

KIM KI-DUK

MEZI DRSŇÁKEM A ČASEM: NARATIVNÍ A DISKURZIVNÍ DISKREPACE UVNITŘ HOMOGENNÍ DIEGEZE

Radomír D. Kokeš

Třináct filmů čítající dílo jihokorejského režiséra Kim Ki-dukova dohromady tvoří výjimečně komplexní a homogenní diegezi, do níž divák opakovaně vstupuje motivován její znalostí z předchozích filmů. Rozkoš ze sledování tak spočívá nejen v potvrzování mocienské pozice prostřednictvím percepcí sadistických a masochistických scén, ale do značné míry i v rigiditě uspořádání filmového světa a jeho postav. Každý další snímek tak upevňuje divákův pocit dokonalé orientace v diezezi s ustálenými pravidly, která sice může v Kimově případě reprezentovat různé typy diskurzů a narativních přístupů, ale jde o stále tentýž svět recepčních jistot. Kim Ki-duk této sugesce dosahuje pravidelnou repeticí a modifikací formálních prvků, jejichž využití si vysvětlíme v analýze dvou filmů s podobným narativním konceptem, ale rozdílným postavením v různých úrovních Kimovy tvorby. Snímky *Dršňák* a *Čas* navíc zastávají pozice rekapitulací modelů ustavených v předchozích filmech. *Dršňák* uplatňuje motivy z mužského hlediska vyprávěných „krokodýlích“ snímků. *Čas* přepracovává víceméně totožná schémata ženským pohledem fokalizovaných „intimních“ filmů *Ostrov* nebo *3-iron*, až minuciózně mzebrájících téma vztahu mezi mužem a ženou. Oba filmy však stále tvoří součást jedné diegeze a přes evidentní diskrepace představují pouze různé strany jedné mince.

Narativní a diskurzivní diskrepace

Abychom mohli filmy uchopit na základě nějakého určujícího schématu, je třeba definovat typy diskrepancí mezi jednotlivými Kim Ki-dukovými díly a ustavit základní kategorie: narativní a diskurzivní diskrepace. Narativní spočívají ve stupni filmografie

na dva typy modelů. První tvoří „krokodýlí“ filmy¹, v nichž sice nalezneme výrazný motiv vztahu mezi mužem a ženou, ale tento představuje jen jeden prvek složitější mozaiky často vyhocených spojitostí a dramatických klimaxů. Opakujícím se motivem bývá touha hrdiny unést a ovládnout ženské postavy, které se však novým podmínkám velmi rychle přizpůsobují, uvědomují si možnosti vlastní sexuality a nakonec si podmaňují své okolí.²

Druhý model reprezentují „intimní“ snímky primárně se soustředící jen na vyřešení jednoduchého narativního konceptu odvíjeného spíše na poloabstraktní rovině nevyřčeného či nedořečeného, často ústící do iracionálního či zacykleného narativního rébusu nebo povýšení na jinou úroveň vnímání (což se výjimečně stává i v „krokodýlích“ filmech).³ Obvyklým motivem těchto snímků je romantický vztah či splynutí člověka s přírodou a odehrávají se spíše v prostorách segregovaných od civilizace (např. chaty na jezeře v *Ostrově* nebo *Jaru, léto, podzimu, zimě... a jaru*). Pokud je jejich děj situován do města, postavy pravidelně unikají na nějaké opuštěné místo nebo domínují spíše interiérové scény (např. opakované zabydlování prázdných domů v *3-Iron*, restaurace a byty hrdinů v *Čase*, statek v *Ptačí kleci*).

