

Hong Sang-soo: repeticije i varijacije intimnosti

Magdić, Marko

Master's thesis / Diplomski rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of dramatic art / Sveučilište u Zagrebu, Akademija dramske umjetnosti**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:205:594214>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-14**



Repository / Repozitorij:

[Repository of Academy of Dramatic Art - University of Zagreb](#)



**SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI**

MARKO MAGDIĆ

**HONG SANG-SOO: REPETICIJE I
VARIJACIJE INTIMNOSTI**

Diplomski rad

Zagreb, 2022.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI
STUDIJ FILMSKE I TELEVIZIJSKE REŽIJE
USMJERENJE IGRANI FILM

Student: Marko Magdić

**HONG SANG-SOO: REPETICIJE I VARIJACIJE
INTIMNOSTI**

DIPLOMSKI RAD

Mentor: doc. dr. sc. Bruno Kragić

Zagreb, 2022.

SAŽETAK

Hong Sang-soo: repeticije i varijacije intimnosti je diplomski rad studenta Marka Magdića nastao na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu pri diplomskom studiju Filmske i televizijske režije – usmjerenje igrani film. Predmet ovoga diplomskog rada je analiza sedam filmova južnokorejskog filmskog redatelja Hong Sang-sooa s naglaskom na repeticije i varijacije u narativnim strukturama, sadržaju i stilu njegovih filmova.

Ključne riječi: Hong Sang-soo, repeticije, varijacije, stil, analiza

Hong Sang-soo: repetitions and variations of intimacy is a master's thesis of Marko Magdić, student at the Academy of Dramatic Arts in Zagreb for the masters degree Film and television directing – fiction film department. Subject of this thesis is the analysis of seven films by South Korean film director Hong Sang-soo with an emphasis on repetitions and variations in the narrative structures, content and style of his films.

Key words: Hong Sang-soo, repetitions, variations, style, analysis

SADRŽAJ:

Sažetak

1. Uvod.....	3
2. Radne i produkcijske metode	5
3. Dan kada je svinja pala u bunar (1996).....	9
4. Oh! Soo-jung (2000)	15
5. Okretna ulazna vrata (2002).....	20
6. Priča o filmu (2005)	27
7. Žena na plaži (2006).....	31
8. Sama na plaži noću (2017).....	36
9. Žena koja je bježala (2020)	39
10. Zaključak	44
11. Literatura	47
12. Filmografija	49
13. Popis slikovnog materijala	50
14. Izjava o samostalnoj izradi diplomskog rada	51

1. UVOD

Hong Sang-soo (1960) je južnokorejski redatelj iznimno konzistentna filmskog opusa, autor je u punom smislu te riječi. U trenutku pisanja ovoga rada snimio je čak dvadeset i osam dugometražnih igranih filmova te dva kratkometražna igrana filma. Prijelomni trenutak kada se odlučio baviti igranim filmom bio je kada je pogledao film Roberta Bressona *Dnevnik seoskog župnika* (1951).¹ Općenito, Bresson je za Honga uzor u jednom apstraktnom smislu, budući da imaju različite senzibilitete.

„Ubrzo nakon što je završio svoj debitantski film, priznao je da je dobio inspiraciju iz *Bilješki o kinematografu* Roberta Bressona. Čitajući tu knjigu izreka u kojoj se ne spominju nikakve specifične metode režije, Hong je počeo razmišljati o filmovima kao mediju bez unaprijed stvorenih koncepcija i snimao je filmove koristeći metode vlastite formulacije“.²

Unutar postulata teorije autora, u ovome radu detaljno će se analizirati sedam Hongovih dugometražnih igranih filmova. To su: *Dan kada je svinja pala u bunar* (1996), *Oh! Soo-jung* (2000), *Okretna ulazna vrata* (2002), *Priča o filmu* (2005), *Žena na plaži* (2006), *Sama na plaži noću* (2017) i *Žena koja je bježala* (2020). Filmovi su odabrani kao reprezentativni za faze Hongova stvaralaštva: u ranoj fazi to su *Dan kada je svinja pala u bunar* i *Oh! Soo-jung*, u srednjoj fazi *Okretna ulazna vrata*, *Priča o filmu* i *Žena na plaži*, a u recentnoj i najnovijoj fazi *Sama na plaži noću* i *Žena koja je bježala*. Odabrani filmovi također predstavljaju Hongovu stilsku razvojnu liniju, ali i sadržajnu; tako je njegov debitantski film *Dan kada je svinja pala u bunar* „najekstremniji“ (u smislu događaja u fabuli), dok je zadnji u nizu *Žena koja je bježala* vjerojatno Hongov najsuptilniji i „najmirniji“ film.

