

Jaromír Blažejovský
MENTOLKY A JINÉ PÁLIVÉ SLADKOSTI



(Poznámky ke korejské kolekci na 35. MFF Karlovy Vary)

Karlovarský festival uvedl letos šest snímků z Jižní Koreje. Jde tak (po přehlídkách uspořádaných Národním filmovým archívem v Praze v letech 1993 a 1997) o prozatím nejrozsáhlejší domácí prezentaci této kinematografie, která zatím nikdy neprošla do české distribuce, ani televize. Neobyčejný význam jihokorejské filmové produkce ve Varech potvrdil i úspěch soutěžního filmu *MENTOLKY*: režisér Lee Chang-dong zde převzal Zvláštní cenu FICC a uznání NETPAC.

SOUVISLOSTI

Korejský poloostrov u nás za totality reprezentovaly výlučně filmy z Kim Ir-senovy KDR; v průběhu let bylo k nám odtud dovezeno kolem čtyřiceti titulů. Jižní Korea, kde se zatím střídaly pravdivé vojenské režimy, vyráběla od konce 50. let mezi 70 až 220 filmy ročně. Nejvýznamnějšími režiséry byli Kim Ki-yong, Yu Hyon-mok a především Shin Sang-ok (1952). Ten byl v roce 1978 údajně unesen do Severní Koreje, a to spolu s manželkou, herečkou Choe Un-hui. Manželský pár tam ve službách diktátora syna Kim Čong-ila, který řídil kinematografii, natočil několik filmů, než se jim v roce 1986 podařilo přes

Videň uprchnout do USA. Ze Shinovy severokorejské tvorby byl letos v červenci do soulských kin (v rámci oteplování vztahů se severním sousedem) uveden film *BULGASARI*, který Shin Sang-ok realizoval v roce 1985 těsně před svým útekem na Západ. Legenda o přiseře požírající železo se odehrává za dynastie Korjo (10.-14. století). V Jižní Koreji však komerčně propadla a kina ji po několika dnech stáhla z repertoáru. Shin Sang-ok předsedal letos porotě festivalu fantastických filmů v Puchanu a festival v Pusanu připravil retrospektivní výběr z jeho obsáhlého celoživotního díla (cca 70 titulů). Za novou vlnu se považují režiséři nastupující po roce 1987, kdy byla obnovena demokracie. Iniciačním zážitkem této generace bylo zmasakrování studentské demonstrace v Kwangju v květnu 1980 (oficiálně 193, neoficiálně tisíc mrtvých). Většina filmařů nové vlny pochází z levicového univerzitního hnutí a z undergroundové kinematografie zrozené v 80. letech. K osobnostem tohoto směru patří politicky angažovaný Park Kwang-su (1955), morálně provokující Chang (respektive Jang) Sun-woo (1952) a estétsky založený Lee Myung-se (1957). Spektrum doplňují z předchozích generací např. plodný Lee

Doo-yong (1942) či mistr melodramatu Bae Chang-ho (1953). Souputníkem nové vlny je veterán a hitmaker Im Kwon-taek (1936), autor stovky filmů. Z nejmladšího pokolení stojí za pozornost mj. Hong Sang-soo (1960, viz níže) a také výtvarně erudovaný Kim Ki-duk (1960), jehož *HOTEL KLÍČKA* (Parandazmun) stál ve Varech za vidění vloni a jehož *OSTROV* (Seom) přijaly letos do soutěže Benátky. Zvláštností korejského filmového prostředí je zákon příkazující každému kinu věnovat nejméně 106 dnů v roce domácí tvorbě. Americká diplomacie naléhá na zrušení této kvóty, korejská filmaři se prozatím ubránili. Raritou je teprve nedávné otevření domácího trhu filmům z Japonska. Zpočátku byli ze země, která Koreu v letech 1905-1945 okupovala, přijímáni jen laureáti Oscarů a vítězná díla „áčkových“ festivalů (sérii zahájili Kitanův *OHŇOSTROJ* a Kurosawův *KAGEMUŠA*), později byly pod tlakem černého trhu povoleny i populární japonské animované filmy. Novinkou je navazování vztahů mezi oběma Korejemi. Jak mi v Thermalu sdělil režisér Hong Sang-soo, bylo dosud možné v Jižní Koreji vidět ze Severu pouze film *MSTITEL S PÍŠŤALOU* (Hong Kil-dong, režie: Kim Kil-in, 1985, v čs. kinech uve-

