

KIM KI-DUK

KIMOVY KOMBINACE

Jaromír Blažejovský

Každý příběh lze popsat jako postupnou realizaci jistých matematických možností. Sřítet Old Shatterhanda s Vinnetouem měl čtyři možná vyústění: smrt prvního, smrt druhého, smrt obou, nebo jejich přežití. Nakonec byl blondýn, jak víme, raněn, a bylo mu dáno poznat ušlechtilost Apačů; platí tedy vzorec:

$$A + B \rightarrow (A + B),$$

kde *A* je „starý“ Old Shatterhand, *B* je Vinnetou a *A'* je znovuzrozený, s Vinnetouem sbratřený Old Shatterhand.

Pohádka o Popelce, stejně jako příběhy červené knihovny, nabízí schéma:

$$Aa + Bb \rightarrow (A + B)b,$$

chudá potká bohatého, aby vytvořili pár, kdy oba budou bohatí.

O filozofii svých filmů Kim Ki-duk na 41. MFF v Karlových Varech prohlásil: „Černá je bílá a naopak.“ Tyto barvy lze (srov. film *Luk*) symbolicky nahradit červenou (jin) a modrou (jang), jak jsou v kruhu tcheguk přítomny na vlajce Jižní Koreje. Základním vzorcem Kimových příběhů je:

$$Aa + Bb \rightarrow Ab + Ba,$$

kde postava *A*, vybavená vlastností *a*, potkává postavu *B*, vybavenou vlastností *b*, a tyto atributy si spolu vymění.

Jako mezi metrem a rytmem existuje esteticky produktivní napětí, bývá i uvedené schéma v Kimových filmech naplňováno s odchyškami. V prvotině *Krokodýl* má podobu:

$$Aa + Bb \rightarrow (A+B)(ab),$$

Brutální mladík, živící se okrádáním samovrahů, zachrání zneuctěnou krásku před sebevraždou, znásilní ji, pomstí ji, napojí se na její něhu, předá jí část své agresivity a dobrovolně spolu s ní umírá v hlubině.

Barvy jin a jang reprezentují hrdinové následujícího snímku *Dívá zvěř*: Jihokorejec Modrý Oceán (v červené bundě) a severokorejský dezertér Rudá Hora (v bundě modré). V Paříži bojují s francouzskými gangstery, sami se však příliš nezmění:

$$Aa + Bb \rightarrow Aa + Bb.$$

Výtvarně nadaná prostitutka z filmu *Ptačí klec* má postupně kontakt se členy rodiny, která ji vykořisťuje: s otcem, synem, dcerou i jejím snoubencem, přičemž každý se stykem s ní vykupuje z jisté tenze. Příslušné schéma by vypadalo takto:

$$Aa (Bb + Cc + Dd + Ea) \rightarrow Aa + (Bb' + Cc' + Dd' + Ea').$$

Ještě složitější situace nastává v experimentu *Skutečná fikce*, kde se pouliční malíř na výzvu tajemné dívky v bílých šatech setkává se svým horším já, přebírá jeho identitu a postupně likviduje lidi, kteří mu ukřivdili; z řetězu pomsty se osvobodí až zabitím oné tajemné neznámé:

$$Aa + Xx \rightarrow Aa'(Bb + Cc + Dd + \dots + Xx) \rightarrow Aa.$$

V *Ostrovu* se opakuje schéma z *Krokodýla*, jen role muže a ženy se prohodily; mlčenlivá „krokodýlka“ zachraňuje muže před sebevraždou, podřizuje ho svému vlivu, vraždí kvůli němu a spojuje se s ním v bolesti:

$$Bb + Aa \rightarrow (B+A) (ba).$$

V epicky nejrozvinutějším Kimově filmu *Adresát neznámý* je tato kombinatorika jen jednou z dějových linií; týká se vztahu amerického vojáka a jednooké korejské dívky, které Američan nechá operativně spravit zrak. Když se změní z dobrodince v uzurpátora a chce nad ní uplatnit mocenskou převahu, dívka své oko znovu oslepe:

$$Aa + Bb \rightarrow Aa + Bb' \rightarrow Aa'+ Bb' \rightarrow Aa'+ Bb.$$

V *Drsňákovi* se schéma opět zjednodušuje; gangster zajme nevinnou studentku, přinutí ji pracovat v nevěstinci a přijme část její něhy:

$$Aa + Bb \rightarrow Ab + Bb.$$

Nejprostší je *Pobřežní hlídka*, v níž korejský pohraničnick zešílí poté, co spustil palbu do milenecké dvojice, která pobývala v zakázaném pásmu:

$$Aa \rightarrow Aa'.$$

V následujícím snímku *Jaro, léto, podzim, zima... a jaro* sledujeme život mnicha od dětství po období zralosti:

$$Aa \rightarrow Aa' \rightarrow Aa'' \rightarrow Aa''' \rightarrow Aa''''.$$

V *Samaritance* se Jae-young prostituje a nevinná Yeo-jin jí shání zákazníky. Po smrti Jae-young se prostituje Yeo-jin, peníze však zákazníkům namísto inkasování vrací zpět:

$$Aa + Bb \rightarrow Ba'.$$

Ve filmu *3-Iron* se Kim znovu vrací k životu dvojice, přičemž hrdina v průběhu děje získává nadobyčejné schopnosti:

$$Aa + Bb \rightarrow Aa'+ Bb.$$

Nejčistší variaci základního schématu představuje *Luk*: vychtralý stařec pečuje o dívku, aby se s ní o jejich sedmnáctých narozeninách oženil, dívka se nad ním pokusí vyzrát a prchnout s mladým ctitelem, avšak pak se ke starci vrací a přebírá přitom jeho pečovatelskou pozici:

$$Aa + Bb \rightarrow Ab + Ba.$$

Třináctým Kimovým filmem je *Čas*, kde dvojice hrdinů prochází několikerou proměnou: nejprve si ona nechá chirurgicky změnit obličej, potom to udělá on, aniž ho ona poznala, načež se ona ke své původní tváři vrací:

$$Aa + Bb \rightarrow Ac + Bb \rightarrow Ac + (Bd) \rightarrow Aa + (Bd).$$

K čemu nám formalizace Kimových příběhů poslouží? Domníváme se, že jejich geometrický fabulační půdorys je jedním z podstatných zdrojů diváckého potěšení. Situace jsou v zásadě statické: existují bytosti A a B, obdařené kontrastními atributy (muž – žena, stařec – dívka, panna – prostitutka, surovec – kráska) a po jisté době jejich vlastnosti či pozice splynou nebo se vymění. Černá je bílá a naopak. Divákova radost vyplývá z postupného naplňování očekávání, jak se tato kombinatorika vyvine. Jelikož Kim natáčí autorské filmy, ve kterých toto schéma není předurčeno žánrem (většina jeho děl operuje na poli melodramatu, ale bez záruky smutného či šťastného konce; v *Drsnákoví* se dokonce nabízejí tři alternativní vyústění), nese toto očekávání více nejistoty než v případě, řekněme, hollywoodských romantických komedií. Ale čím více artové publikum svého mistra zná, tím spíše může každý jeho další opus vnímat jako snadno doplnitelné *sudoku*: nechá-li si hrdinka snímku *Čas* změnit tvář, není těžké přepokládat, že totéž posléze učiní i její partner. Jednoduché fabulační vzorce tu mají navíc protějšek v parametrických prvcích roviny stylové¹; nejnápadněji ve filmu *Luk*, strukturovaném jako řetěz záběrů přibližně stejné délky, v nichž se za zvuku tklivé hudby monotónně opakuje sled němých akcí starce a dívky na lodi.

Pokusme se uvažovat, jaký má popsaná mechanika vztah k realitě, ke spiritualitě a k umělecké hodnotě Kimových filmů. Zdálo by se, že čím bude fabule filmu schematictější a jeho forma parametricktější, tím méně autentické reality do ní pronikne. Ale Kim Ki-duk docela často vztahuje své filmy k jistým politickým či sociologickým skutečnostem: v *Adresátu neznámém* vychází z vlastních zážitků, *Pobřežní hlídka* polemizuje s psychózou strachu z nebezpečí ze severu, *Samaritánka* otvírá problém nezletilých prostitutek a jejich zákazníků ve věku jejich otců, *Čas* si dělá legraci z módních chirurgických zákroků. Kimovy postavy nejsou pouhými „funkcemi diskursu“, ale odrážejí sociální realitu. Také publikum projevuje ochotu recipovat Kimovy filmy v realistickém, nikoli symbolickém či alegorickém klíči: diskuse u příležitosti světové premiéry filmu *Čas* na karlovarském festivalu se točily kolem otázek typu: Jsou korejské ženy skutečně tak žárlivé? Pojem „semiastraktní film“, který Kim Ki-duk pro svou metodu navrhuje, vystihuje onu hranici mezi realitou a imaginací, empirií a schématem, která umožňuje dešifrovat jeho filmy v kódech realistických i symbolických. Lze je číst také v modu spirituálním? Kim Ki-duk se hlásí ke křesťanské výchově, nevyhýbá se však ani konfuciánským (jin a jang) a buddhistickým konceptům, nakolik

¹ Filmový styl může být v parametrickém vyprávění, jak je definuje David Bordwell, uspořádán do stupně, který jej staví na roveň syžetovým modelům: divák pak vytváří hypotézy nejen o příběhu, ale také o stylu. Srov. David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. University of Wisconsin Press, Madison 1985, s. 275, a D. Bordwell, *Ozu and the Poetics of Cinema*. Princeton University Press, New Jersey 1994, s. 122.