U radu će se dati i pregled Hongovih radnih i produkcijskih metoda jer bitno utječu i uvjetuju stil i sadržaj njegovih filmova.

U analizi ćemo se posebno usredotočiti na repeticije i varijacije kako na stilskoj tako i na sadržajnoj razini, unutar istog filma, ali i u odnosu na druge filmove. Relativno detaljno prepričavanje radnje samih filmova potrebno je jer se bez toga teško može predočiti Hongova stilska metoda. Analizirat će se i suodnos repeticija i varijacija s tematskim slojem filmova i

¹ Hughes, Darren (2017.) : „There are Miracles“: A Conversation with Hong Sang-soo. Notebook.

² Moonyung, Huh (2007.) : *Hong Sangsoo*. Seoul: Korean Film Council, Seoul Selection, str. 9-10.

njihovom narativnom strukturom te način na koji Hong generira ambivalentnost u filmovima kroz slojeviti splet različitih postupaka.

Hong nije rob originalnosti; često će sljedeći film imati samo par drugačijih „elemenata“ ili će samo biti inverzija prethodnog filma, što se tiče odnosa likova i situacija. U tome je sličan velikanima poput Yasujira Ozua i Erica Rohmera. S potonjim Hong dijeli sklonost prema intimnoj-ljubavnoj tematici u kombinaciji sa svojevrsnim egzistencijalizmom, iako su Hongovi likovi u pravilu vođeni „nesublimiranim“ nagonima, dok Rohmerovi likovi svoje nagone često uspijevaju podrediti racionalnom. Karakterizacijski sloj djela je također od velike važnosti, likovi, pogotovo muški, vrlo su slični, a i sami generiraju svojim ponašanjem svojevrsnu repetitivnu kompulzivnost.³ Ženski likovi, pogotovo u recentnoj fazi, predstavljaju svojevrsnu alternativu tom dominantno muškom ponašanju u Hongovim filmovima.

S repeticijama i varijacijama u vezi je i Hongova uporaba zuma koju od filma *Priča o filmu* redovito i inovativno koristi.

³ Pojam je prvi upotrijebio Sigmund Freud 1914. u članku *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten*.

2. RADNE I PRODUKCIJSKE METODE

Da bismo dobili bolji uvid u opus redatelja dat ćemo presjek njegovih radnih i produkcijskih metoda koje su se rafinirale tijekom godina djelovanja.⁴

Takav način rada nužno utječe na stil i sadržaj njegovih filmova te određuje rad i odnos s glumcima i ekipom filma. Hong je izrazito plodan i gotovo opsesivno produktivan autor, snimajući u posljednje vrijeme i po par dugometražnih igranih filmova godišnje.

Prema vlastitim riječima⁵, Hong Sang-soo je od samih početaka htio snimiti mnogo filmova te je tražio način i metodu kako da realizira filmove s minimalno resursa i financijskih sredstava. Ima vlastitu tvrtku, dvoje ljudi s kojima tamo radi, ured tvrtke nalazi se u zgradi fakulteta na kojem predaje tako da ne mora plaćati stanarinu. Ekipa filma sastoji se od sedam do osam članova, a to su: direktor fotografije, asistent kamere i snimatelj tona kao glavna „tehnička“ ekipa te oko troje ljudi u režijskom sektoru (često njegovi studenti) i naravno sam redatelj. Glumcima i glumicama daje malu količinu novaca s opravdanjem da ne radi filmove koji će mnogo zaraditi na kino blagajnama. Produkcijski period traje manje od tri tjedna. Danas mu je budžet filmova manji od 50 000 dolara samo za produkciju i postprodukciju, a nakon još nekih dodatnih troškova, sveukupno manje od 100 000 dolara po filmu. Filmovi redovno vrata produkcijske troškove pa je stoga Hong u mogućnosti *de facto* snimiti film po opisanom modelu kada god poželi.

Što se tiče radnih metoda, Hongov način je prilično radikaln. Priprema za film počinje otprilike mjesec dana prije prvog dana snimanja. Prvo što traži su lokacije. Često su to lokacije o kojima je čuo ili je sam bio tamo. Istražuje mjesta, restorane, kafiće, komunicira s ljudima koji tamo žive. Ako treba napraviti ugovor npr. s vlasnikom restorana, objasni mu vlastiti proces rada na filmu, kaže mu da će doći s ekipom dvaput ili triput unutar tri tjedna snimanja, ali nije siguran točno jer scenarij zapravo još ne postoji. Vlasnik će dan ili dva dana prije snimanja dobiti obavijest da tada snimaju. Dogovore se kada je vlasniku vremenski najpogodnije da filmska ekipa dođe snimati. Tako Hong „mapira“ glavne lokacije u filmu.