deno 1988) podle klasického zbrojnického románu spisovatele Ho Kjuna. Pokud jde o film *BULGASARI*, trvalo dva roky, než jeho uvádění jihokorejské úřady povolily. Rodí se také projekt koprodukčního animovaného filmu. Cenzura se zmírňuje postupně. Testem pro ni bývají obvykle filmy, které natáčí Chang Son-wo. Tento smělý režisér, k jehož vynikajícímu filmu *LÁSKA VE WOUMUK-BAEMI* (Woomukbaemi-ui sarang, 1990) jsme mu mohli osobně blahopřát na MFF v Karlových Varech v roce 1990, rád experimentuje s narativními strukturami, do svých filmů bezostyšně zařazuje směle sexuální scény a někdy je nahrazuje pornografickými animovanými sekvencemi. Na problémy narazila už jeho erotická komedie *TO YOU FROM ME* (1994), natočená podle druhého románu kontroverzního spisovatele Jang Jung-ila. Ještě opovržlivější byl jeho divoký, anarchistický obraz ze života zkažené mládeže a bezdomovců *NEKONEČNÝ, BEZEDNÝ, ŠPATNÝ FILM* (Na pun young hwa, 1997), kde musely být některé scény začerněny. Vrcholu provokace dosáhl ve filmu *LŽI* (Godjital, 1999), opět podle Jang Jung-ila, tentokrát podle jeho zakázaného románu „Řikej mi lži“, za který autor strávil dva měsíce ve

vězení. Kolem LZÍ se rozpoutal prozatím nejdramatičtější střet s cenzurní komisí. Za režiséra se postavili intelektuálové a film byl po dlouhém vyjednávání uveden v lednu v upravené verzi do kin. Podle názoru režiséra Hong Sang-soa se cenzura uvolňuje také po stránce politické a dobrým znamením je už to, že se cenzurní komise často rozdělí na dva názorové tábory, což otvírá možnost k diskusi. Za svými kolegy z Hongkongu a Tchaj-wanu korejská filmaři nezaostávají a jejich tvorba za posledních deset let má světu hodně co nabídnout. Ale prosadit se na zahraničních trzích se korejskému producentovi teprve učí. Některé korejské filmy, podobné jako snímky čínské a tchajwanské, lze přiřadit k množině „účtujících“ děl, jimiž se země bývalé totality vyrovnávají s nedemokratickou minulostí. „Máme podobnou historii," řekl mi v souvislosti s MENTOLKAMI Lee Chang-dong. Jihokorejská zkušenost s generálskými režimy se středoevropskému reálnému socialismu podobá patrně více než severokorejská zkušenost s dynastickou despotií dvou Kimů; ta zřejmě překonává veškerou imaginaci.

LÁSKA

V karlovarské šestici byly přítomny čtyři různé poetiky, styly, generace. Tu nejstarší zastupoval Lee Doo-yong (1942), autor přibližně sedmdesáti filmů, z nichž za nejdůležitější bývá pokládáno drama KOLOVRÁTEK (Mullea, mulleya, 1983) o chudé dívce provdané za ducha mrtvého mladíka. Snímek LÁSKA (Eh, 1999), uvedený letos v sekci Jiný pohled, lze přiřadit k filmům „účtujícími". Generál Hong, „hrdina od Angkoru" z indochínské války, byl za rezistentní postoj vůči vojenskému puči (jde zřejmě o nástup generála Čon Du-hwana v roce 1980) degradován na vojína a dožívá nyní ve svém domku jako výrobce deštníků, zatímco jeho žena, s níž se formálně rozvedl, aby jejich syn nepřišel o práci, přivydělává ke společné domácnosti šitím plyšových zvířátek. Jedna dcera emigrovala, druhá spáchala sebevraždu. Syn zbankrotuje a stařečci tak přijdou o domek. Nezbyvá jim než odejít do domova důchodců. Avšak protože už nejsou man-

želé, nemohou bydlet spolu – on je umístěn na jih, ona na sever státu, ale navštěvují se. Film končí jejich společnou smrtí v objetí na zimní lavičce v parku, kde se kdysi poprvé potkali. Svědkem a vypravěčem generálova příběhu je věrný seržant Lee, který se žije jako podomní obchodník.

