

kvůli roli naučil anglicky) už předem signalizoval zdravotní problémy. Ty zprvu mohly působit jen jako projev přechodné paniky, ale během několika zářijových dnů roku 2000 ho s drtivou spolehlivostí vyřadily z provozu. Prudká bouře, která zničila natáčecí techniku a proměnila v bahnsko starostlivě vybraný exteriér, chaotičtí španělští statisté, kteří nerozuměli ani slovo anglicky, bělouš, který nedokázal před kamerou zopakovat otrocky nacvičený kousek, zatímco spolehlivý Johnny Depp před houfem natěšených sponzorů improvizoval scénku s mrtvou rybou – to vše po několika dnech korunovala Rochefortova dlouhodobá indispozice, která zasadila otřesenému projektu poslední ránu.

Pojišťovna (patrně právě ta, kterou Gilliam zparodoval ve filmu MONTY PYTHONŮV SMYSL ŽIVOTA – Monty Python's The Meaning of Life, 1983) se ve smlouvě jistila kluzkou a tajemnou klauzulí o „zásahu vyšší moci“, a tak se po krátké a brutální právní dohře stala majitelkou práv na všechno, dosud natočený materiál, včetně dekorací, rekvizit, kostýmů i režisérského scénáře a storyboardů. To vše před našima očima – možná navždy – mizí v bednách ve skladišti, které nevyhnutelně evokuje závěrečnou scénku z OBČANŮ KANEA od jiného autora, který si na Quijotovi vylámal zuby (a jehož také Fulton a Pepe samozřejmě připomínají) – Orsona Wellse. Sledujeme zkrátka příběh, jaký by si – jak zaskočený a bezradný tým sám konstatuje – stěží kdo troufl vymyslet, protože by působil příliš šlehně.

Těžko soudit, jaký by byl film Terryho Gilliama. Kamerové zkoušky a několik natočených minut vypadají zajímavě (hlavně trojice obrů), obsazení Deppa do role reklamního pracovníka suplujícího part Sancha Panzy ovšem vyhlíží jako úlitba všeobecnému vkusu. Nabízí se dokonce krutá a kacířská myšlenka, že by výsledek mohl být ještě horší než film, který „natočila“ sama realita. Jean Rochefort by byl dobrým Quijotem, avšak Terry Gilliam, s dětskou úporností jásající nad novou várkou kostýmů v okamžiku, kdy se mu jeho vzdušný zámek za zády tiše sesouvá do pekelné nicoty, není také k zahoezení.

Jaromír Blažejovský SEDMERO ZASTAVENÍ



S KIM KI-DUKEM

„Jsem hodný člověk, ale točím strašně zlé filmy. To má svůj důvod a myslím, že ho pochopíte, pokud setrváte do konce. Jsem opravdu hodný člověk!“

Kim Ki-duk v Grandhotelu Pupp

V současné kinematografii nezbylo mnoho autorů, kteří od diváka vyžadují intenzivní osobní vztah. Korejský režisér Kim Ki-duk přenáší na publikum bolest, ale touží vzbudit lásku. Karlovarský festival jako první na světě uvedl letos všech sedm jeho dosavadních filmů. Diváci, kteří se na této retrospektivě potkávali, si na konci přehlídky uvědomili, že se z nich stala komunita. Jiní okusili třeba jen jeden „krokodýlí“ film, podlehlí mdlobě a odmítli spatřit více; takto se prý ale publikum rozděluje všude, kam se Kim Ki-dukovy snímky dostanou.

KROKODÝLÍ TOUHA

Filmy Kim Ki-duk, aniž je tak autor původně plánoval, tvoří řetěz, jehož články na sebe navazují, byť ne v chronologickém sledu; snadno v nich odhalíme jednu či dvě „určující“ situace a migrující motivy. Podle režisérových slov se v nich vrací témata prostoru a zajištění, speciálně pak únos „někoho jiného, než jsem já“ do prostoru, který považují za „svůj“. Svě filmy označuje tvůrce jako „sekvence“.