⁴ Opisane radne metode Hong je počeo koristiti na svom četvrtom filmu *Okretna ulazna vrata* (2002), izvor YouTube videozapis: „On the Beach at Night Alone“ Q&A / Hong Sang-soo / NYFF55, Prenositelj: Film at Lincoln Center, 17. 11. 2017.

⁵ Informacije o radnim i produkcijskim metodama koje su opisane u tekstu nalaze se u YouTube videozapisu: Hong Sang-soo / Directors Dialogue / NYFF55, Prenositelj: Film at Lincoln Center, 12. 10. 2017.

Često radi s istim glumcima, dogovori se s njima jesu li u određenom periodu u potpunosti slobodni. Dvaput ili triput se nađu prije snimanja, na piću ili večeri te naprosto samo pričaju što više nalikuje procesu upoznavanja. O filmu naime ništa ne pričaju jer Hong i dalje u ovoj fazi ne zna što će snimati, niti koja je glavna ideja priče. Otprilike tjedan ili ponekad dva tjedna prije samog početka snimanja Hong se konačno koncentrira. Tada postaje svojevrsna „spužva“ i svaka opservacija, uvid, nešto što pročita, čuje, rečenica dijaloga postaje mogući sirovi materijal za film koji onda procjenjuje i odmjerava. No to su i dalje fragmenti, bilješke, ništa dovršeno. O tematskoj razini, glavnim „idejama“ filma uopće ne razmišlja, barem ne svjesno. Tjedan dana prije ima i kostimografsku probu s glumcima koji donose izbor vlastite odjeće i onda Hong odabere što želi.

Dva dana ili dan prije snimanja se konačno odluči za lokaciju na kojoj će snimati prvi dan. U toj fazi se „kristalizira“ koji će od odabranih glumaca biti potrebni na taj dan snimanja (glumci potvrdu dobivaju tek u 7 ili 8 sati ujutro hoće li biti potrebni na lokaciji). Hong „scenarij“, a zapravo je to niz od tri ili četiri scena napisanih u „jednom dahu“, kreće pisati u 4 ujutro na dan snimanja i završi u 8 ili 9 sati. I tako svaki dan snimanja „scenarij“ se spontano razvija na temelju onoga što je napisano taj dan i što je snimljeno prethodni dan. Hong kaže da nema „blokada“ oko pisanja; on naime *mora* nešto napisati za taj dan jer ga ekipa filma i glumci čekaju. Za njega je apsolutno neophodno da su te napisane scene u kronološkom redoslijedu jer ne postoji unaprijed pripremljen *treatment* ili scenoslijed. Suvišno je reći da je takav način rada na scenariju posve oprečan *mainstream* filmu, ali i dobrom dijelu nezavisne produkcije. Hong uvijek mora paziti na praktični aspekt svoga pisanja, to mora biti u okviru onoga što je moguće za taj budžet. Takva vrsta limitacije Hongu nimalo ne smeta, štoviše dubinski definira njegovu estetiku. Rijetko se dogodi da ima nešto, u njegovim okvirama, „izuzetno“ u scenariju kao npr. pas ili mačka, a za to se onda ipak pripremi čak dva tjedna prije početka snimanja.

Glumce čeka tekst napisanih scena kada dođu na lokaciju, krenu memorizirati prvu napisanu scenu, a za to imaju najviše sat vremena, najčešće oko 45 minuta. Hong im daje dijaloge koji su dovoljno „svakodnevni“ i glumcima „udobni“, ali ne daje im pozadinsku priču likova ili njihove motivacije. Glumci ne mogu ništa „pripremiti“ jer niti ne znaju skoro ništa unaprijed i stoga ne mogu „kalkulirati“, nemaju vremena jer su zaokupljeni memoriziranjem dijaloga. Kada glumci „nauče“ oko 80 % teksta Hong organizira prvu probu tijekom koje procijeni koliko su glumci „ispravno“ protumačili likove i njihove namjere. Hong kaže da su, čudom, obično svi odlični. Nekada se dogodi da glumci „promaše“ namjere

ili emocije lika pa onda i jedino onda Hong intervenira, no općenito minimalno ih „usmjerava“, ne daje im „upute“. Glumci zapamte do 90 % teksta i tada službeno kreće snimanje, prva repeticija. Hong kaže da se glumci često bune da trebaju više vremena. Zanimljivo je isto tako da nema improvizacija; u čak 99 % slučajeva glumci vjerno slijede napisani dijalog, ali imaju slobodu različitog tumačenja dijaloga ili radnje iz repeticije u repeticiju. Prije prve repeticije Hong se dogovara s direktorom fotografije oko pokreta kamera (tu se prvenstveno misli na panorame) i zumova te njihovoj brzini. Imaju razvijen „znakovni“ sistem na temelju „tapšanja“ po leđima i ramenima, lijevo, desno, naprijed, natrag. Prva repeticija ujedno funkcionira i kao ozbiljna proba, s pokretima kamere i „namještanjem“ mizanscene.