Lee Doo-yong se drží patetického, dnes již poněkud anachronického melodramatického stylu, který býval pro filmy z obou Korejí typický. Působivé jsou stařečnické předsmrtné vize, kdy se jí v zimní krajině zjevuje mrtvá dcera. Uplakaný příběh připisuje vysokou mravní hodnotu jak vzájemné oddanosti obou stařečků, tak vojenské cti, věrnosti a subordinační. Rozdělení páru na „sever" a „jih" by bylo možné číst i jako alegorii rozdělení Koreje, podobné jako tomu bylo v motivu odloučení sestry a nezdárného bratra ve filmu Park Kwan-sua BERLIN REPORT, který v Karlových Varech soutěžil v roce 1992.

MENTOLKY

MENTOLKY byly v Koreji jednoznačně událostí sezóny: nejenže otvíraly MFF v Pusanu, jak o tom ve FaD 4/99 referovala Julietta Zacharová, ale získaly v dubnu pět Velkých zvonů, což jsou korejské Oscary, a to za nejlepší film, režii, scénář, nejlepší herečku ve vedlejší roli (Kim Yeo-jim v roli hrdinovy manželky) a nejlepšího „nového herce" (Sul Kyung-gu jako Kim Jong-ho). Autor MENTOLEK Lee Chang-dong (1954) se generace ne řadí k nové vlně, přestože jde o teprve druhý jeho režijní opus. Spolupracoval totiž, kromě svých aktivit literárních a divadelních, s politicky neangažovanějším reprezentantem nové vlny Parkem Kwang-suem, pro něhož napsal scénáře k filmu KE HVĚZDNĚMU OSTROVU (Ku some kagospita, 1993) s reminiscencemi na korejskou válku a k odborářskému eposu JEDINÁ JISKRA (Chun Tae-il, 1995). V roce 1997 realizoval úspěšný debut ZELENÁ RYBKA (Chorok mulgoki). Originální retrospektivní kompozice MENTOLEK prozrazuje autorův moderní románový způsob myšlení: nešťastný hrdina Kim Yong-ho nejprve s výkřikem „Chci se vrátit zpět!" skočí pod vlak a poté s ním cestuje

me proti proudu času. Děj se skládá ze sedmi kapitol, včetně prologu, který je v chronologii hrdinova života epilogem, a epilogu, který je prologem. K propojení úseků slouží zpětné záběry pořízené z posledního vagonu jedoucího vlaku: otvírá se krajinný prostor, v němž se vozidla pohybují pozpátku. Čím více se noříme do minulosti, tím strašnější činy vycházejí najevo: frustrovaný a zbankrotovaný Kim touží zabít sebe a ještě někoho, avšak manžel jeho první lásky ho dovede k jejímu smrtelnému loži. Poté vidíme, jak se mu rozpadlo manželství. Pak se ukáže, že jako policista brutálně vyslýchal aktivisty studentské a odborářské opozice. Hluběji v minulosti jsme svědky jeho prvního zákroku, kdy poprvé vztáhl ruku na vězně a odešel s dlaní potřísněnou jeho exkrementy. Nakonec se ukáže, že je vlastně vrah, protože se v rámci vojenské služby podílel na masakru v Kwangju a v panice zastřelil studentku. Zpětně sledujeme i jeho smutný milostný život: rozloučení s první láskou, vztah k servírce Hongje, manželství a jeho rozpad, nevěru. Poslední epizoda se odehrává na stejném místě jako ta první: mladý Yong-ho prožívá piknik s přáteli a tento poslední okamžik, v němž je nevinný, vytváří ve spojení s momentem jeho dobrovolné smrti magický kruh. Autor nechal svého hrdinu projít velmi trpkými zkušenostmi. Epickou tíhu, ve které má každý motiv svou dramatickou funkci (zranění nohy, Hongjina záliba svádět muže během lekcí jízdy, fotoaparát i titulní mátožné bombóny) se mu podařilo vyjádřit prostřednictvím eliptické kompozice (sledujeme jen okamžiky zlomů, nikoli však veškerý tlak, jemuž musel být hrdina vystaven) a lyrickými okamžiky. K těm patří epizoda v Kusanu, městě, kde žije Sunim a kde se Yong-ho, už jako brutální policista, seznamuje s barmankou, která mu navrhne hru na setkání se Sunim, po níž se mu stýská. Místo aby se jí Yong-ho svěřil, výmluvně se rozplácne. Ráno se pak v přístavu objeví silueta opravdové Sunim. Film zůstává vůči hrdinovi morálně otevřený: ať se Yong-ho podílí na sebestrašnějších věcech, neztratí nikdy naději na porozumění a odpuštění. Všechny jeho identity v něm zůstávají

