkowo w kinach koreańskich i japońskich, między innymi *Światło morza*²¹ – o akcji ratunkowej na morzu, *Wierny Jang-yeol*²² – o pierwszym poległym żołnierzu koreańskim oraz *Narodziny Korei*²³ – nakręcone z okazji trzydziestolecia przyłączenia Półwyspu do Japonii (w dystrybucji znalazło się aż pięćdziesiąt kopii). W roku 1941 przy urzędzie gubernatora generalnego utworzono wydział kinematografii, zdecydowaną większość obrazów nadal jednak sprowadzano z Japonii. Niedługo później

¹⁸ 16 maja 1926 roku w „Donga ilbo” ukazał się artykuł poświęcony niemieckiemu filmowi *Droga do siły i piękna* (*Wege zu Kraft und Schönheit*) w reżyserii Nicholasa Kaufmanna. Pojęcie „Kulturfilm” odnosiło się początkowo do produkcji realizowanych przez Wydział Kultury (Kulturarbeitteilung) wytwórni Ufa, które dotyczyły kwestii edukacyjnych. W Japonii film Kaufmanna rozpowszechniała firma Tōwa.

¹⁹ *Kokki no shita ni ga nan*, Korea-Japonia, 1939, reż. Lee Ik i Jeon Chang-tae.

²⁰ Por. R. K i m, *A Study on the Origins of Cultural Films in Korea: A Focus on Films by the Japanese Government-General of Korea*, „International Journal of Korean History” 19(2014) nr 2, s. 17n.

²¹ *Umi no hikari*, Korea-Japonia, 1939, reż. nieznany.

²² *Jang-yeol piui chung-seong*, Korea, 1939, reż. nieznany.

²³ *Shinkō Chōsen*, Korea, 1940, reż. nieznany.

rząd podjął decyzję o ujednoliceniu rynku filmowego w Korei i powołaniu dwóch państwowych spółek: pierwsza – Joseon Yeonghwa Baegeubsa (jap. Chōsen Eiga Haikyūsha) – zajmowała się rozpowszechnianiem, druga zaś – Joseon Yeonghwa Jejak Jusikhoesa (jap. Chōsen Eiga Seisaku Kabushikigaisha) – produkcją filmową.

Pośród licznych dokumentów nakręconych po wybuchu wojny chińsko-japońskiej (w roku 1937) i zaliczanych do gatunku bunka eiga w całości zachowały się zaledwie trzy tytuły: *Korea – front domowy*²⁴, *Korea – nasze zaplecze*²⁵ i *Dzień patriotów koreańskich*²⁶. Wszystkie skupiały się na zbiorowości i budowaniu wspólnoty, na uroczystościach organizowanych przez urząd gubernatora, kwestiach wojskowych, edukacji oraz działalności stowarzyszeń kobiecych. W zachowanych dokumentach dominuje optymistyczny wizerunek Koreańczyków, którzy uważają się za szczęśliwych obywateli wielkiego imperium, lojalnych poddanych, wierzących w wizję „wielkiej Azji Wschodniej”. W pierwszym z tych filmów (*Korea – front domowy*) komentarz spoza kadru czytany jest wyłącznie po japońsku, w dwóch pozostałych posłużono się jednak inną formułą: napisom w języku japońskim towarzyszy głos koreańskiego lektora. We wszystkich podkreślano dobrowolny udział Koreańczyków w projekcie imperialnym oraz ich dumę z przynależności do wielkiej wspólnoty. W obrazach tych pojawiają się ujęcia młodzieży maszerującej z japońskimi flagami oraz rozmowy z członkiniami Patriotycznego Stowarzyszenia Kobiet – organizacji popierającej wysiłek militarny oraz ideę zaprowadzenia nowego porządku w Azji Wschodniej.

FILM FABULARNY JAKO NARZĘDZIE PROPAGANDOWE

Filmy fabularne z okresu okupacji nie pozostawiają wątpliwości co do propagandowego charakteru ówczesnej produkcji. Świadczą o tym dramaty promujące ochotniczą służbę w armii cesarskiej. Jednym z pierwszych tego typu utworów jest opowieść o frontowej przyjaźni zatytułowana *Ty i ja*²⁷. Reżyser filmu, Hinatsu Eitarō, posługiwał się japońskim nazwiskiem, lecz był

²⁴ *Chonghu-ui Joseon* (jap. *Jūgo no Chōsen*), Korea, 1937, reż. nieznanym (8 min.).

²⁵ *Joseon uriui hubang*, Korea, 1939, reż. nieznanym (11 min.).

²⁶ *Joseon-ui aegug-il* (jap. *Chōsen no aikoku bi*), Korea, 1940, reż. nieznanym (11 min.). Wspomniane wyżej tytuły odnaleziono w roku 2006 w rosyjskich archiwach Gosfilmofundu i wydano trzy lata później na płycie DVD pod tytułem *Moving Images From Gosfilmofond*, jako czwartą część edycji koreańskich filmów z okresu kolonialnego („The Past Unearthed: The Fourth Encounter”) wydawanej przez Korean Film Archive. Do wydania tego dołączono również dwudziestostronicową książeczkę opisującą filmy oraz wyjaśniającą kontekst historyczny.