Diskurzivní diskrepance vychází z genderové role fokalizátora. Hrdiny některých filmů jsou machističtí outsidersové (krokodýlové) silně dominující ženským postavám, které jsou nezřídka velmi důležité, ale film není vyprávěn z jejich hlediska a emocionální polohy.⁴ Naopak, když je film fokalizován ženským pohledem, modifikuje se celková struktura vyprávění, vnímání mužských postav a především způsob vyrovnávání se s určitými dramatickými aspekty (znásilnění, násilí, bolest – všechny tyto prvky získávají jiné konotace než v případě „krokodýlích“ filmů).⁵

Film *Drsňák* ve vztahu k výše zmíněnému rekapituluje prostředky modelu „krokodýlích“ filmů vyprávěných z hlediska mužského hrdiny a pozorujících postupnou

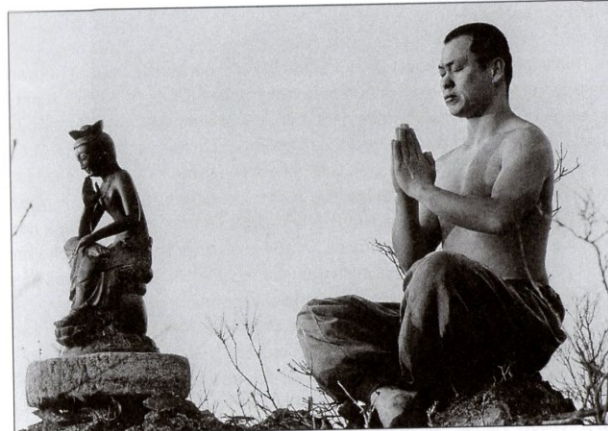
¹ Toto zvláštní označení pochází z názvu prvního Kim Ki-dukova filmu *Krokodýl*, kde se objevuje prototypický „krokodýlí“ hrdina: machistický muž na okraji společnosti, který žije u vody a živí se okrádáním utopených sebevrahů. Jeho slabostí se ale stane žena, jíž zachrání život, ale vzápětí ji znásilní. Hrdinka se mu ale stane osudem a na konci dobrovolně zahyne spolu s ním.

² V *Divé zvěři* probodne ženská postava svého partnera zmrzlou makrelou, kterou jí předtím pravidelně bil. V závěru filmu je to opět žena, kdo nakonec oba hrdiny zabije. Výrazný motiv krokodýlího charakteru se objevuje i v *Adresátu neznámém*, kde si Američan podmaňuje na jedno oko slepou korejskou dívku tím, že jí zaplatí operaci zraku. Když však dívka zjistí, že by mu musela být z „vděčnosti“ povinně po vůli a stát se jeho „majetkem“, raději si oko znovu vypichne.

³ Ve filmu *Luk* například hrdinka souloží s „duchem“ svého zemřelého milence, v *3-Iron* se hrdina stane neviditelným a společně se svou milenkou i nehmotným, v *Čase* hrdinka potká sama sebe v budoucnosti/minulosti, v „krokodýlím“ *Drsňákově* figurují roztrhané fotografie zachycující okamžik, který ještě nenastal.

⁴ Např. *Krokodýl*, *Divá zvěř*, *Skutečná říkce*.

⁵ Např. *Ptačí klec*, *Ostrov*, *3-Iron*, *Samaritánka*, *Luk*.



Jaro, léto, podzim, zima... a jaro (2003)

Zdroj: Archiv ASFK

proměnu unesené a „zprostitutizované“ nevinné ženské hrdinky. Čas naopak z ženského pohledu vypráví o mužském hrdinovi. Soustředí se na analýzu partnerského vztahu na hranici mezi krutostí a něžností, v němž si zamilovaní hrdinové ve snaze maximálně si získat svého partnera psychicky ubližují. Patologický rozměr vztahu – zprostředkovaný tentokrát vizuální proměnou partnerky a posléze partnera – pomáhá filmu pronikat do běžně nezkoumaných rovin lidské mentality. *Drsňák* i *Čas* však přes zdánlivé opozice pracují s podobným narativním konceptem: proměna osobnosti způsobená násilnou změnou vyvolá zpětnou reakci v chování ovládaného partnera a zpětně se odrazí na osudu postavy, která situaci vyvolala. Dominantním prvkem obou snímků je původcova touha důsledky násilně vyvolané situace pozorovat. Voyeuristická pozice, kdy není většina fází proměny postavy recipována primárně divákem, nýbrž fokalizátorem (tedy původcem proměny), je tak klíčovým hlediskem především první poloviny *Drsňáka* i *Času*. My budeme analyzovat, jak se tento koncept diferencuje v „krokodýlím“ a „intimním“ snímku, nakolik se do obou filmů promítá soubor pro tvůrce charakteristických prvků a nakolik homogenní zůstává svět postav, jejich reakce na určité podněty a jak společná je jejich touha po vodě.