Zdroj: Archiv ASFK

Luk (2005)

jsou odedávna přirozenou součástí korejské kultury. S křesťanstvím, jak se zdá, není v rozporu metaforika „obrácení“, příkré kontrasty hříchu a nevinosti, viny a odpuštění, spásy a zatracení. Buddhistické pojetí života jako řetězu utrpení, rozpoznání žádosti jako příčiny tohoto utrpení i přijímání utrpení jako karmického zákona vysvětluje jak „krokodýlí“, tak „samaritánské“ typy Kimových postav. *Jaro, léto, podzim, zima... a jaro* lze číst jako podobnoství o koloběhu sansáry a *Čas* jako metaforu o touze po nových zrozeních a o tom, jak zoufale se blízké bytosti hledají ve svých nových vtěleních. Fabulační kombinatorika se pak jeví jako transcendentní základ těchto konkrétních dějů; připomeňme také časté kruhové návraty, kdy se ženská postava prostřednictvím náhodného setkání či roztržené fotografie vrací do výchozího bodu a k sobě samé (*Ptačí klec*, *Drsnák*, *Čas*).

Chápeme-li uměleckou hodnotu nikoli jako imanentní veličinu, ale jako cosi, co se dílu zvnějšku přisuzuje v opakovaných aktech hodnocení a co je nakonec výsledkem kritického konsensu, můžeme za umělecky nejuspěšnější Kimovy kreace pokládat filmy *Ptačí klec*, *Ostrov*, *Adresát neznámý*, *Drsnák*, *Jaro, léto, podzim, zima... a jaro* a *3-Iron*; naproti tomu za nejslabší bývají považovány *Pobřežní hlídka*, *Samaritánka* a *Luk*.

(*Divá zvěř* a *Skutečná fikce* nepřesáhly význam stylistických cvičení, k recepci filmu *Čas* nemáme prozatím dost informací.) Umístíme-li do jednoho pólu „abstrakci“ a do opačného „realismus“, či setrváme-li u použité analogie „metrum“ versus „rytmus“, zdá se, že neexistuje prokazatelná korelace mezi „schematismem“ či „realističností“ Kimových filmů a jejich uměleckou hodnotou: v obou množinách, úspěšné i méně úspěšné, najdeme díla vysoce schematická, parametrická, věrná svému metru (*Jaro, léto, podzim, zima... a jaro, Luk*) i ta, která formalizovanému čtení kladou do cesty větší množství neočekávatelnosti, empirické entropie, rytmických anomálií (*Adresát neznámý, Pobřežní hlídka, 3-Iron*). Jako by Kimova kombinatorika diváky někdy blážila, jindy iritovala. Odpověď lze hledat jak ve sféře psychoanalytické (některé scény a situace Kimových filmů vycházejí vstříc sexuální fantazii publika, například modely únosu a znásilnění či sadistické a masochistické motivy), tak v rovině narativní. Filmy z úspěšnější skupiny se vyznačují tím, že jejich děj více či méně neočekávaným způsobem graduje (mnich se podrobuje pokání, hrdina si osvojuje neviditelnost), zatímco snímky z méně úspěšné skupiny pracují se silnou výchozí situací, jež však nemá symetrický protějšek ve druhé půli vyprávění.² Jako hodnotnější jsou přijímána díla se složitějším fabulačním vzorcem, anebo ta, kde je tento vzorec zastíněn vyšší mírou empirického realismu či otevřené vášně.

KIM KI-DUK – CITOVANÉ FILMY:

3-Iron (2004 – Bin-jip / *3-Iron*), *Adresát neznámý* (2001 – Soochweein boolmyung / *Address Unknown*), *Čas* (2006 – Shi gan / *Time*), *Divá zvěř* (1997 – Yasaengdongmulbohogu-yeog / *Wild Animals*), *Drsnák* (2001 – Na-bbun-nam-ja / *Bad Guy*), *Jaro, léto, podzim, zima... a jaro* (2003 – Bom, Yeoreum, Gaeul, Gyeoul... Geurigo Bom / *Spring, Summer, Fall, Winter... and Spring*), *Krokodýl* (1996 – Ageo / *Crocodile*), *Luk* (2005 – Hwal / *The Bow*), *Ostrov* (2000 – Seom / *The Isle*), *Pobřežní hlídka* (2002 – Haeansun / *The Coast Guard*), *Ptačí klec* (1998 – Parandaemun / *Birdcage Inn*), *Samaritánka* (2004 – Samaria / *Samaritan Girl*), *Skutečná fikce* (2000 – Shilje sanghwang / *Real Fiction*).

² Nejmarkantněji se tento kontrast projevuje v případě filmů *3-Iron* a *Luk*. Autor této stati cítí nutkání poznamenat, že hodnoty obou filmů vnímá přesně naopak než většina kritiků: snímek *3-Iron* jej nechal chladným, zatímco *Luk* se stal součástí jeho fantazii.