Navrhuje například, abychom DRSNÁKA (Na-bbun-nam-ja, 2001) přijali jako prequel PTACÍ KLECE (Parandaemun, 1998); oba filmy spojuje mj. atmosféra přistavního města Pchohangu, motiv roztržené fotografie, scény na pláži, a v obou je středem vyprávění kultivovaná prostitutka s výtvarnými sklony. Už prvotinou KROKODÝL (Ageo, 1996) uvedl Kim Ki-duk na scéně svého typického hrdinu – mladého outsidera s touhou po krásě, načrtl základní situační archetyp a zaujal bojovnou autorskou pozici: jsem někdo jiný, stojím na okraji, a přesto jsem vám blíž, než byste čekali. První záběr: pád do vody, druhý záběr: muž se dívá dalekohledem. Otevření „brány vod“ a vovyeurské „zírání“ – to jsou situace, které se v Kimových filmech budou napořád opakovat. „Krokodýl“ přebývá na břehu řeky Han a žije se okrádáním sebevražedky, kteří v ní končí své životy; je hlavou svérázné bezdomovecké „rodiny“, k níž patří ještě malý chlapec s dědečkem, který se postupně citově i fyzicky ztotožní s automatem na kávu, a krásná sebevražedkyně s výtvarným nadáním, již Krokodýl jedné noci zachrání, aby ji k ránu znásilnil. Lásky ztracenců nemůže skončit jinak než dvojí sebevraždou: poté, co zlikvidoval gangstera, který ji svedl a zaprodal, následuje Krokodýl svou lásku na dno řeky, aby s ní spočinul ve svém

vodním „pokojíčku“, kam si odnáší ukradené obrazy. Kimův svět již byl v tomto prvém filmu v podstatě kompletní, včetně kalné melancholie, brutální lyriky, ironického humoru, uvolňujících rvaček, obsedantních motivů (ruce spoutané železky, krev rozptylující se ve vodě, voyeurismus a masturbace), obrazových „zátiší“ (nejtypičtější je muž a žena sedící mlčky vedle sebe) a naopak vždy nově vymyšlených šokujících „atrakcí“ (když automat namísto kávy nacedí do kelímku dědečkovu krev). Následující DIVÁ ZVĚŘ (Ya-saengdongmulbohogo-yeog, 1997) se hrála v Kimově filmografii úlohu „neúspěšné druhotiny“, potvrzující tradované pravidlo, že opus č. 2 bývá zklamáním; spíše než vybroušenou strukturou je tento film hybridním směrem nápadů, sršícím nahromaděnou energií či skicářem obrazů, které režisér záhy bude umět motivovat lépe. Původně se prý měl jmenovat „Dva krokodýlové“; děj se odehrává v Paříži, kde Kim Ki-duk v letech 1990-92 studoval malířství a živil se prodejem svých obrazů. Tam se potkávají dva korejské emigranti: jihokorejský malíř a podvodník Chung-ae (Modrý Océán), jemuž vlastní nadání nestačí k obživě, a proto ve výtvarné škole krade cizí artefakty, a severokorejský dezertér Hong-san (Rudá Hora). Oblečení jsou ovšem přesně naopak: Chung-ae v červené, Hong-san v

Kim Ki-duk na snímku Miloše Fikejze

mod
Rudé
přes
ství.
lásci
mad
která
na b
pro
Carr
plac
ru, j
je ja
Dosi
vic
tím
disti
ne
upřít
ra, k
Na
rokn
vě p
cii
char
tvoř
nis
hru,
deři
v m
nosti
smo
Mot
DIV,
čičí
k vj
mec
úvot
víck
pros
vi c
její
tout
prvi
a ú
Karl
zhlé
názi
FaE
má
tost
seb
čeri
sexi
tetli
ROV
nalé
bez
vzte
nou
tu r
zere
léči
díre
likv
—
SKU
hw