Strukturace vyprávění

Kimovy filmy lze diagnostikovat jako představitele dvou Bordwellem definovaných typů narace⁶: *art cinema* narace a parametrické narace.⁷ Záběry a scény u Kima spojují jen slabé kauzální vazby, narace není příliš komunikativní, obsahuje řadu časoprostorových mezer, komplikují ji iracionální prvky a náznaky diskontinuity. Čím jsou však Kimovy filmy *Drsňák* a *Čas* specifické, je obtížné vymezení vztahů mezi hrdiny, k čemuž nám nejlépe poslouží Braniganova koncepce narátora/fokalizátora/postavy.⁸ V obou filmech jsou hrdinové dva – muž a žena. Během první poloviny filmu narátor (v Bordwellově systému samotný proces narace) okázale fokalizuje jednoho hrdinu prostřednictvím druhého (proces je motivován touhou po dominanci). V druhé už s neseadněji identifikovatelným fokalizátorem reflektuje proměnu ovládnuté postavy a její reakci na zjištění pravdy o své pozici. V případě *Drsňáka* je fokalizátorem muž a objektem dominance (postavu) žena, u *Času* je to obráceně... Genderovou příslušností motivovaná diskurzivní diskrepance se promítá do celého narativního uspořádání filmů. Narátor *Drsňáka* (simulující mužský diskurz) proces voyeuristického pozorování ne-skrývá. „Krokodýl“ Han-gi⁹ Istí unese vysokoškolskou studentku Sun-hwa do vlastního prostoru v podobě uličky lásky a donutí ji k prostituci. Umístí dívku do pokoje s velkým polopropustným zrcadlem, zpoza něhož pozoruje její vyrovnávání se s novou identitou a společenskou pozicí prostitutky. Divák je až sekundárním pozorovatelem, protože Han-gi sledující za sklem tvoří nedílnou součást mizanscény. Narátor nezdědka operuje se subjektivizačními prvky, konkrétně se záběry, které Edward Branigan definuje jako externě fokalizované a interně fokalizované (*point of view*)¹⁰, přičemž každý interně fokalizovaný záběr okolními záběry bezesbýtku vysvětlí (tj. není pochyb o tom, kdo je „majitel pohledu“).¹¹ Film rozděluje prostor jedné scény na několik dílčích prostorů, oddělených od sebe navzájem sklem (polopropustné zrcadlo, sklo auta).

⁶ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. University of Wisconsin Press, Madison 1985.

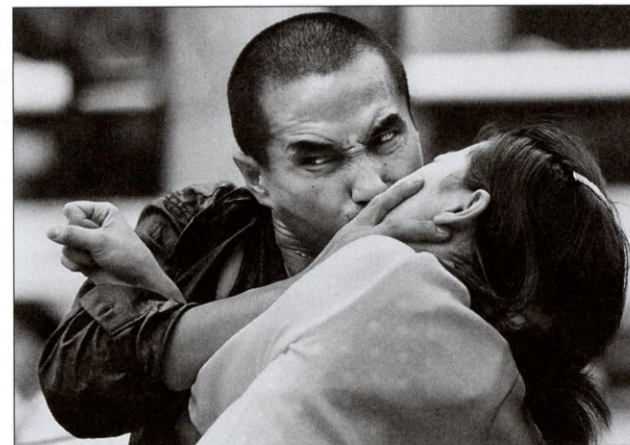
⁷ Přes přítomnost náznaků parametrické narace ve většině Kimových filmů lze do tohoto typu zařadit jen *3-Iron* a *Luk*.