U postprodukcijskoj fazi rada za Honga stvari postaju mnogo lakše, nema više toliko samonametnutoga pritiska. Samo treba malo skratiti, spojiti kadrove i posao je završen. Budući da većinom snima proseedom kadar-scena, konkretna montaža traje ni više ni manje nego jedan dan (katkad možda dva ili tri). Nakon toga si uzme tjedan dana pauze, ne gleda film pa ga onda ponovno pogleda „svježim“ očima i dovrši. Oko 95 % snimljenog materijala završi u konačnoj verziji filma, vrlo malo scena koje su snimljene se na kraju „izbace“, što je s obzirom na stihijsku metodu rada gotovo fascinantno. Također, Hong ne spominje nikakvo nadosnimavanje, što bi se opet nekako očekivalo zbog metode rada da se otkrije neki „propust“ u montaži, no do toga ne dolazi. Ne snima ni puno repeticija; isključivo ispod deset repeticija, najčešće oko sedam ili osam, što je također zanimljivo jer „klasičnih“ proba s glumcima prije samoga snimanja nema. Obično ima jednu dobru repeticiju i jednu do dvije „rezervne“ za montažu.

Hong Sang-soo uvijek ima „namjeru“ dok snima, to je neizbježno, ali on je pokušava gurnuti na stranu, koliko je moguće. Ne daje si mnogo vremena za bitne odluke koje donosi „intuicijski“, u trenutku, čije dalekosežne posljedice potom analizira. To stanje on naziva „borba između dva uma“ u kojem se konstantno nalazi za vrijeme snimanja. Njegov precizni i analitički dio može se već uočiti i po opisanim brojkama i postocima koje daje na uvid u vezi različitih segmenata predprodukcije, produkcije i postprodukcije filma. Taj njegov specifičan temperament određuje način i tempo rada. Tipično gledano, filmska proizvodnja zahtijeva visoku razinu pripreme, organizacije i produkcijskih troškova. Hong ne „operira“ na taj način, za njega je to proces otkrivanja.

„Osjećamo filmaša koji živi i snima kao u istom dahu, pokušavajući snimati filmove koji ne prekidaju tijekom života, već su konzistentni s njim, sasvim u suprotnosti s proračunskim zahtjevima filmova koji više sugeriraju vojsku koja ide u rat, a ne nekoga tko pokušava živjeti. Hongovi budžeti su bliži pristojnoj plaći u Londonu ili New Yorku i to je nešto što sugerira proživljeni svijet, a ne stvaranje filmskog artefakta“.⁶

Naravno, i niskobudžetni film strogo gledano „prekida tijekom života“, to je neizbježno, ali ipak ne u toj mjeri kao npr. neki *blockbuster*, stupnjevi su ipak podosta različiti. Hong Sang-soo je kao redatelj izrazito prisutan i prijemčiv u trenutku snimanja. Ne odaje dojam perfekcionista, s obzirom koliko filmova radi pogotovo u zadnjih desetak godina karijere, računica nameće zaključak da neće svaki film koji napravi biti odličan. To Hong prihvaća i za tako nešto svakako je potrebna razina redateljske, a i osobne poniznosti. Jedan od glavnih ciljeva mu je sagledati stvari onakve kakve one jesu ili barem pokušati. Glavni preduvjet da bi ova metoda uopće bila moguća je taj da redatelj mora imati povjerenja u svoju intuiciju usred izrazitog, samonametnutog pritiska. Naravno, glumci i ekipa filma moraju imati razumijevanja i povjerenje u redatelja. Da bismo izbjegli mistifikaciju, treba reći da ovakva metoda rada ne vodi nužno do dobrog ili odličnog rezultata, kao što i „priprijeđeniji“ pristup ne vodi nužno do mlakog ili lošeg rezultata. Ono što je međutim izvjesno jest to da specifične Hongove radne metode neminovno utječu na strukturu njegovih djela i njegove formalne kvalitete te smo ih zato i podrobno opisali.

⁶ McKibbin, Tony (2017.) : *The Turning Gate: The Fragile Focus on Memory*, str. 7-8.