²⁷ *Kimi to boku*, Korea, 1941, reż. Hinatsu Eitarō. Z dziesięciorkowego filmu zachował się zaledwie dwudziestopięciominutowy fragment odnaleziony w roku 2009 w archiwum japońskim.

Koreańczykiem i naprawdę nazywał się Hae Yeong²⁸. Przez kilka lat studiował na tokijskim Uniwersytecie Waseda, a karierę rozpoczynał w Shōchiku i w Shinkō Kinema, po czym wrócił do kraju, żeby wykorzystać zdobyte wcześniej doświadczenie zawodowe. Zgodnie z nowymi zasadami nadzór nad realizacją filmów sprawowali Japończycy i dlatego reżyserowi na planie towarzyszyli krytyk i scenarzysta Iijima Tadashi (1902-1996) oraz Tasaka Tomotaka (1902-1974) – wybitny twórca, mający w swoim dorobku kilkadziesiąt filmów, w tym nagradzane dramaty wojenne: *Pięciu zwiadowców*²⁹ oraz *Ziemia i żołnierze*³⁰.

Modelowym przykładem propagandowej produkcji wpisującej się w projekt kina kolonialnego jest *Ochotnik*³¹. Scenariusz filmu opierał się na autentycznej historii koreańskiego żołnierza Lee In-seoka, który zginął na froncie chińskim w roku 1939 i pośmiertnie został odznaczony za bohaterstwo oraz awansowany na kaprała. W obsadzie tej wysokobudżetowej produkcji, nad którą patronat objęło wojsko, znalazło się wielu popularnych aktorów, zarówno koreańskich (Mun Ye-bong, Kim Shin-jae i Hwang Jeong-sun), jak i japońskich (Kosugi Isamu, Miyake Kuniko, Ohinata Den i Asagiri Kyōko). Największym zaskoczeniem był udział generalnego gubernatora Minamiego Jirō (w scenie inspekcji oddziałów piechoty) oraz generała Itagaki Seishirō, dowódcy armii koreańskiej (Chōsen-gun). Na potrzeby filmu zatrudniono kilkuset statystów (w sekwencji defilady), wybudowano koszary i postawiono baraki, a wojsko dostarczyło niezbędne wyposażenie, aby stworzyć wrażenie autentyczności. Nad przygotowaniem planu czuwała ekipa techniczna sprowadzona z japońskich wytwórni Shōchiku, Tōhō i Shinkō Kinema. W prasie ukazywały się artykuły zapowiadające wielkie wydarzenie artystyczne, a ponieważ celem filmu było wypromowanie nowych wzorców tożsamościowych, po premierze organizowano bezpłatne seanse dla młodzieży szkolnej.

Niemal kompletna kopia *Ochotnika* odnaleziona została kilka lat temu w chińskim archiwum filmowym i wydana na nośniku cyfrowym po pieczołowitej rekonstrukcji³². Zdjęcia w naturalnych plenerach rozpoczęto w sierpniu 1939 roku, czyli kilkanaście miesięcy po wprowadzeniu w życie programu

²⁸ Sukces filmu *Ty i ja* sprawił, że władze japońskie powierzyły Hinatsu Eitarō nowe zadanie i wysłały go na Jawę, by zrealizował tam serię dokumentów i kronik filmowych. Najważniejszym jego dokonaniem z tego okresu pozostaje fabularny film propagandowy *Pozdrowienia dla Australii* (*Gōshū no yobigoe*, Japonia, 1944), nakręcony w japońskim obozie jenieckim, z udziałem więzionych w nim żołnierzy australijskich. Po wojnie reżyser postanowił osiąść na stałe w Indonezji, zmienił też nazwisko na Huyung.

²⁹ *Gonin no sekkōhei*, Japonia, 1938, reż. Tasaka Tomotaka.

³⁰ *Tsuchi to heitai*, Japonia, 1939, reż. Tasaka Tomotaka.

³¹ *Jiweonbyeong* (jap. *Shiganhei*), Korea, 1941, reż. Ahn Seok-yeong.

³² Film ukazał się na DVD z napisami w języku angielskim jako druga część serii „The Past Unearthed: A Collection of Chosun Films”.

ochotniczej służby wojskowej dla Koreańczyków, a zakończono po siedmiu miesiącach. Premiera filmu odbyła się najpierw w kinach japońskich, a dopiero rok później w koreańskich, choć już w styczniu 1940 roku na łamach „Kankō Chōsen” – czasopisma wydawanego w przez Japońskie Biuro Turystyczne – ukazała się „opowieść filmowa” (jap. eiga monogatari) z obszernym streszczeniem i fotosami, a magazyn „Kokumin shinpō” opublikował pełny scenariusz (pozwala on zorientować się, których scen brakuje w zachowanej wersji filmu)³³.