⁸ Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film*. Routledge, London 1994, s. 86–124. Narátor v narativu fyzicky neexistuje, ale má nad ním moc a ovlivňuje jej. Fokalizátor je postava, skrze kterou je narativ divákově reprezentován. Postava je agent existující na úrovni narativu a žijící v diegetickém světě.

⁹ V jiné transkripci Han-ki.

¹⁰ Podle typologie Edwarda Branigana jsou externě fokalizované záběry soustředěny kolem nějaké postavy (např. záběry přes rameno, záběr/protizáběr), interně fokalizované záběry vizuálně simulují pohled (surface) nebo hlubší mentální vnímání (depth) postavy (tzv. point of view).

¹¹ E. Branigan, c. d., s. 111–112.



Zdroj: Archiv ASFK

Drsňák (2001)

Dominance spočívá v samotném procesu pozorování hrdinčina ponižení. Han-gi zůstává dívkou až do dvaatřicáté minuty jako původce její situace neidentifikován (osobně se setkají jen v první scéně filmu) a vůbec mu nevádí, že Sun-hwa neustále souloží s jinými muži. Film dokonce naznačuje i možnost, že Han-gi je ve skutečnosti eunuch. Když je pak jeho identita před Sun-hwa odhalena, vytváří se mezi nimi zvláštní vztah, jehož průběh už není tak evidentně fokalizován skrze Han-giho. Narátor zachycuje jak postupné hrdinčino podvolování se, tak současně i její ovlivňování života doposud spíše pasivního, pouze pozorujícího hrdiny.

Mušské hledisko celého filmu determinuje i samotnou naraci, v níž většinu klimaxů tvoří scény ponižení, bolesti a zabíjení, přičemž žena je nositelkou něžnosti, lásky a rovnováhy. Symbolem ztracené životní rovnováhy je ostatně i motiv na pláži v písku nalezených roztrhaných fotografií mileneckého páru, kterým ale chybí útržky s obličejí. Sun-hwa fotografie podlepí a umístí na polopropustné zrcadlo ve svém pokoji, takže chybějící obličej na fotografiích během filmu nahrazují odrazy hlav hrdinů samých. Nakonec vyjde najevo, že fotografie zachycuje okamžik v budoucnosti, kdy Sun-hwa a Han-gi skutečně najdou své štěstí. Postulátem nerozhodnosti mužské představy



Zdroj: Archiv ASFK

Čas (2006)

o šťastném konci je reálným autorem Kim Ki-dukem navrhované čtení konce filmu jako několikanásobného závěru¹²: Han-gi nejdříve odveze Sun-hwa zpět do města a posléze ještě pro její čest málem přijde o život (první závěr); Sun-hwa se vrátí a spočine v Han-giho náruči v idylické póze známé z fotografie (druhý závěr); partneri si pořídí nákladák, umístí do něj matraci, Sun-hwa si dál pro Han-giho vydělává svým tělem, ale jsou šťastní a společně tvoří parafrázi na dokonalý pár (třetí závěr). Narace *Času* naopak reprezentuje ženský pohled na muže a vypráví o dívce Seh-hee, která má utkvělý pocit, že svému milenci Ji-woovi musela kvůli stále stejné tváři zvesmědnět a on se permanentně dívá po jiných. Jednoho dne jej beze slova opustí a jde si na kliniku nechat plasticky přeoperovat tvář. Nepoznaná a s obvázaným obličejem však opuštěného partnera na každém kroku pronásleduje a znemožňuje mu navázat nějaké jiné partnerské vztahy. Když se však s novou tváří vrátí a dá se s Ji-woom znovu dohromady, nemůže se zbavit pocitu, že ji vlastně podvádí s ní samotnou. Jakmile

¹² Viz krátký rozhovor Jaromíra Blažejovského s Kim Ki-dukem v rámci článku *Sedmero zastavení s Kim Ki-dukem*. In: „Film a doba“ 48, 2002, č. 3, s. 146–149.