3. DAN KADA JE SVINJA PALA U BUNAR (1996)

Dan kada je svinja pala u bunar debitantski je dugometražni igrani film Hong Sang-soo. U filmu su već vidljive tematske i stilske odlike koje će Hong razvijeti kroz svoj opus. Možemo stoga reći i da je to njegov „težičan“ rad jer jasno i sumarno predstavlja ono što nas čeka u budućnosti iz Hongove radionice. Film je to mozaične narativne strukture; pratimo četiri jasno razdvojena segmenta, četiri glavna lika čije su priče međusobno povezane. Kronološkim redom pojavljivanja u filmu, to su: pisac Hyo-sub (Kim Eui-sung), direktor Dong-woo (Park Jin-sung), mlada kino blagajnica Min-Jae (Cho Eun-sook) i direktorova supruga Bo-kyung (Lee Eung-kyeong). Pisac ima aferu s Bo, dok istovremeno održava odnos s Min. Odnosi među likovima gledateljima postaju jasni nakon više od polovice trajanja filma, postupno se otkrivaju, dok za to vrijeme dobivamo izrazito plastičan portret središnjih likova.

Hyo piše novi roman, ima problema s alkoholom i nema novaca. Frustraciju i osjećaj neuspjeha kompenzira ljubavnim odnosima s Bo i Min. U jednoj kratkoj sceni metaforičkih značajki pri početku filma dobivamo uvid u narav njegova karaktera; pisac iz neke objesti prstom u tegli biljke prijeći put kukcu sa svih strana, što je snimljeno u detalju i popraćeno suptilno uznemirujućom glazbenom podlogom. Nakon odgledanog filma, scena dobiva dublji smisao; shvaćamo da pisac svojim djelima aktivno „uništava“ živote drugih ljudi, ali i da je on sam, u neku ruku, kukac koji se koprca, svojevrsna žrtva vlastitih iracionalnih nagona.

Hyo je naime obuzet i vođen nagonima. Već dvije godine održava odnos s Min i u njihovoj prvoj sceni zajedno vidimo da postoji određeni nesrazmjer interesa, on se čak šali da ga ona gleda s divljenjem već jako dugo. Kada Min pročita njegov tekst koji joj je pisac dao na čitanje, ona ostane potresena jer ne želi da fiktivni lik žene umre, ali kaže da bi i ona tako reagirala da je muškarac prevari. Na taj iskreni i ozbiljni izraz i iskaz njenih emocija, pisac naglo prekine razgovor i kaže da se mora naći s izdavačem te još od nje posudi novac za lektora.

Isti taj novac potroši na boravak u hotelu s Bo, ženom s kojom ima aferu. Ne može se suzdržati, a da ne pita ima li ona spolne odnose sa svojim suprugom. Nakon što se ona na to pitanje uvrijedi i pokušava otići, on je zaustavi, „hrvaju“ se neko vrijeme, a onda joj pisac prizna da je „lud“ kad pomisli da ona „to“ radi sa suprugom. Iako očito nema snažnih moralnih principa, smatra da ima „pravo“ biti posesivan i ljubomoran. Žena, prijemčiva na pišćev „šarm“, kaže da ne spava sa suprugom i odbija ga, a onda si ona i pisac izjave ljubav, prva u nizu olakih, a time i posredno mučnih izjava ljubavi u Hongovu opusu. Pišćeva želja za

kontrolom se jasno potvrđuje kada u sljedećoj sceni seksa nagovara ženu da mu kaže da je ona „njegova“. Ta scena seksa snimljena je u zlokobnom gornjem rakursu, koji jasno naglašava njihovu obostranu nemoć. Pisac mašta s Bo o njihovom zajedničkom životu udvoje, no sve to djeluje nekako neuvjerljivo, ona je odustna i na kraju otiđe bez pozdrava, dok pisac priča s poznanikom.

U istom hotelu, Hyo se slučajno nađe u dizalu sa suprugom svoje ljubavnice, direktorom Dongom, no shvatimo da je on njezin suprug tek kasnije.

U ključnoj sceni prve priče, svjedočimo potpunom raspadu pišćeve kontrole. U restoranu, gdje se okupljaju izdavači, drugi pisci, kritičari, Hyo redom prvo pjeva karaoke, pjesmu o ljubavnom napuštanju, pijan u dva navrata nametljivo i napadno inzistira nudeći alkohol jednoj od žena (djevojci pisca koji je popularniji od njega, dakle u pitanju je stanovita latentna zavist), konobarica slučajno prospe hranu po Hyou, on zove Min koja se ne javi i onda se krene svađati s konobaricom jer se ne ponaša „kako treba“, iako se ispričala. Svađa preraste u otvoreni sukob i vrijeđanje konobarice, što još dodatno eskalira kada ga gomila ljudi izbaci, a on potpuno „poludi“, rušeći stvari i razbivši bocu, spreman za nasilje. Ovakvo gomilanje društveno „sramotnih“ situacija nesumnjivo ima apsurdan, čak i komičan učinak, međutim sve ostaje na razini karakterizacije: Hyo, pogotovo u stresnim situacijama, jednostavno ne može i ne želi kontrolirati vlastite impulse.