Pierwotną wersję scenariusza napisał Pak Yeong-hui, niegdyś działacz lewicowy (członek Koreańskiej Federacji Artystów Proletariackich – Joseon kapeu, rozwiązanej przez władze kolonialne w maju 1935 roku³⁴), który podobnie jak wielu innych tamtejszych intelektualistów i artystów porzucił dawne ideały. Mimo że zmienił poglądy polityczne, w jego tekście można odnaleźć ślady światopoglądu marksistowskiego, co widać zwłaszcza w głównym temacie filmu, jakim jest walka klasowa oraz związana z nią kwestia własności ziemskiej (bohater traci gospodarstwo rolne, ale je odzyskuje po zaciągnięciu się do armii). Pak sięgnął po motyw fabularny typowy dla „literatury proletariackiej” i połączył go z imperialną ideą mobilizacji wojennej. Jak pisze Travis Workman, „służba wojskowa jest [w *Ochotniku* – K.L.] sposobem na rozwiązanie wszystkich problemów, takich jak pozostałości feudalizmu i przednowoczesnych poglądów na role społeczne związane z różnicą płciową, pozwala też na zażegnanie konfliktów klasowych między pozbawionymi ziemi rolnikami a właścicielami ziemskimi”³⁵.

Film Ahn Seok-yeonga ilustrował zmianę, jaka dokonała się w stosunku administracji kolonialnej do ludności koreańskiej po wybuchu konfliktu militarnego z Chinami. Władze zaczęły postrzegać mieszkańców Korei jako obywateli „wartych zdyscyplinowania” (w rozumieniu Michela Foucaulta), których życie powinno zostać uregulowane i przekazane odpowiednim instytucjom wychowawczym. Ważną częścią składową tego projektu było wprowadzenie powszechnej edukacji na poziomie podstawowym (w roku 1936

³³ Por. J. S e o, *One Film, or Many? The Multiple Texts of the Colonial Korean Film Volunteer*, „Cross-Currents: East Asian History and Culture Review” 2(2013) nr 1, s. 43n.

³⁴ W stowarzyszeniu tym działali również dwaj inni współtwórcy *Ochotnika*: producent Choi Seung-il i reżyser Ahn Seok-yeong (1901-1950). W latach 1928-1931 powstało pięć filmów pod egidą Koreańskiej Federacji Artystów Proletariackich (KAPF), wśród nich: *Włóczęga* (*Yulang*, Korea, 1928, reż. Kim Yu-yeong), *Mroczna droga* (*Amro*, Korea, 1929, reż. Gang Ho), *Koło* (*Hwalyun*, Korea, 1931, reż. Kim Yu-yeong) i *Podziemna wioska* (*Jihachon*, Korea, 1931, reż. Gang Ho). Ostatni z wymienionych filmów nie otrzymał zgody cenzury na rozpowszechnianie w kinach, pozostałe nie odniosły większego sukcesu (por. H. L e e, *Contemporary Korean Cinema: Culture, Identity and Politics*, Manchester University Press, Manchester 2000, s. 28n.).

³⁵ T. W o r k m a n, *Stepping into the Newsreel: Melodrama and Mobilization in Colonial Korean Film*, „Cross-Currents: East Asian History and Culture Review” 3(2014) nr 1, s. 176.

zaledwie sześć procent Koreańczyków posługiwało się językiem japońskim), a następnie systemu ochotniczej służby wojskowej, czyli Chōsenjin tokubetsu shiganhei seido, który intensywnie promowano w mediach od roku 1938. Zapewne dlatego w jednej ze scen bohater formułuje podstawowe przesłanie ideologiczne filmu: „Mimo że zjednoczenie naszych krajów stało się faktem, młodzi Koreańczycy, którzy chcieliby walczyć w obronie imperium, wciąż nie mają takiej możliwości. Jeśli nie nadajemy się do służby wojskowej, to jak możemy pracować dla wspólnego dobra?”³⁶.

Mimo wysiłków władz w pierwszym roku działania tego programu przyjęto zaledwie czterystu ochotników, rok później niewiele więcej, bo sześciuset. Od roku 1940 koreańskich rekrutów wysyłano do Armii Kwantuńskiej, a od 1942 również do Armii Północnochińskiej – początkowo służyli w piechocie, oddziałach transportowych i obronie przeciwlotniczej, potem w artylerii, a pod koniec wojny w marynarce wojennej³⁷. Nie formowano oddziałów etnicznych, dzięki czemu żołnierze japońscy stopniowo oswajali się z obecnością Koreańczyków w szeregach swojej armii, choć wielu uważało, że nie są oni godni tego zaszczytu, brak im bowiem odwagi, męskości oraz gotowości do poświęcenia życia (częstym problemem okazywała się słaba znajomość języka japońskiego wśród rekrutów). W batalionach biorących bezpośredni udział w walce proporcje wynosiły jeden do pięciu, lecz w jednostkach odwodowych Koreańczycy mogli stanowić do czterdziestu procent ogółu żołnierzy³⁸.