Ji-woo zjistí pravdu, nechá si tvář přeoperovat také, ale jeho dozor z neviděné pozice není pouze chráněním partnerky před jinými, ale systematickým psychickým terorem, který u Seh-hee vede ke stavu blízkému zešílení. I tady je příběh časově ovlivněn motivem zničené fotografie. Film začíná momentem, kdy Seh-hee narazí před klinikou plastické chirurgie do obvázané ženy a vyrazí jí z ruky fotografii v rámu, který se nárazem o zem rozbije. V závěru narátor skrze zmíněnou fotografií odhalí, že žena vycházející z kliniky s fotografií byla také Seh-hee, která si obličej po traumatickém zážitku nechala přeoperovat zpět.

Radikální modifikace reprezentace podobného konceptu způsobená změnou pohlaví fokalizátora je evidentní a naplňuje šablonu mužské představy (implikovaného autora Kim Ki-dukem) o ženském myšlení. Žena je v narativu zobrazovaná jako emocionálně rozjitřená, žárlivá a psychicky nevyrovnaná bytost toužící po maximální pozornosti svého partnera a plná strachu z definitivnosti mužské pomsty. Narátor „ženskou zákeřnost“ implicitně zprostředkovává i stylistickou proměnou ve znázornění výrazně fokalizující první poloviny filmu, kdy Seh-hee pronásleduje Ji-wooa. Na rozdíl od stylisticky komunikativních „voyeuristických pasáží“ v *Drsnákově* nedává narátor *Času* svému divákovi žádná konkrétnější vodítka, která by ho vedla k jasné identifikaci interně fokalizovaných záběrů v kompozičním kontextu. Ke čtení těchto záběrů jako interně fokalizovaných tak slouží spíše pozice a pohyb kamery než tradiční kauzální spojení výchozího bodu pohledu s cílem pohledu.

Narátor nevychází vstříc ani v důležitých klimatických momentech a vytváří tak okázalé významové mezery. Exemplární je okamžik, když jedna ženská postava Ji-woovi v restauraci nabídne partnerský vztah a jde o chvíli později na toaletu, kde soudě podle pozice kamery potká obvažu „maskovanou“ Seh-hee, protože o chvíli později nechá pavého Ji-wooa pošle k vodě. Divákovi chybí dostatečné množství vodítek ke spolehlivému ověření si výše zmíněné hypotézy a narátor už mu další nenabídne. Posun lze vysledovat i ve způsobu řešení konfliktů: v *Drsnákově* tvořily výbuchy násilí a bolesti důležitou součást dramatické osy filmu a každý střet spočíval v touze tomu druhému co nejvíce fyzicky ublížit, zatímco v *Čase* se konflikty řeší ponižujícími hysterickými výbuchy v restauracích a bolest má vysoce introspektivní charakter. Pokud nenese podobu psychického (sebe)trýznění, objevuje se prostřednictvím otevřených záběrů z plastických operací a varování lékaře, že rekonvalescence po operaci bude dlouhá a mimořádně bolestivá, které však hrdinka – jakkoli se jí ze záběrů na obrazovce dělá nevolno – odmítne a na operaci jde.

Univerzum krokodýlů a intimity

Nakolik lze ale tyto snímky analyzovat v závislosti na polarizaci narativních konceptů „krokodýlího“ a „intimního“ filmu? Na základě charakteru hlavního mužského hrdiny, zalidněnosti narace, pozice partnerského vztahu ve srovnání s ostatními vztahy a formy klimaxů... I přes zmíněnou podobnost v narativním konceptu tak *Drsňák* naplňuje model „krokodýlího“ filmu, zatímco *Čas* „intimního“.