Slika 1. : Kadar-scena u filmu *Dan kada je svinja pala u bunar*

Na sudu pisac je „svečano“ defenzivan, on je častan, ne vodi neuredan život i pisanje mu je sve. Laže što je dovelo do sukoba, kaže da je netko njega napao i vrijeđao. Lik koji će se

kasnije pokazati ključnim za sudbinu pisca i Min također se pojavi u čekaonici suda i on je također dobio pet dana zatvora, kao i pisac. Impulzivna Hyoova priroda se također manifestira u posljednjoj sceni njegova „segmenta“; spremno posudi novac strancu koji ga je zamolio, bez imalo dvojbe, ne tražeći čak ni da mu stranac vrati dug, a znamo da sam pisac financijski loše stoji. U velikoj većini filmova ovakve situacije bi poslužile da uvidimo da lik ipak nije toliko „loš“, no u Hongovu svijetu ova gesta impulzivnog dobročinstva dobiva svoju uznemirujuću ambivalentnost.

U drugoj priči glavni lik je direktor Dong, suprug žene Bo kojeg smo nakratko vidjeli u prvom segmentu priče, u hotelskom dizalu zajedno s piscem. Direktor je pod stresom suvremenog tempa života. Nakon što mu sastanak s drugom direktoricom bude odgođen u tri navrata za sutra ujutro, odluči odsjesti u hotelu. Prije toga, u pauzi se sastao s prijateljem i njegovom suprugom; odnos više nije kakav je nekada bio kada su se mnogo češće viđali. Razgovara sa ženom koju pita s kim je tako dugo pričala na telefon, pokazujući slične ljubomorne tendencije kao i Hyo. Dong ima i svojevrsnu fobiju od zaraze; u hotelskoj sobi čisti krevet, a prije u vlaku je promijenio čarape kad se netko do njega u sjedalu isprovraćao.

U hotelu svjedoči jednoj pomalo tendencioznoj, ali ipak efektnoj sceni koja sumira tematiku filma. U blizini Dongove sobe ljubavni par se svađa, nagurava po hodniku, iz dijaloga se razabire da žena očito predugo čeka svog ljubavnika da on ostavi suprugu, prijeti samoubojstvom pa i ubojstvom te supruge. Vrate se u sobu i njihova svađa u izvanprizornom zvuku postupno preraste u seks.

Direktoru u hotelsku sobu dođe prostitutka. On prvotno želi samo pričati, no nakon što pogleda fotografiju svoje supruge i djeteta iz novčanika, perverzno se uzbudivši na pomisao „prijestupa“ uz primjesu grizodušja, odluči se za seks tijekom kojega otkrije da samo „želi da ga vole“. Nakon seksa uhvati ga panika jer je kondom „ispao“ pa se sljedeći dan testira na spolne bolesti.

Treća priča prati Min, mladu ljubavnicu pisca koja radi kao kino blagajnica i istovremeno traži novi posao. Na poslu radi s mladićem koji je opsjednut njome, često je krišom prati. Taj mladić se pojavljuje u prvoj priči, u čekaonici suda, zajedno s piscem, te je i on dobio pet dana zatvora, po svemu sudeći zbog Min, no detalji toga ostaju nejasni.

Min dobije drugi posao gdje posuđuje glas u videoigrama i animiranim pornografskim filmovima. Šef je kudi da nije dovoljno uvjerljiva u tom poslu, loše se „glasa“, kao što je kudi i „prvi“ šef jer nije dovoljno lojalna (saznao je da je našla novi posao). U ovom segmentu prikazani su teški socijalno-ekonomski uvjeti mladih u Južnoj Koreji. Min „spas“ i predah od

teških uvjeta vidi u ljubavnoj vezi s Hyom, no sve će to pasti u vodu. Kada ga Min iznenada posjeti povodom piščeva rođendana, zatekne u njegovom stanu Bo. Bo smjesta otiđe, dok Min inzistira na odgovorima, duboko povrijeđena, osjeća se iskorištenom. Prati pisca koji ima izljev bijesa što rezultira prvo šamaranjem, a onda verbalnim vrijeđanjem gdje krivi nju za sve i gdje joj kaže da je on „rođen za ovakvu ljubav“ (misleći na odnos s Bo). Pisac se u ovoj sceni konačno razotkriva kao zlostavljač. Kada on ode, shvatimo da je cijelu situaciju pratio izdaleka mladić s kojim Min radi na poslu. Mladić nastavi pratiti Min što pak rezultira njenim bijesom, ona ga ošamari dok je mladić uvjerava da pisac nije za nju. Večer završi tako da njih dvoje završe u krevetu (ponovno snimljeno u gornjem rakursu kao scena s piscem i Bo), mladić kaže da je voli nakon što ga ona pita je li sretan što je sada napokon ima. Min sada cinično gleda na ljubavne odnose kroz kontekst odnosa moći, dok je mladić pomalo očajnički pokušava uvjeriti da nije tako.