Ochotnicza służba wojskowa wpisywała się w kolonialny projekt japonizacji podbitych narodów, określany jako „kōminka” (proces przekształcania w cesarskich poddanych), który zakładał reformę szkolnictwa, wprowadzenie religii państwowej (sinto) w miejsce lokalnych wierzeń oraz zastąpienie koreańskich imion ich japońskimi odpowiednikami. Powody, dla których młodzi Koreańczycy zgłaszali się do armii, w mniejszym stopniu wiązały się z „nowym patriotyzmem” i miłością do cesarza, a w większym z potrzebą zapewnienia bezpieczeństwa rodzinie oraz z ucieczką przed głodem i nędzą, które stały się powszechne wraz z nasileniem działań wojennych w Azji Południowo-Wschodniej³⁹. Dlatego też w pierwszych latach do służby zgłaszali się głównie bezrobotni – chętni musieli mieć co najmniej szesnaście lat, ukończoną szkołę podstawową, być niekarani, zdrowi fizycznie i psychicznie, a także niezależni

³⁶ Cytat ze ścieżki dźwiękowej filmu.

³⁷ Por. T. Fujitani, *Race for Empire: Koreans as Japanese and Japanese as Americans during World War II*, University of California Press, Berkeley 2011, s. 39-44.

³⁸ Por. B. Palmer, *Fighting for the Enemy: Koreans in Japan's War, 1937-1945*, University of Washington Press, Seattle 2013, s. 127.

³⁹ Warto zaznaczyć, że po zakończeniu drugiej wojny światowej koreańscy weterani, którzy służyli w armii cesarskiej, nie otrzymali od rządu japońskiego żadnej zapomogi. Do wyjątków należały rodziny poległych, którzy wyróżnili się bohaterską postawą na polu bitwy.

ekonomicznie (nie przyjmowano jedynych żywicieli rodziny). W roku 1940 przed komisją poborową stanęło ponad osiemdziesiąt cztery tysiące kandydatów, z których zakwalifikowano zaledwie trzy tysiące, niewiele lepiej było rok później, bo choć ochotników przybyło, to przyjęto niewiele więcej rekrutów. Spośród ponad dwustu tysięcy młodych mężczyzn, którzy zgłosili się w latach 1938-1942, zdecydowana większość pochodziła z prowincji, a jedynie pół tysiąca mieszkało w wielkich miastach⁴⁰.

Na tak zarysowanym tle historycznym należy usytuować rozważania o *Ochotniku*, którego początkowe sekwencje rozgrywają się jesienią 1937 roku, tuż po wybuchu wojny chińsko-japońskiej. Bohaterem filmu jest Chun-ho (jako Chun-ho wystąpił Choi Un-bong), który po śmierci ojca odziedziczył małe gospodarstwo wiejskie, dzierżawione od miejscowego właściciela ziemskiego, pana Parka (Kim Il-hae). Mimo że od dwóch lat młody mężczyzna jest zaręczony z dziewczyną z sąsiedztwa, Bun-ok (Mun Ye-bong), to wciąż nie może zdecydować się na ślub. Narzeczona obawia się, że ukochany po wyjeździe do Seulu znajdzie sobie bardziej wykształconą kandydatkę na żonę. Struktury melodramatyczne, typowe dla ówczesnego kina koreańskiego, nie przysłaniają jednak propagandowego charakteru tego dzieła, ponieważ od pierwszych minut przeważają obrazy o wyraźnie ideologicznym przesłaniu.

Pierwsza sekwencja rozgrywa się na dworcu kolejowym, na którym zgromadziły się tłumy wiwatujące na cześć żołnierzy wyruszających na front chiński. Propagandową wymowę mają również sceny w Seulu – główny bohater spaceruje ulicami miasta, lecz jego uwagę przyciągają nie tyle witryny sklepowe, ile hasła zachęcające do służby wojskowej. W tym miejscu pojawia się wstawka dokumentalna, czy może raczej krótki film instruktażowy, twórcy nakręcili bowiem serię ujęć z dziećmi ubranymi w mundury i przechodzącymi szkolenie obronne. Młodzi pionierzy uczestniczą w symulowanym ataku na wroga, transportują na noszach „rannego” kolegę, a wreszcie świętują zwycięstwo, maszerując i śpiewając patriotyczne pieśni. Temu wszystkiemu Chun-ho przygląda się z nadzieją, że już wkrótce sam weźmie udział w prawdziwej bitwie.

Akcja drugiej połowy filmu rozpoczyna się kilka miesięcy później. Pewnego dnia bohater odwiedza japońskiego przyjaciela, który czyta mu artykuł na temat bliskiej współpracy między dwoma narodami oraz przyjęcia programu ochotniczej służby wojskowej (ze ścieżki dźwiękowej dobiegają wówczas dźwięki trąbki). Zachowanie młodego Koreańczyka jest doskonałym przykładem mimikry kolonialnej⁴¹: wydaje się, że uwewnętrznził on wartości

⁴⁰ Por. P a l m e r, dz. cyt., s. 58n.