Jednání Han-giho v *Drsňákově* je otevřeně motivováno touhou po ovládnutí ženské hrdinky, on sám stojí na okraji společnosti a spíše svět lidí kolem sebe řídí, než že by do něj výrazně patřil. Jenže „krokodýlové“ svým ženám propadávají už od Kim Ki-dukova prvního filmu *Krokodýl*, kde se hrdinovi opuštění svého sobeckého světa zvrácených jistot kvůli milované ženě nakonec stalo osudným. Silné hrdinky „krokodýlích“ filmů si přes fáze ponížení a znásilňování velmi brzy uvědomí moc své nové pozice, přestanou být obětmi a začnou si zdánlivě dominující muže ve svém okolí podmaňovat. I Sun-hwa v *Drsňákově* okouzlí jednoho z Han-giho bodyguardů a snaží se s jeho pomocí utéct. Teprve když se jí to nepodaří, naváže vztah s Han-gim, který jí během jejího útěku neztrácí z dohledu. „Krokodýlí“ filmy jsou členité a zachycují hrdinu v kontextu řady dalších událostí a vztahů, které musí v narativu vyřešit. *Drsňák* tak reflektuje i problémy mezi ostatními prostitutkami, důležité jsou postavy dvou bodyguardů nebo konfrontace Han-giho s jinými gangy, která vrcholí smrtí jedné z postav a scénami ve vězení. Na rozdíl od jiných „krokodýlích“ filmů ale *Drsňák* končí dobře a úplný závěr filmu jakoby naznačuje přechod do „intimního narativního modu“. Tomu nasvědčuje i postupná formální proměna z montáže mimořádně tmavých a kontrastně nasvícených detailů a celků do jasně nasvíceného snímání převážně v polocelcích, charakteristického pro „intimní“ filmy.

Čas se naopak podobně jako filmy *Ostrov* nebo *3-Iron* soustředí pouze na vztah mezi partnery a izoluje se od okolního světa, který působí vyliďněně a důležité jsou jen ty osoby, které do partnerského spojení hrdinů zasahují, případně s ním vytvářejí nějakou paralelu. Tento vztah však v Kimových filmech nikdy neprobíhá standardně. Je ovlivněn kuriózní podmínkou¹³ nebo patologickým aspektem¹⁴, což umožňuje odhalit

¹³ Např. ve filmu *3-Iron* spolu postavy milenců za celý film vůbec nepromluví, v *Luku* stařec odpočítává dny chybějící do partnerčiny plnoletosti.

¹⁴ Např. ve snímku *Ostrov* je vztah hrdinů založen na čisté tělesnosti, přičemž v jeho průběhu dvakrát dojde k okamžiku, kdy si jedna nebo druhá z postav zavede do tělesného otvoru (žena do vagíny, muž do krku) chuchvalec rybářských háčků a skočí do vody, ze které jí pak partner/partnerka na ulici za tyto háčky vytáhne a háčky jí z otvoru něžně vyndá.



Zdroj: Archiv ASFK

Adresát neznámý (2001)

nějakou neznámou rovinu partnerského soužití. Pokud *Ostrov* skrze fyzickou bolest analyzoval podobu milostného vztahu na animální bázi, *Čas* prostřednictvím psychoanalytického ubližování odkrývá mentální rovinu partnerského soužití. Psychoanalytickému vidění světa tu odpovídají i mnohoznačné skulptury v parku, jehož zachycení na fotografických zároveň podává obraz časové posloupnosti. I tady se objevuje tradiční prostorová vyprázdňenost „intimních“ filmů, kdy se postavy setkávají na místech buď takřka bez lidí (přírodní zátíší, interiéry), nebo s tak velkým množstvím lidí, že procházejí mezi proudící anonymní masou a ne konkrétními jedinci. Jak napovídá název díla, stává se tentokrát dominantní i jinak v „intimních“ filmech obvyklé téma plynutí času, kdy narace časové mezery doplňuje pouze zřídka a málokdy napovídá, zda mezi dvěma scénami uběhla hodina, či několik měsíců... Iracionalitu filmového času tak nakonec potvrdí i zmíněný závěr, kdy hrdinka potká samu sebe ve dvou časech uvnitř jednoho prostoru.