přítomny v momentě smrti i v každém okamžiku jeho života; všechno, co se stalo a co se má stát, tu svým způsobem stále je. Autor hrdinovi dává moudře k dispozici svou lítost, ale nevnučuje se s mravním soudem tam, kde by se měl soudit hrdina sám, nebo kde by ho měl soudit divák. MENTOLKY patrně nejsou korejským POKÁNÍM, jde dnes vlastně o dílo spíše oficiální, ale v tabulce návštěvnosti se umístilo hned za velmi neoficiální LZÍ, což svědčí o značném úspěchu u domácího publika.

NENÍ SE KAM SKRÝT

Originální korejský titul „Injng oosajng polgt bta" by se přý dal přeložit přibližně jako „Ani za hovno". Jde o esenci nejgurmánštějšího estétství, dosaženého ovšem na poli akčního žánru. Jako detektivka či policejní film se tato smřť jenom tváří, akční prvky jsou maskou pro experiment s filmovým pohybem. Propagační materiály citují režisérovo srovnání s postupy výtvarného umění: „Zajímá mne specifická povaha filmu, jaká neexistuje v jiných uměních. Když si vezmete Monetovu malbu, není jejím tématem leknín. Leknín je jen záminkou k namalování okolního světa. Jak se světlo pohybuje, vidíme jeho odraz ve vodě a právě tomu se říká malířská specifická povaha filmu." Můj zájem je stejný. V tomto filmu jsem chtěl ukázat filmovost. Příběh ani postavy nejsou nejdůležitější. Důležitý je pohyb. Pohyb podněcuje ostatní prvky filmu k vytváření kinetické akce." Jako jeden z mála z nové vlny neprošel křesťanským vychováním Lee Myung-se levicovou zkušeností. Jeho filmy se od počátky vyznačovaly zábavností a hravou kreativitou, nikoli politickým podtextem. Po debutu GAGMAN (Kaegumaen, 1988) natočil veleúspěšnou komedii o trampotách mladého intelektuálního manželství MÁ LÁSKA, MÁ NEVĚSTA (Na-ui sarang, na-ui sinbu, 1990). V melodramatu PRVNÍ LÁSKA (Chos-sarang, 1993) o studentce zamilované do zhyralého divadelního režiséra použil libivě stylizované malované dekorace. Nasledovala satira z pracovního prostředí HOŘKE A SLADKÉ (1995) a realistický příběh man-

želské
LOSTN
„Na o
SE K.
odpov
minutu
psal I
Times
bezvý
být i
dech"
chonu
oloupi
telem
které
pak
vždy
šetřov
Woo
hongr
sérrov
založe
vypra
kome
jakou
tu, tra
nický
stopu
výsle

v
ta;
ná
je.
k
u-
m,
na
u-
ně
M,
še
v-
mi
o
ho

ng
ry
ni
ur-
he-
ho
li-
m
ou
o-
ily
o-
iji-
fil-
ch
lo-
a-
rá-
ho
je,
a
ká
ej-
těl
o-
ů-
t-
e-
ry-

ny
t-
u-
át-
a
ic-
tu
38)
dii
k-
Ā-
sa-
te-
ps-
ní-
zo-
is-
ho
KĚ
in-



želské nevěry **POSLEDNÍ MILOSTNÉ DOBRODRUŽSTVÍ** (1996). „Na otázku, o čem film **NENÍ SE KAM SKRÝT** je, můžeme odpovědět jedině to, že o 110 minutách uplynulého času,” napsal Elvis Mitchell v New York Times. Děj je opravdu vyzývavě bezvýznamný, vlastně by mohl být i úplně jiný: na „40 schodech“ v přístavním městě Inchonu je zabit muž z podsvětí a oloupen o kufr s penězi. Pachatelem je gangster Sung-min, kterého od počátku vidíme a i pak ho, na rozdíl od policie, vždycky poznáme. Dvojice vyšetřovatelů – ostřílený detektiv Woo (jeho jméno je poklonou hongkongsko-americkému režisérovi Johnovi Woo) a rodinně založený Kim (který je vlastně vypravěčem příběhu a jehož komentáře přidávají do celku jakousi chlapeckou sentimentalitu, traktovanou samozřejmě ironicky) se vrahovi dostanou na stopu až po sérii brutálních výslechů chlapíků z podsvětí.