modré bundě. Modrý Oceán Rudého Horu mnohokrát zradí, a přesto oba zpečetí své přátelství. Oba také fatálně podléhají lásce: Chung-hae se sblíží s maďarskou dívkou Corinne, která vystupuje na ulici natfena na bílo jako „živá socha“, a chce pro ni ukrást Rodinovu bustu Camille Claudelové. Hong-san platonicky zbožňuje Korejku Lauru, jež pašuje drogy a pracuje jako tanečnice v peepshow. Dosavadní milenci obou krásavců musí v příběhu zemřít zatímco však Corinne svého sadistického druha sama probodne mraženou makrelou, Laura upřímně oplakává gangstera Emira, když ho Chung-hae zabije. Na bázi pokleslé, byť „neobarokní“ gangsterky, jež tu zároveň pomáhá reprezentovat Francii (vrchního bosse hraje Richard Bohringer, roli Emira vytvořil Caraxův dvorní herec Denis Lavant), rozvinul Kim Ki-duk hru, jejíž dvojsmyslnost nejlépe definuje první gag: Chung-hae v malířském ateliéru praští do nosu svého korejského kolegu a smocí svůj štetec v jeho krvi. Motiv makrely, která ve filmu DIVÁ ZVĚŘ fungovala jako mučička a vraždicí nástroj, posloužil k výzdobě hotelu v ironické komedii PTAČÍ KLEC (v jejímž úvodu se objevil také motiv želvičky z KROKODÝLA). Příběh prostitutky, která svým tělem živí cizí rodinu a zároveň se pro její příslušníky stává objektem touhy, přinesl Kim Ki-dukovi první velký mezinárodní úspěch a účast na šesti festivalech (v Karlových Varech '99 jsme film zhlédli v sekci Jiný pohled pod názvem HOTEL KLÍČKA, srv. FaD 3/99, str. 124-125). Poprvé tu má harmonie převahu nad krutostí, když ani hrdinčin pokus o sebevraždu divákovi nezabrání čerpat vizuální rozkoš z dívčiny sexuality. Ještě rafinovanější estetiku nabídl enigmatický OSTROV (Seom, 2000, komentář lze nalézt v esejí Karla Theina Tělo bez hudby, FaD 3/2001), kde se vztah „zajetí“ mezi mužem a ženou obrací: mlčící „krokodýlka“ tu má pod kontrolou povrch jezera i jeho hlubiny, to ona muže léčí, znásilňuje, ochraňuje a vydírá svou vlastní bolestí, a také likviduje svou sokyni.

KROKODÝLÍ ZUŘIVOST

SKUTEČNÁ FIKCE (Shilje sanghwang, 2000) vznikla údajně

během 200 minut jako nízkorozpočtové, technické, stylistické a mentální cvičení, vymezené parametry, které představovalo deset filmových kamer, dvě digitální videokamery, dvě rámcové a dvanáct „vnitřních“ sekcí, znázorňujících deset vražd – pistolí, ořezanou tužkou, klubkem jedovatých hadů, mrazicím boxem, dámskými kalhotkami, hasičím přístrojem, opět třikrát pistolí a, pokud jsem se díval dobře, příslušenstvím videokamery; dále tu máme jedno zmlácení, jednu soulož, jeden pláč a jedno malování hrdinova portrétu; to vše probíhá postupně v divadle, na dámském WC, v portrétním ateliéru, v květinářství, v agentuře prodávající afrodiziakální plazy, v prodejně comicsů, v řeznictví, opět v květinářství, na pánském WC, v restauraci, na ulici a v jiném ateliéru. Smyslem akce je uvolnění emocí čili ventilace vzteku. Pouličního malíře, ponižovaného mafii a nespokojenými zákazníky, vyzve tajemná dívka s videokamerou a v bílých šatech (bílá je v korejské kultuře barvou smutku), aby ji následoval: zavede jej do divadla na zkoušku představení s názvem „Druhé já“, kde se malíř potkává se svým dvojníkem; ten mu přednese výčet křivd, jež musí být pomstěny. Malíř převezme

jeho identitu, zastřelí ho a vydává se do akce. Nejprve má jeho odvěta uměleckou motivaci: první obětí se stane mladá žena, která koupila a vzápětí roztrhala jeho kresbu, druhým terčem je jeho profesní konkurent. Následují důvody citové (nevěrná milenka, přítel, jenž mu přebíral partnerku), odvěta za mučení v minulosti (v námofnictvu, na policii) a zabití v afektu. Kdykoli hrdina umdlévá a jeho city se zdají být spoutány (kratičká prostřih: pták v kleci), vynoří se znovu zlověstný „anděl smrti“ s videokamerou; řetěz násilí, které jako by takto produkovalo samo filmové médium, skončí až ve chvíli, kdy hrdina dívku zabije. Příběh rámuje návrat do výchozí situace: malíř opět sedí na ulici, avšak něco se přece jen změnilo: sousední prodáváč hraček, šikanovaný mafii, dostal odvahu a mafiány zmlátil. Po mžitkovém zbělení obrazu (Kimův důležitý interpunkční prostředek, značící obvykle přechod do jiného narativního kontextu) se pak ozve potlesk kolemjdoucích, spatříme natáčecí štáb a jsme z hypnózy definitivně vysvobozeni.