⁴¹ Pojęcia mimikry kolonialnej używam w znaczeniu nadanym mu przez Homiego K. Bhabhę (por. H.K. B h a b h a, *Miejsca kultury*, tłum. T. Dobrogoszcz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, s. 79-88).

narzucone przez kulturę dominującą – oczami wyobraźni widzi siebie jako rekruta w armii cesarskiej, posługuje się językiem japońskim (czyta książki), na ścianie pokoju w mieszkaniu umieszcza japońskie kaligrafie. Zgodnie z oczekiwaniem udaje mu się spełnić marzenia, toteż wkrótce żegna się z matką i, odprowadzany przez wszystkich mieszkańców wioski, wsiada do pociągu. W ostatnim ujęciu pojawia się zbliżenie Bun-ok, która przyrzeka, że będzie czekała na powrót ukochanego.

Podobnie jak w innych zachowanych filmach koreańskich z czasów kolonialnych, tak i w *Ochotniku* twórcy kierują uwagę widza na egzotyczną scenerię oraz eksponują koloryt lokalny, widząc w nim atrakcję dla japońskiej publiczności. Jedną ze scen rozgrywa się w tradycyjnym barze chumak, w którym pracują koreańskie gejsze, czyli kisaeng, śpiewające ludowe pieśni w stylu chapka. Mężczyźni i kobiety noszą koreańskie stroje narodowe, czyli hanbok (błędnie z długimi rękawami i spódnicę lub workowate spodnie). W pejzażu wiejskim przeważają charakterystyczne miejsca i obiekty, takie jak koła wodne czy studnie, w domach zaś eksponowane są tradycyjne elementy wyposażenia. Wszystko to nie wpłynęło na pozytywny odbiór filmu – widzowie narzekali na zbyt wolne tempo akcji, a krytycy (między innymi Shimizu Akira) na konstrukcję psychologiczną postaci oraz staroświecką formułę melodramatu shinpa, z trójkątem miłosnym oraz postacią biernej i gotowej do poświęceń kobiety⁴².

KINO JAKO SPOSÓB NA „KOLONIZACJĘ UMYŚŁÓW”

Podstawowym celem powstających wówczas filmów kolonialnych było zaszczerpienie w podbitym narodzie imperialnych wartości, czyli „kolonizacja umysłu”⁴³ (jak nazywa ten proces Aaron Gerow) – przekonują o tym *Bezdomne anioły*⁴⁴, *Wiosna na Półwyspie Koreańskim*⁴⁵, *Cieśnina koreańska*⁴⁶ i *Żołnierz*⁴⁷. Filmy te pomyślane były jako sposób oddziaływania na psychikę widzów, którzy za sprawą mechanizmu identyfikacji mieli utożsamić się z promowanymi postawami. W japońskiej prasie filmowej toczyła się dyskusja na temat związku między treścią a formą utworów propagandowych: Mori Iwao uważał, że większe szanse na sukces mają filmy nakręcone w konwencji hollywoodzkiej,

⁴² Por. S e o, dz. cyt., s. 49, 51.

⁴³ A. G e r o w, *Colonial Era Korean Cinema and the Problem of Internalization*, „Trans-Humanities” 8(2015) nr 1, s. 29.

⁴⁴ *Jibeopneun cheonsa*, Korea, 1941, reż. Choi In-kyu.

⁴⁵ *Bandoui bom*, Korea, 1941, reż. Lee Byeong-il.

⁴⁶ *Joseon haehyop*, Korea, 1943, reż. Park Ki-chae.

⁴⁷ *Byeongjeongnim*, Korea, 1944, reż. Bang Han-jun.

z kolei Tsumura Hideo twierdził, że trzeba zerwać z naśladownictwem zachodnich wzorców⁴⁸. Niekończące się debaty odzwierciedlały pewną słabość utworów powstających we współpracy z lokalnym przemysłem filmowym, wynikającą między innymi z niemożności określenia oczekiwań władz wobec kina kolonialnego.

Pierwszoplanową rolę w ostatnich latach wojny odgrywał projekt integracji narodowej, której głównymi przejawami były obowiązkowa nauka języka japońskiego oraz służba wojskowa, do której zachęcano na wiele sposobów. Omawiany tu już *Ochotnik* stanowił zapowiedź cyklu filmów, których bohaterami są młodzi Koreańczycy pragnący walczyć w szeregach armii cesarskiej: *Idę!*⁴⁹, *Błękitne niebo*⁵⁰, *Portret młodości*⁵¹, *Żołnierz* oraz nakręcona w ostatnich miesiącach wojny *Miłość i przysięga*⁵². Niektórzy twórcy proponują schematyczne opowieści o braterstwie broni i frontowej przyjaźni między przedstawicielami „bratnich narodów” (jak w filmie *Ty i ja*), inni konstruują scenariusz w oparciu o zderzenie dwóch postaw (jeden z bohaterów jest zwykle odważny i zgłasza się na ochotnika, drugi – tchórzliwy, jak w *Idę!*). Zaciągnięcie się do armii jest nie tylko dowodem męskości, ale świadczy o patriotycznej postawie Koreańczyków jako obywateli imperium, czyli poddanych japońskiego cesarza. We wszystkich wspomnianych filmach pojawia się propagandowa wizja armii jako wielkiej rodziny, w której każdy traktowany jest z należytym szacunkiem, a matki rekrutów odczuwają dumę z synów walczących za nową ojczyznę.