Že režisér v rámci přípravy strávil půldruhého měsíce ve společnosti opravdových kriminalistů, z výsledku rozhodně nelze poznat. Zato uvěříme, že film vznikl po důkladném studiu nejrůznějších druhů pohybu: tance, sportu i chování zvířat. Choreografie honiček a soubojů obsahuje prvky baletní – při rvačce na střeše se dokonce sokové dají spolu do tance! – i sochařské, to když strnu v nehybné pozici vzájemných ran do nosu. Další pohyby se dějí s kamerou a v kameře: kromě panorám jde hlavně o záběry typu „jump cut“ a o fázování okének po vzoru klipů. Korejská kritika mluví o nadměrném podlehnutí stylu MTV. Děj je segmentován do kapitol, lakovicky uváděných počtem uplynulých dní. Každou kapitolu uvádí znehybněný obraz, který je zároveň střeleckým terčem a několik ran je do něj také vždy vystřeleno. Z comicsů pocházejí obláčky ze znázorněnými pokr-

my, které se ve scéně čekání objeví vedle hlav hladovějících policistů. Ve filmu vydatně prší, neboť podle režiséra „linie hustého deště vyznačují čistý rytmus akce. Použití deště jako určitého prvku je něco podobného, jako když mícháte barvu s jinými barvami. Mícháte kvalitu deště a jeho pohyb s pohybem kamery. Dešť je médium dobré k tomu, aby se ukázalo, jak je pohyb v podstatě klidný. A klid obsahuje pohyb, který čeká na své uvolnění.“ Napětí a tvrdost bojových scén režisér střídá scénami stylizované lyrickými: vánoční koulovačka, sněžení, Kim na dětské houpačce. Režisér vlastně využívá jakoukoliv příležitost, aby odpoutal pozornost od akce a zaměřil ji na artefakt jako takový; některé gagy (například konzumování špaget, které Woo může pojídat ve velkém, ale jeho obět ne, poněvadž má rozbitý obličej) jsou doslova švankmajerovské. Výslechové scény, ač

neméně brutální než v **MEN-TOLKÁCH**, jsou zde zdrojem cynické komiky. Detektiva Woo hraje populární komik Park Joong-hoon (kdysi ztělesnil neobratného, intelektuálně zakřiveného novomanžela v Leeově filmu **MÁ LÁSKA, MÁ NEVĚSTA**); přihrbný postoj, křivá ústa, cosi drsnáckého a současně dětsky citlivého a nevinného ve tváři z něho činí cosi jako kovbojský prototyp melancholického strážce zákona. Západní kritika v souvislosti s ním připomíná například postavu Pepka Doyle, kterou ve **FRANCOUZSKÉ SPOJCE** vytvořil Gene Hackman, jiní ho zase přirovnávají k inspektoru Clouseauovi Petera Sellerse. Tak či onak, stejně logicky můžeme detektiva Woo přirovnat k panu Tauovi, neboť jeho triky jsou přímo čarodějné – porovnej scénu, kdy se u benzínové pumpy zvedne do vzduchu jeho klobouk a přistane před stíhaným mužem; ten jej zvedne a

podá detektivovi, který řekne: „Díky, Yong-bae.“ Načež může vypuknout přímý střet. Intertextovými odkazy se film jen hemží, sekvence v rychlíku například vyznívá jako parodie na MISSION: IMPOSSIBLE. K úspěšnosti supermana má přítom Woo velmi daleko: daří se mu sice zatčené gangstery zmlátit, ale v soubojích se Sung-minem prohrává.