KROKODÝLÍ SMUTEK

ADRESÁT NEZNAMÝ (Soochweein bootmyung, 2001) se vra-

ci do sedmdesátých let a představuje nejkompexnější, empiricky i autobiograficky nejzakotvenější a politicky nejadresnější Kimův film; bolest až dosud spíše metafyzická je zde poprvé dána do explicitní souvislosti s moderními korejskými dějiny. Autor se projektuje do nesmělého teenagera Ji-huma, který umí malovat a platonicky miluje jednogokou Eun-ok. Jeho otec je válečný mrzák, opírající svou důstojnost o fakt, že „oddělal tři komouše“. V šarvátkách se šikanujícími spolužáky se Ji-huma zastává korejsko-černošský míšenec Chang-guk, který pracuje jako pomocník milence své matky, ten má předzívku Psí oko a živí se ubíjením psů a prodejem jejich masa. Chang-gukova matka marně čeká na návrat svého amerického muže; píše mu dopisy, které pošta vrací zpět. Za každou hysterickou hádku, kterou způsobí, ji syn zbijí. Od americké armády a z korejské války tu pochází téměř všechno zlé: desky, ze kterých si bratr dívky Eun-ok vyřezal pistolí a kterou ji zasáhl do oka; červený autobus, ve kterém Chang-gukova matka se synem přebývá; tetování U.S. Army na jejím nadru; hromadný hrob s postřelenými komunisty; angličtina, jejíž znalostí šikanují hlavního hrdinu jeho spolužáci,



ADRESÁT NEZNAMÝ

a nakonec americký voják, který Eun-ok zařídí operaci, avšak chce si ji absolutně podmanit, takže dívka si své oko raději znovu poškodí. V žádném Kimově filmu neprožijí postavy tolik zahanbující trýzně; dokonce i sebevraždy, která v autorově prvotině přinášela úlevu, má v Chang-gukově případě potupně groteskní podobu: mladík se do půli těla zaboří do bahna a jeho nohy zůstanou třet z zamrzlého pole. Také v tomto filmu propojuje Kim Ki-duk melancholii s černým humorem: viz scénu, ve které spolu krácejí tři nejsmutnější hrdinové, všichni se zavázaným okem.

Nejnovější DRSNÁK se na vyšší úrovni vrací ke „krokodýlí“ estetice: opět jde o schéma krásky a zvířete a nejzřetelněji tu vystupuje na povrch autorovo melodramatické cítění. V Kim Ki-dukově filmografii jde o film nejdražší a zároveň divácky nejúspěšnější, což režisér nepřipisuje sobě, nýbrž faktu, že se jeho oblíbený herec Joh Jae-hyun (v jiné transkripci Cho Jae-hyon) díky jistému televiznímu seriálu stal hvězdou. Tentokrát hraje pasáka, který se zamiloval do vysokoškolské studentky a lstivě z ní učinil prostitutku ve vykřičené čtvrti, aby ji mohl platonicky konzumovat jako voyeur; proč se chová právě takto, proč nemluví, ani proč u jednosměrného zrcadla nikdy nemasturbuje, pochopíme až krátce před koncem filmu.

KROKODÝLÍ NĚHA

Naznačili jsme, že v Kimových příbězích pulsuje romantické srdce. Vlastně jsou to melodramata, jenže obrácená z „jing“ do „jang“. Tento apriorně ženský žánr zaplavil korejský tvůrce testosteronem a adrenalinem, aniž se zřekl citu a něhy; ona něha je dokonce tím intenzivnější, čím hrubší násilí ji provází. Filmy Kim Ki-duka jsou blízké chlapeckému snění: zřetelná je v nich touha po vlastnění dívky a jejího těla a po spatření její nahoty; ve všech filmech nalezeme princip voyeurství. Obrazy jsou blízké přímočarému agresivité raných sexuálních snů a pubertálními fantaziím o lásce a absolutní oběti. Nejsou působivé tím, že jsme je nikdy neviděli, ale právě tím, že je známe z vlastního nitra. V rámci tvůrčových vizí není jemnějšího sply-



nutí, než když zpítá Sun-hwa na okamžik procitne, otevře ústa a pokryje Drsnákovu nahou kůži vlhkem svých bělavých zvratků.