Warto zauważyć, że oprócz fabuł powstawały liczne filmy dokumentalne przekonujące o wartości sojuszu koreańsko-japońskiego w walce przeciw wspólnemu wrogowi, jak *Ogród zwycięstwa*⁵³, *Dziewiętnasty rok ery Shōwa*⁵⁴ czy *Dzień chwały*⁵⁵. W propagowaniu programu ochotniczej służby wojskowej nie ograniczano się do produkowania filmów, ale komponowano również piosenki, wystawiano sztuki teatralne, pisano opowiadania i powieści, a także organizowano pogadanki dla studentów koreańskich uczących się w japońskich szkołach wyższych. Do współpracy udało się przekonać wielu przedstawicieli elity, intelektualistów oraz lokalnych przedsiębiorców.

Japońska propaganda umiejętnie wykorzystywała nie tylko zwycięstwa, ale również śmierć żołnierzy, o czym świadczą liczne publikacje na temat pierwszego koreańskiego ochotnika, który zginął na froncie chińskim w czerwcu

⁴⁸ Por. G e r o w, dz. cyt., s. 33.

⁴⁹ *Naneun ganda*, Korea, 1942, reż. Park Ki-chae.

⁵⁰ *Uleuleola changgong*, Korea, 1943, reż. Kim Yeong-hwa.

⁵¹ *Wakaki sugata*, Korea, 1943, reż. Toyoda Shirō.

⁵² *Ai to chikai*, Korea, 1945, reż. Imai Tadashi i Choi In-gyu.

⁵³ *Seungi ui tdeul*, Korea, 1940, reż. Pang Han-jun.

⁵⁴ *Shōwa jūkyūnen*, Japonia, 1943, reż. Morinaga Kenjiro.

⁵⁵ *Eikō no hi*, Japonia, 1943, reż. nieznany.

1939 roku. Po śmierci odznaczono go za odwagę, a jego prochy spoczęły w świątyni Yasukuni w Tokio. Szczegóły dotyczące jego bohaterskiej postawy podawano w prasie codziennej i tygodnikach, a opowiadania o nim włączono do programu szkolnego. Jakiś czas potem Ōmura Kenzō zebrał szereg historii na temat Koreańczyków służących w armii japońskiej i wydał je w tomie zatytułowanym *Tatakō hantō shiganhei* („Waleczni żołnierze z Półwyspu”)⁵⁶. Wkrótce autor książki wyruszył w objazd kraju z wykładami zachęcającymi młodzież do wstępowania do wojska, a w październiku 1943 roku zorganizowano w stolicy wielki wiec poparcia, w którym wzięło udział trzydzieści tysięcy uczniów, przemawiał generalny gubernator Koiso Kuniaki oraz naczelny dowódca Armii Koreańskiej Itagaki Seishirō⁵⁷.

Znaczna część produkcji filmowej, zwłaszcza z przełomu lat trzydziestych i czterdziestych, była przez niektórych historyków oceniana negatywnie jako przykład kolaboracji z władzami okupacyjnymi. Reżyserów i aktorów nieradko stygmatyzowano etykietką „artysty projapońskiego” (kor. chinil), pomijano przy tym złożone uwarunkowania stosunków kolonialnych i nie uwzględniano faktu, że filmy te stanowiły przykład transnarodowej produkcji, gdyż Korea – podobnie jak Tajwan czy Mandżuria – stała się przestrzenią kontaktu, sferą pogranicza, przenikania się różnych wpływów⁵⁸. Przez wiele lat na obszarze sztuki filmowej współpraca ta nie była narzucona ani wymuszona, ponieważ większość utworów fabularnych powstawała w prywatnych wytwórniach, z mieszanym kapitałem koreańsko-japońskim, a dopiero w końcowym okresie okupacji do gry włączyły się władze państwowe, z urzędem gubernatora generalnego na czele.

Przykład branży kinowej pokazuje, w jaki sposób twórcy odnajdowali się w systemie kolonialnym, balansując między wolnością artystyczną a zależnością polityczną, wybierając współpracę w obszarze, który nie naruszałby ich autonomii. Dzięki przyjętej przez nich strategii powstawały filmy w języku koreańskim, kręcone z udziałem lokalnych gwiazd, za pomocą sprzętu sprowadzanego z zagranicy, obsługiwanego przez japońskich operatorów, dźwiękowców i montażyстів. Nie należy zapominać o ścisłych regulacjach prawnych, cenzurze i konieczności promowania określonych postaw obywatelskich. Nayoung Aimee Kwon, zastanawiając się nad możliwością negocjowania pozycji podmiotowej przez artystów skolonizowanych, powtarza pytanie zadane niegdyś przez Gayatri Chakravorty Spivak: Czy podporządkowani mogli mówić własnym głosem? Szukając odpowiedzi, Kwon pisze o płynnym prze-

⁵⁶ Por. P a l m e r, dz. cyt., s. 63.