Přes všechny zmíněné diskrepance se však „krokodýlí“ i „intimní“ filmy odehrávají uvnitř jednoho kim-ki-dukovského diegetického univerza, ve kterém vládnu tatáž pravidla a postavy v různých prostředích reagují stejně na tytéž podněty. Jak dokazují snímky *Adresát neznámý* a *Jaro, léto, podzim, zima... a jaro*, postavy z „krokodýlích“

i „intimních“ snímků se mohou na prostoru jednoho filmu bez obtíží střetávat¹⁵ a jediný důvod, proč se tak neděje běžně, je oddělenost jejich působišť. Diegeze napříč narativními i diskurzivními diskrepancemi totiž vykazuje řadu společných prvků. Většina postav má slabost pro výtvarné umění (zejména obrazy Egona Schieleho) a tento prvek se zároveň prolíná s výtvarným řešením mizanscény, v určitém okamžiku jsou hrdinové podrobováni náhlým přívalům bolesti, dokáží dlouhé minuty bez hnutí sedět a hledět před sebe, mají tendence se pozorovat a jejich životy se neustále pohybují na hranici mezi krutostí a něžností, když si vzájemně z čisté lásky nebo fascinace sebou samými ubližují. Dominantním prvkem diegeze Kimových filmů je však voda, která prochází každým z nich a úteky postav k jejímu zdroji tvoří nedílnou součást rytmizace narace. V *Drsnákovi* po každé klimatické scéně začne pršet a kamera jen snímá proudy vody skrápějící ulice, případně se postavy vydají hledat klid na mořské pobřeží. V *Čase* stojí na pláži park sovkultury, jehož pravidelné návštěvy rytmizují nejen naraci filmu, ale i život samotných postav.

Toto víceméně rigidně repetitivní zobrazování podoby i vnitřního řádu diegetického světa tak dělá z recepce každého dalšího Kim Ki-dukova filmu nikoli úplně novou zkušenost, ale naopak návrat zkušenosti už několikrát prožité a znovu očekávané. Požadavek na vyvolání konkrétního světa a zařazení příběhu do něj má mnohem více společného spíše s recepcí kultovního filmu než s tradičně chápanou recepcí uměleckého autorského filmu. Od autorských osobností v evropském významu divák vyžaduje podobné motivy nebo myšlenky, od Kim Ki-duk konkrétní situace, prostoty, postavy, reakce a rytmus. Zacyklenost vlastního diegetického světa dosáhla vrcholu právě v *Čase*, kde má hrdina na zdi pověšený plakát k *Divé zvěři* a na počítači stříhá snímek *3-Iron*. Jaké filmy by také měly postavy Kimových filmů sledovat, když ne snímky ze svého vlastního světa? Diváci se tedy během recepce *Času* stávají alespoň v přeneseném významu současně postavami diegeze, v níž se po třinácti exkurzích tak spolehlivě vyznají.

Za konzultace během přípravy textu děkuji Kamilu Filovi a Markétě Dvořáčkové.

¹⁵ *Adresát neznámý* je mozaikou různých vztahů v rámci jednoho prostoru, v *Jaru, létu, podzimu, zimě... a jaru* hlavní hrdina prožije v jedné fázi života „intimní“ film a v jiné se do buddhistické chaty uprostřed lesů vrací jako „krokodýlí hrdina“.

LITERATURA:

- Seymour Chatman, *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*. Univerzita Palackého, Olomouc 2000.
 Jaromír Blažejovský, *Sedmero zastavení s Kim Ki-dukem*. In: „Film a doba“ 48, 2002, č. 3, s. 146–149.
 Radomír D. Kokes, *Něžné i kruté filmy Kim Ki-duk*. In: <<http://filmpub.atlas.cz/temata/63793.aspx>> (verifikováno 20. července 2006).
 Stephen Lowry, *Film-vnímání-subjekt. Teorie filmového diváka*. In: „luminace“ 1993, č. 2, s. 71–82.
 Laura Mulveyová, *Vizuální rozkoš a narativní film*. In: „luminace“ 1993, č. 3, s. 43–52.
 Lukáš Kalivoda, *Život ve lži aneb Narativní hrátky s divákem ve vybraných amerických filmech*. Nepublikovaná ročníková práce na FAV FF MU, Brno 2003.

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), *Ptačí klec* (1998 – Parandaemun / Birdcage Inn), *Samaritánka* (2004 – Samaria / Samaritan Girl), *Skutečná fikce* (2000 – Shilje sanghwang / Real Fiction).