Četvrta i posljednja priča kao središnji lik postavlja direktorovu suprugu i piščevu ljubavnicu Bo. Ona se treba ponovno naći s piscem, no njega nema doma. Slučajno vidi supruga u gradu, prati ga i sazna da je bio u klinici za urologiju. Službenica joj ne želi ništa otkriti. Odsrava kod prijateljice liječnice. Ovdje se u strukturu filma podosta nezgrapno umeće njen san. Bo sanja da je umrla, odvijaju se njezine karmine na kojima se okupe njezin suprug, ali i Hyo i Min. U snu pisac legne pored njezinog mrtvog tijela. Nakon nekog vremena, ona ustane „živa“, a njezin suprug nonšalantno reagira na to, kao da je najnormalnija stvar na svijetu. Iz tog sna možemo zaključiti da ona želi da pisac Hyo „brine“ za nju, kao i to da je u njenom braku suprug Dong vjerojatno „odsutan“.

Bo dođe u dućan i želi kupiti fotografiju svoje obitelji koja stoji u izlogu (poslužili su kao „model“). Nakon početnog opiranja službenika, ona plati i odmah na licu mjesta razbije okvir te podere fotografiju. Ponovno se vrati kod piščeva stana, no on se i dalje ne odaziva. Tada vidimo situaciju u interijeru njegova stana: pisac Hyo i Min su mrtvi i goli, nožem ih je ubio mladić koji je također u stanu. Zaključujemo da su se pisac i Min ponovno „zblížili“, unatoč nasilnom „prekidu“, mladić je to saznao (vjerojatno prativši Min) i ubio ih u napadu ljubomore i bijesa. Bo otiđe jer se nitko ne javlja.

Bo se vrati kući, ima spolni odnos s Dongom, unatoč tome što mu se prvotno odupire i što želi da razgovaraju (njegovi rezultati testiranja na spolne bolesti nisu otkriveni). Dong ne može razgovorati sa ženom i otiđe. Bo nazove pisca, ostavi mu poruku da ne brine za nju i da ga voli. Sljedeći dan Bo pročita novine i onda počne stavljati novine na pod te otvori balkonska vrata. Iz konteksta zaključujemo da je Bo saznala za smrt pisca Hyoa i Min te da se vjerojatno sprema počiniti samoubojstvo.

Film se odlikuje izrazito mučnom atmosferom i Hongov je definitivno „najekstremniji“ rad. Djelo se zasniva na tematskoj preokupaciji likovima koje više vode nagoni, negoli razum pa čak i emocije, upetljane u „ljubavne“ odnose koje karakterizira izrazito međusobno emocionalno zlostavljanje. Težnja prema „drugacijim“ narativnim strukturama također je zamjetljiva; u ovom slučaju to je mozaična narativna struktura, koja doduše sama po sebi nije originalna, ali svakako nije „klasična“. Užestilski, film je vrlo precizno režiran, česte su statične, objektivne kadar-scene u širim planovima koje, iako suvereno postavljene, ne stavljaju kompozicijsku monumentalnu impresivnost u prvi plan, već više služe da naglase suštinsku ambivalentnost stanja likova i situacija u kojima se nađu, odbijajući tako „laka“ kategorička značenja analitičke montaže. Međutim, Hong u ovom filmu ipak ponekad koristi i postupak plan-kontraplan koji će u sljedećim filmovima gotovo u potpunosti nestati, a prevladat će kadar-scena.

„Premda je njegov vizualni stil manje osebujan od bilo kojeg njihovog (Hou Hsiao-hsien, Jia Zhang-ke i Tsai Ming-liang) – suzdržan i funkcionalan pa i samozatajan, njegovi dugi kadrovi u službi naturalizma⁷, a ne formalnoga dizajna, njegova bliska, ali promatračka kamera koja postiže istovremenu intimnost i nepristranost – Hongova estetika nije ništa manje precizna, osobito u zamršenosti njegovih pripovijesti“.⁸

Njegova buduća opsjednutost repetitivnostima i varijacijama ovdje nije prisutna u tolikoj mjeri, osim one elementarne koja dolazi u „paketu“ mozaične narativne strukture; likovi koji su sporedni u jednoj priči, postaju glavni u drugoj i obrnuto. Muški likovi su relativno slični, mladić-ubojica predstavlja krajnost ponašanja koje, u različitom stupnju, dijele Dong i pogotovo Hyo.