SEMIABSTRAKTNÍ FILM

Kimovy vize operují v nejisté zóně mezi reálným a irrealním. Nejsou intelektuální, nýbrž spontánní a intuitivní; tento filmový samouk se nijak nehlásí k první generaci korejské nové vlny, pro jejíž světový názor měl určující význam masakr v Kwan-džu (1980); jako dvacetiletý byl v oné době továrním dělníkem a solidarita se studenty, kteří demonstrovali proti diktatuře Čon Tu-hwana, mu byla vzdálená. To ovšem neznamená, že by jeho dílo postrádalo politický rozměr. V Kimových filmech můžeme rozlišit tři roviny: archetypální nitro, za které hovoří symboly a které jsme přirovnali k pubertálnímu snění; dále rovinu realistickou (zločin, prostituce, vykřičené čtvrti) a konečně rovinu alegorickou, jež nemusí být reflektována: černá řeka Han s mrtvolami sebevrahů v KROKODÝLOVI pak může reprezentovat korejský kapitalismus a vztah bratra a sestry ve filmu ADRESÁT NEZNÁMÝ lze chápat jako rodinnou metaforu o

vztahu Severní a Jižní Koreje. Ještě transparentněji travestuje ideu korejského sjednocení škádlivý vztah Modrého Oceánu a důvěřivého Rudého Hory ve filmu DIVÁ ZVĚŘ.

Režisér pro označení své metody používá pojem „semi-abstraktní film“; ten však ve svých rozhovorech definuje poněkud nejasně: jednou jako „touhu zobrazovat hraniční linii, kde se setkává bolestně skutečné s nadějně imaginativním“, jindy jako prosté přiřazení myšlenek a citů obrazu světa, jak jej vidíme; jako by ke vzniku semi-abstraktního filmu stačilo pouhé překročení prezentace reality. Režisér své vyprávění občas podrobuje záměrnému znejistění: například závěr DRSNÁKA podle jeho slov (viz níže) nabízí tři alternativní vyústění (aniž by to bez autorova komentáře diváka samotného napadlo). Nemáme ani jistotu, zda je červené osvětlená scéna Hong-giho soulože s jinou prostitutkou představou, vzpomínkou či realitou.

Záhadný závěr filmu OSTROV zase autor vysvětluje analogií „ostrov vůči ženě se má jako žena vůči muži“. Na vnitřní přibuznost filmů PTAČÍ KLEC a DRSNÁK ukazují časové smyčky a průniky prostorů v obou

filmech: motiv záhadné dvojnice, která máj uprchlou Sun-hwu na ulici a přehodí jí přes rameno svůj blejzr, fotografie s vystříhanými obličejí, kterou musí hrdinka doplnit svou a Drsnákovou tvář, přízabivý Hong-gi a jeho překvapivé zmrtvýchvstání. Kim Ki-duk se (mj. i v níže připojeném rozhovoru) odmítá hlásit k realismu, zároveň však jinými svými explikacemi potvrzuje empirickou inspiraci. Tvrdí, že ho zajímá nerovnost lidí, třídní, majetková, určená zevnějškem. Zločin či prostituce nejsou v jeho filmech abstraktními či romantickými koncepty, ale podávají zprávu o reálných sociálních faktech. „Nevěřím, že bych byl schopen někoho praštit,“ ujišťoval Kim Ki-duk novinaře v Karlových Varech, jinde však přiznal, že byl v mládí vícekrát zbit, a právě to jej přivedlo k touze porozumět duši násilníka.

KROKODÝLÍ FEMINISMUS

Žena je nejprve uchvátna, ponížena, znásilněna, posléze si však své okolí podmaňuje. Mladé ženy navzdory příkořím, která se jim dějí, zůstávají v Kimových filmech svatými bytostmi, jež svým pohlavím mohou spa-



sit svět. Jejich individuální psychologie bývá v příběhu utlučena ve prospěch „věčného ženství“: na počátku snímku PTAČÍ KLEC prožije hrdinka nad barevnou akvarijní rybkou setkání se svou předchůdkyní, a zároveň tím převezme příběh; podobně Sun-hwa seduje na pláži sebevraždu dívky, kterou zná z Han-giho fotografie a která je s ní totožná (pravděpodobně jde ovšem jen o vizuální metaforu). Viditelným projevem transcendentního „poznání“ těchto dívek bývá jejich výtvarné nadání. Kina zajímá i přátelství mezi dvěma muži (DIVÁ ZVĚŘ, ADRESÁT NEZNÁMÝ) či dvěma ženami (PTAČÍ KLEC). Typickým příznakem „poznání“ je mlčenlivost; tyto postavy však nejsou doopravdy němé, nýbrž, jak režisér vysvětluje, „něco je hluboce ranilo“. Na rovnováze mezi hříšností a neviností hodně záleží: Hong-gi neztrať divákův soucit tím, že se dopustí úkladné vraždy, zatímco Sun-hwa chová ve svém panenském nitru náklonnost k hříchu: v knihkupectví vytrhne list s obscénní kresbou z monografie Egona Schieleho a nešťít se zmocnit se nastraženého penězky. Režisér žongluje