⁵⁷ Por. tamże, s. 62n.

⁵⁸ Por. N.A. K w o n, *Collaboration, Coproduction, and Code-Switching: Colonial Cinema and Postcolonial Archaeology*, „Cross-Currents: East Asian History and Culture Review” 2(2013) nr 1, s. 10.

chodzeniu między dwoma kodami i różnymi językami (większość Koreańczyków pracujących w branży filmowej kształciła się w Tokio lub Kioto)⁵⁹. Wspomniana przez badaczkę dwukodowość ujawnia się nie tylko poziomie języka, ale również w specyficznej zależności między rozrywkowym charakterem melodramatycznych fabuł a ideologicznym przesłaniem wyrażającym poparcie dla koncepcji wspólnoty panazjatyckiej oraz polityki asymilacji.

Wybierając filmy poświęcone koreańskiemu ochotnikom, pragnąłem zwrócić uwagę na sposób, w jaki kreowano wyidealizowany obraz stosunków między dwoma narodami oraz zachęcano poddanych do uwewnętrznienia dominujących wartości. We wszystkich utworach pojawia się wizja koszarów jako drugiego domu oraz nowoczesnego kraju, który stał się częścią wielkiego imperium. Na pytanie, jak ideologiczne przesłanie odbierała koreańska publiczność i czy propaganda odniosła zamierzony skutek, trudno jednoznacznie odpowiedzieć, ponieważ brak wiarygodnych danych pozwalających ocenić efektywność podejmowanych działań. Analiza recepcji filmów nakręconych w ostatnich latach wojny trudna jest z tego powodu, że władze okupacyjne zlikwidowały gazety wydawane w języku koreańskim, a w oparciu o źródła japońskie można jedynie powiedzieć, że do idei ponadnarodowej wspólnoty udało się przekonać mieszkańców Kraju Kwitnącej Wiśni, którzy uwierzyli, że mają szerokie poparcie na kontynencie azjatyckim. Z omawianych przeze mnie utworów znacznie więcej dowiadujemy się o japońskich wyobrażeniach na temat podbitego regionu niż o tym, jak „misja cywilizacyjna” postrzegana była przez mieszkańców Półwyspu Koreańskiego.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Bhabha, Homi K. *Miejsca kultury*. Translated by Tomasz Dobrogoszcz. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010.
- Ching, Leo T.S. *Becoming Japanese: Colonial Taiwan and the Politics of Identity Formation*. Berkeley: University of California Press, 2001.
- Chung, Chonghwa. "Negotiating Colonial Korean Cinema in the Japanese Empire: From the Silent Era to the Talkies; 1923–1939." *Cross-Currents: East Asian History and Culture Review* 2, no. 1 (2013): 136–69.
- Gerow, Aaron. "Colonial Era Korean Cinema and the Problem of Internalization." *Trans-Humanities* 8, no. 1 (2015): 27–46.
- High, Peter B. *The Imperial Screen: Japanese Film Culture in the Fifteen Years' War; 1931–1945*. Madison: University of Wisconsin Press, 1995.

⁵⁹ Por. tamże, s. 24n.