Wooův protivník Ahn Sang-ki, představitel nemluvného Sung-mina, je v Koreji uctívanou hvězdou, „národním umělcem“. Jeho charismatický zjev a široké výrazové rejstřík ho v minulosti předurčily k řadě kladných rolí. Obsazením puncovaného „kladase“ do úlohy hlavního padoucha dosahuje Lee efektu, který zahraniční publikum může ocenit jen napůl. Sung-min je figura z rodu Fantomase: všudypřítomný, nezranitelný, maskuje se, mění podoby a převleky. Zvuková dramaturgie stojí na dvou písničkách. Něžný song skupiny Bee Gees Holiday provází úvodní vraždu na schodišti, táž melodie se pak vrací v závěrečném souboji a její funkce je vyslovené zlověstná. Druhým dominantou je rychlá korejská rocková píseň s refrémem „vracím se do města“, která slouží jako oblíbený popěvek detektiva Woo. Každou sekvenci by bylo možné rozebrat jako příklad rafinovaných, leckdy podprahově účinkujících obrazových, zvukových a stříhových postupů. Místovským kouskem je především úvodní vražda na „40 schodech“, komponovaná z normálních a zpomalených záběrů jako vzorová čtyřminutová stylistická etuda na schodišťové téma, čili ve stopách Sergeje Ejzenštejna. Sekvence začíná jako lyrický podzimní výjev se žlutým listím a „zvětšeninovou“ dvojicí milenců. Zatímco ve stojícím automobilu vyčkává Sung-min s komplicem a v jeho černých brýlích se odrážejí kola přijíždějícího vozu, na schodišti skáče holčička ve školní uniformě a červené čepici. Padne první kapka deště, dívka zvedne tvář vzhůru (snímáno z kolmého nadhledu), scénu zalije světlo blesků, rozprší se. U schodiště spatříme muže v brýlích, který se schoval před deštěm, přistoupí k němu jeho pomocník, ukloní se a odběhne, patrně pro deštník. A teď to přijde: Sung-minův komplic zpo-

malené vyplivne žvýkačku, Sung-min v plášti kráčí deštěm vzhůru po schodech se sekáčkem opřeným o levé rameno, před našeho muže kdosi vskočí, ale je to zřejmě jeho pomocník s deštníkem, lidé spěchají dolů a zprava se na zlomek sekundy objeví stoupající Sung-min se sekáčkem. Náš muž rozevře deštník, aby vykročil, ale před deštníkem se vynoří Sung-min a rozřízne ho. Náš člověk zpozorní, zvedá na obranu dlaně, ta vzápětí krvácí. Krátký záběr Sung-minovy tváře – sledovaný muž už krvácí i z hlavy, upouští deštník a klesá na schodiště. Uchopí rukojed deštníku a zase ji pustí. A zatímco Sung-min schází se schodů s ukradeným kufrem v ruce, mužův pomocník přikročí k zabitému. Vzápětí musí běžet vzhůru, protože ho pronásleduje tlupa s tyčemi.

Mezi Leeovou kreací a běžnými akčními filmy je asi takový rozdíl jako mezi plechovkou Coca-Coly a Warholovým obrazem téže plechovky. Otázka-bonmot, jež zazněla v recenzi Marka Schillinga ve Screen International (Je Hollywood připraven na dalšího Johna Woo?) nemá, domnívám se, budoucnost. Ačkoli se film NENÍ SE KAM SKRYT tváří, jako by šlo o díl série a pokračování klidně vzniknout může, nelze věřit, že by autorovi stačilo zabydlet se natvalo v jednom žánru a stát se komerčním rutinérem; prozatím tak neucinil s žádným žánrem, s nímž měl úspěch, a každý další film udělal vždy radikálně jinak než ten předchozí.

DEN, KDY PRASE SPADLO DO STUDNY

Hong San-soo je v Koreji vnímán jako tvůrce nového stylu a svým filmem DEN, KDY PRASE SPADLO DO STUDNY (si získal pověst nejoriginálnějšího korejského debutanta všech dob. Tématem jeho filmů je citové osamění, banalita a stereotyp městského života, bezvýchodnost a zaměnitelnost spleť mileneckých vztahů, relativita subjektivních vzpomínek, tedy motivy blízké Antonionimu. Své příběhy Hong předkládá jako skládku různých verzí téhož času, syžetová kompozice je symetrická. Filmy mohou být obsazeny herci či neherci a značná část dialogů a situací vzniká v improvizaci.

Hong San-soo si rád hraje s názvy svých filmů. DEN, KDY PRASE SPADLO DO STUDNY je název knížky, který ho kdysi zaujal. Vesničanům spadlo prase do studny, ale když se je pokusili zahlédnout, spatřili jen odraz svých udivených obličejů – takový je význam tohoto podoběnství. Korejská kritika film chápe jako metaforu o současné Soulu, jako svědectví o „blbě náladě“ intelektuální střední třídy, kterou masakr v Kwangju zastihl v univerzitních posluchárnách a která dnes nemá oči usilovat. Jádrem příběhu je milostný víceúhleník. Pětatičetletý a osobnostně nevyrovnaný, kdysi snad talentovaný spisovatel Hyon-sup má za přítelkyni prodavačku z pokladny kina Min-jae, která zbožňuje jeho romány a přepisuje jeho rukopisy. Ale Hyon-sup ji jen využívá a rád má svou druhou milenku, vdanou Bo-kyung. Její manžel Dong-woo, který svou ženu podezřívá z nevěry, se na služební cestě vyspí s prostitutkou a při roztrženém kondomu pocítí strach z nárazy. Min-jae má zárlivého cittele. Vše spěje ke krvavému a zároveň smířlivému vyústění, které jsem bohužel nepochopil.