s divákovým vnímáním dobra a zla; nakonec ani nepostřehněme moment, ve kterém nám dívky přestalo být líto a začínáme ji akceptovat v její nové profesi. Kimovy filmy nabízejí převážně mužský pohled a vnucují tak divákovi úlohu voyeurů a násilníků. Nepříjemnost této pozice provokuje k reflexi média: sledovat násilí znamená podílet se na něm, filmy nám vnucují roli impotentů za zrcadlem. Kupodivu všechny ženy, se kterými jsem Kimovy filmy probíral, přijímaly jeho vizi s nadšením, jako by už dávno neviděly nic tak uvolňujícího.

KROKODÝLÍ SKROMNOST ANEK KARLOVARSKÝ MINI- ROZHOVOR S KIM KI-DUKEM

Jaký je váš vztah k zakladatelské generaci korejské nové viny, k níž patří například režisér Čang Son-u nebo Pak Kwan-su?

S Čangem mne v Koreji hodně porovnávají, neboť tento autor také točil filmy, které se svým způsobem pohybují mimo realitu. Naopak Pak Kwan-su je realista a nemám s ním společného vůbec nic.

Pro mne je hlavním živlem vašich filmů něha, projevovaná ovšem prostřednictvím násilí.

Popravdě řečeno, v Koreji si také většina lidí o mých filmech myslí, že jsou násilné. I když chtějí být něžné, přesně jak jste to řekl. Chci, aby bylo vidět, že mí hrdinové mají něžnou duši. Neměli to ale v životě lehké, a tak se chovají násilně. Ukazují tedy násilí jako tělesné vyjádření něhy, jako fyzický projev něčeho křehkého.

Vaše opakující se motivy rybiček, moře, nápadné barvy – máme tomu všemu přisuzovat symbolický význam?

Ano, jsou to symboly.

Například na konci filmu PTAČÍ KLEC spolu obě hrdinky pojídají pomeranč. Pokud vím, v čínské tradici symbolizuje společná konzumace broskví homosexuální vztah.

Aha – no, tak to určitě nebylo mým záměrem. Ale máte pravdu, že v Číně to nějak tak je.

Zdá se mi, že obecnou snahou současných korejských filmařů je rozšíření imaginace.

Je to prozaičtější. Dříve prostě platily zákony, které určovaly, jak se má pracovat a co se může uvádět. Nyní se nám tvoří svobodněji.

Nejsem si jist, zda je správné, když vaše filmy interpretujeme jako alegorie. Například Pak Kwan-su uvedl v roce 1992 zde v Karlových Varech v soutěži film BERLIN REPORT, ve kterém zlý bratříček reprezentoval severní a hodná sestra jižní Koreu. Ve vašem filmu ADRESÁT NEZNÁMÝ lze vztah bratra a sestry číst podobným způsobem.

Je pravda, že používám symboly, ale jak už jsem řekl, v žádném případě nechci být porovnáván s Pakem. Jeho poetika je naprosto odlišná. Pokud jde o film ADRESÁT NEZNÁMÝ, je to všechno mnohem jednodušší. Chtěl jsem prostě nakreslit pravdivý portrét svého přítele z mládí a dotknout se problému korejsko-amerických vztahů.

Na Západě panuje mínění, že natáčíte velmi násilné filmy.

Týká se stylizace také prostředí, nebo se při jeho zobrazení držíte realismu? Abych byl konkrétní – opravdu se v Koreji vyskytují takové uličky lásky, v jaké se odehrává DRSNÁK, a jezera s barevnými chatičkami, jak vidíme ve filmu OSTROV?

Přijedte a uvidíte. Uličky lásky vypadají přesně tak. I jezírka. Dívky vás uvítají dokonce v korejském národním oděvu.

Nebylo by bývalo lepší, kdyby DRSNÁK skončil už ve scéně, kdy Han-gi vrátí dívku zpátky do parku?

Jsou tam tři konce, tři varianty, jak příběh mohl dopadnout. Můžete si vybrat. První konec je melodrama, druhý směřuje k osudovému vyústění. A ten poslední konec, ve kterém se dívka stává inventářem Han-giho pojízdného bordýlku, je realistický: takový je život.

Chtěl byste natočit film v severní Koreji, až to bude možné?

Samozeřejmě, že chtěl. Pokud by to bylo možné.