- Fujitani, Takashi. *Race for Empire: Koreans as Japanese and Japanese as Americans during World War II*. Berkeley: University of California Press, 2011.
- Fujitani, Takashi, and Nayoung Aimee Kwon. "Introduction to Transcolonial Film Coproductions in the Japanese Empire: Antinomies in the Colonial Archive." *Cross-Currents: East Asian History and Culture Review* 2, no. 1 (2013): 1–8.
- Kim, Dong Hoon. *Eclipsed Cinema: The Film Culture of Colonial Korea*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017.
- . "Performing Colonial Identity: Byeonsa, Colonial Film Spectatorship, and the Formation of National Cinema in Korea Under Japanese Colonial Rule." In: *The Oxford Handbook of Japanese Cinema*. Edited by Daisuke Miyao. New York: Oxford University Press, 2014.
- Kim, Ryeosil. "A Study on the Origins of Cultural Films in Korea: A Focus on Films by the Japanese Government-General of Korea." *International Journal of Korean History* 19, no. 2 (2014): 1–34.
- Kim, Yong-Jick. "Politics of Communication and the Colonial Public Sphere in 1920s Korea." In *Colonial Rule and Social Change in Korea, 1910–1945*. Edited by Hong Yung Lee, Yong-Chool Ha, and Clark W. Sorensen. Seattle: University of Washington Press, 2013.
- Kwon, Nayoung Aimee. "Collaboration, Coproduction, and Code-Switching: Colonial Cinema and Postcolonial Archaeology." *Cross-Currents: East Asian History and Culture Review* 2, no. 1 (2013): 9–38.
- Lee, Hyangjin. *Contemporary Korean Cinema: Culture, Identity and Politics*. Manchester: Manchester University Press, 2000.
- Loska, Krzysztof. "Film i propaganda: Projekt japońskiego kina kolonialnego." In *Historia wizualna w działaniu: Studia i szkice z badań nad filmem historycznym*. Edited by Dorota Skotarczak, Joanna Szczutkowska, and Piotr Kurpiewski. Poznań: Wydawnictwo UAM, 2020.
- Palmer, Brandon. *Fighting for the Enemy: Koreans in Japan's War, 1937–1945*. Seattle: University of Washington Press, 2013.
- Rurarz, Joanna P. *Historia Korei*. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Dialog, 2009.
- Seo, Jaekil. "One Film, or Many? The Multiple Texts of the Colonial Korean Film Volunteer." *Cross-Currents: East Asian History and Culture Review* 2, no. 1 (2013): 39–62.
- Wilson, Sandra. "Bridging the Gaps: New Views of Japanese Colonialism, 1931–1945." *Japanese Studies* 25, no. 3 (2005): 287–99.
- Workman, Travis. "Stepping into the Newsreel: Melodrama and Mobilization in Colonial Korean Film." *Cross-Currents: East Asian History and Culture Review* 3, no. 1 (2014): 153–84.
- Yecies, Brian, and Ae-Gyung Shim. *Korea's Occupied Cinemas, 1893–1948: The Untold History of the Film Industry*. New York: Routledge, 2011.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Krzysztof LOSKA – Kultura filmowa w okupowanej Korei w latach 1910-1945

DOI 10.12887/33-2020-4-132-18

Wychodząc z założenia, że japoński kolonializm nie ograniczał się do podboju militarnego, lecz wiązał się z realizacją określonego projektu kulturowego, zmierzającego do stworzenia panazjatyckiej wspólnoty politycznej, autor artykułu zamierza wykazać, że kino stanowiło jedno z podstawowych narzędzi pozwalających na propagowanie wizji nowego porządku w Azji Wschodniej. Analizując kulturę filmową okresu kolonialnego (1910-1945), zwraca uwagę na ukryte sprzeczności wewnątrz pozornie homogenicznego projektu, uwzględnia szereg aspektów wykraczających poza treść i formę dzieła, jak system produkcji i dystrybucji (np. współpraca wytwórni japońskich z koreańskimi), organizacja pokazów, recepcja (głosy krytyków), wpływ czynników politycznych (cenzury, prawa filmowego) oraz oddziaływanie społeczne. Przedmiotem analizy są zarówno filmy dokumentalne, jak i fabularne – zwłaszcza promujące ochotniczą służbę w armii cesarskiej – które nie pozostawiają wątpliwości co do propagandowego charakteru ówczesnej produkcji.

Słowa kluczowe: kolonializm, kultura filmowa, druga wojna światowa, kino koreańskie, okupacja japońska

Kontakt: Katedra Teorii i Antropologii Filmu, Instytut Sztuk Audiowizualnych, Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej, Uniwersytet Jagielloński, ul. Łojasiewicza 4, 30-348 Kraków

E-mail: krzysztof.loska@uj.edu.pl

Tel. 12 6645607

<https://film.uj.edu.pl/kadra/pracownicy/krzysztof-loska>

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

Krzysztof LOSKA, Film Culture in Korea under the Japanese Rule from 1910 to 1945

DOI 10.12887/33-2020-4-132-18

Drawing on the idea that Japanese colonialism was by no means confined to military conquest, but involved an implementation of a specific cultural project aimed at the creation of a Pan-Asian political community, the author of the paper proceeds to show that cinematography was among the basic instruments propagating the new political order in East Asia. In his analysis of the Korean film culture of the period of the Japanese rule (1910–1945), the author brings out internal contradictions of the apparently homogenous cultural project implemented in Korea by Japan. The discrepancies in question were caused by factors other than the contents and the form of the movies, among them the film production and distribution systems (e.g., the cooperation between Japanese and Korean film studios), the organization of film shows, the opinions of film

critics, the weight of the political element (e.g., the censorship and the cinematographic law), and the social impact. The object of the author's scrutiny is documentaries as well as fiction films, in particular those promoting voluntary military service in the Imperial Japanese Army, which leave no doubt as to the propagandist nature of the film productions in question.

Keywords: colonialism, film culture, World War II, Korean cinema, Japanese occupation

Contact: Katedra Teorii i Antropologii Filmu, Instytut Sztuk Audiowizualnych, Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej, Uniwersytet Jagielloński, ul. Łojasiewicza 4, 30-348 Kraków, Poland

E-mail: krzysztof.loska@uj.edu.pl

Phone: +48 12 6645607

<https://film.uj.edu.pl/kadra/pracownicy/krzysztof-loska>

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