Přejdu tedy raději k Hongovu druhému opusu SÍLA PROVINČIE KWANGDON (1998). Ten má dvě části oddělené jízdou tunelem. Hrdinou každé z nich je jeden člen páru, který právě ukončil svůj vztah: studentka Ji-sook a její ženatý učitel Sang-kwon. Oba, ale každý zvlášť, tráví víkend na výletě v provincii Kwangdon, oplývající přírodními krásami a rezervacemi. Ona, spolu s kamarádkami, se strašně opije a zaflirtuje si s ženatým policistou. On, spolu s kamarádem, se opije a skončí s prostitutkami. Oba muži se přitom na výletě fatálně minulí s krásnou neznámou, která posléze skončila mrtvá na dně vodopádu.

Černobílý film uváděný na Západě pod názvem PANNA SVLÉKANÁ SVÝMI MLÁDENCI (2000), který parafrázuje jedno z děl Marcela Duchampa, se v korejštině jmenuje „Oh! Soo-jung“, což je vlastně milostný výkřik následovaný jménem hrdinky. Fabule se opět štěpí do dvou částí: „Možná náhoda“ a „Možná záměr“, oddělených mezhrou zvanou „Lanovka“. Film uzavírá epilog, v němž hrdinka konečně

přijde o panenství. Obě poloviny se dělí do šesti číslových úseků, které mají své symetrické dvojče v druhé části; každá z nich přitom reprezentuje vzpomínky jedné z postav na prožitě události. Děj se týká snahy dvou mužů, šéfa malé videofirmy Young-soo a jeho bývalého spolužáka Jae-hoona, o sexuální sblížení s dívkou Soo-jung. Mezi jejími reminiscencemi spatříme také vzpomínku na bratra, který ji jedné noci přemluvil, k manuální masturbaci; to ale není důvod, proč má dívka zábrany. Výjev svádění a s ním spojených okolků, roztoužení a zklamání, obklopují další příhody: společně večere, Jae-hoona opilost, zimní procházka atd.

Filmy, které natáčel Hong San-soo, jsou na sledování poměrně náročné: mají monotónní rytmus, okamžiky banálních konverzací se v nich spojují s realisticky zachyceným sexem a hlavně zaměstnávají divákův intelekt zkoumáním identity postav, dějů a jejich časové posloupnosti. Zvláště cizinec má problém s identifikací postav a dějů. Hong San-soo se pokouší o podobně „nezávislý“ a mladému publiku blízký styl jako Tsai Ming-liang na Tchaj-wanu nebo Wong Kar-wai v Hongkongu. Proto se také trojice jeho filmů hrála ve Varech na Fóru nezávislých, i když opravdu nezávislá produkce v Jižní Koreji neexistuje. Jak Hong San-soo řekl v kině Čas, korejské produkční společnosti jsou všichni zhruba stejně velké. Jeho filmy se promítají v nejšířší distribuci a získávají si stále širší okruh diváků; posledním se stal skutečně velkým hitem. „O film se u nás pokouší stále více lidí,“ řekl mi Hong San-soo. „Hodně mladých lidí film studuje. Stát se režisérem je dnes v každém ohledu snazší než kdykoli předtím.“

(Poznámka autora: Přepis korejských jmen do evropských jazyků není ustálen, neboť se v něm kříží několik transkripčních systémů a ani korejské prameny v angličtině se nedrží jednotné verze. Jméno autora filmu NENÍ SE KAM SKRYT lze kupříkladu psát: Lee Myung Se, Lee Myung Sei, Lee Myong Sae, Yi Myong Sae, Yi Myongse, Ri Mjong Se atd.; zvolil jsem podle mého názoru nejpraktičtější verzi Lee Myong-se. Výjimkou jsou jména politiků, která český čtenář zná z ustálené fonetické transkripce.)