Film doduše nije bez nedostataka. Spomenuta tendenciozna autorova „ruka“ se osjeti u par navrata pa možda čak i moralizam. To su scene koje očito ilustriraju temu filma pa i sama „ekstremnija“ priroda filma gdje manifestno sve priče i sudbine likova završe kao u najgorem od mogućih svjetova svakako doprinosi toj tendencioznosti. Naposljetku, i sam izbor mozaične narativne strukture nosi u sebi „zamku“ tendencioznosti koja je ipak djelomično izbjegnuta zahvaljujući opipljivoj i sofisticiranoj atmosferi. Scena sna je vrlo nezgrapno umetnuta u narativnu strukturu filma te je zapravo sasvim suvišna.

⁷ Sinonimno pojmu realizma.

⁸ Quandt, James (2007.) : Twice-told Tales: The Films of Hong Sang-soo.

Nakon ovog vrlo dobrog debitantskog filma, Hong će radikalnije zaokrenuti prema suptilnosti, do gotovo „izluđujućeg“ stupnja.

4. OH! SOO-JUNG (2000)

Oh! Soo-jung treći je Hongov igrani film. Film ima crno-bijelu fotografiju i složenu narativnu strukturu. Ista priča se ponavlja, iz različitih fokalizacija, ali uz svojevrsni obrat; izgleda da priče postoje u alternativnim stvarnostima u odnosu jedna na drugu gdje se stvari preklapaju i ponavljaju, ali dosta stvari je i različito. Te dvije priče su zapravo retrospekcije, a na početku prve priče i na početku druge priče (koja počne sredinom filma) dva su prologa u sadašnjem vremenu (različitih fokalizacija), dok je na samom kraju filma epilog, razrješenje središnje situacije postavljene u „prolozima“. Svaka od dvije glavne priče sastoji se od sedam sekvenci, na filmskoj slici ispisani su i glavni brojevi kada počne nova sekvenca te pet međunaslova. Nema racionalnog objašnjenja za taj postupak unutar same priče filma.

„*Oh! Soo-jung* ne pruža nikakvu subjektivnu motivaciju za razlike. Nije da se Jae-hoon sjeća trenutka u njihovoj aferi na jedan način, dok ih se Soo-young sjeća drugačije. Doista, nemamo razloga vjerovati da retrospekcije uopće predstavljaju sjećanja likova. Scene su predstavljene u jasno numeriranim dijelovima, kao da su predmeti u objektivnom pregledu ili scene u paralelnim svjetovima. Uokvirene scenama sadašnjeg vremena, varijacije iznose Hongovu zaokupljenost s uzorkom koji se ne može svesti na dramsku strukturu“.⁹

Priča prati troje likova: tv scenaristicu Soo-jung (Lee Eun-ju), tv producenta Young-soo (Moon Sung-keun) i vlasnika galerije Jae-hoon (Jeong Bo-seok). U prvoj priči glavni fokalizator je Jae, a u drugoj je to Soo. Glavni narativni okvir je susret Jae i Soo u hotelskoj sobi povodom „konzumacije“ svog odnosa. Jae čeka u sobi i inzistira da Soo dođe iako je rekla da se osjeća bolesno. Soo naposljetku popusti i kaže da će doći. Prva verzija priče završi tako da na putu do Jae, Soo „zaglavi“ u žičari jer je nestalo struje.

Soo je objekt žudnje obojice muškaraca u filmu. Saznajemo da je ona djevojka. U prvoj priči naglasak je više stavljen na njen odnos s mlađim Jae-hoonom, dok u drugoj „verziji“ priče veći prostor dobiva njen odnos s producentom Youngom. Soo radi s producentom, dok se producent i Jae znaju oko pet godina, no ne viđaju se često. Producent želi snimiti nezavisni film, a vlasnik galerije ponudi mu financijsku pomoć. Vlasnik se gotovo odmah zainteresira za Soo. Kada ostanu sami, nakon što otprate pijanog producenta taksijem kući, vlasnik kaže Soo da će joj pokazati „nešto smiješno“ u jednoj uličici. Tamo je „zaskoči“ i krene ljubiti, no ona ga odbije i odgurne. Jae je također muškarac kojim vladaju nagoni, brzopleto i agresivno

⁹ Moonyung, Huh (2007.) : *Hong Sangsoo*. Seoul: Korean Film Council, Seoul Selection.
Bordwell, David: *Beyond Asian Minimalism: Hong Sang-soo's Geometry Lesson*, str. 33.

pokušava zadovoljiti svoje želje, ne obazirući se pritom previše na potrebe drugih. Takav je i producent s kojim Soo radi. U drugoj verziji priče, producent se poljubi sa Soo dok rade na projektu. Tada mu ona otkrije da je djeвица. U ovoj verziji priče producent nema dogovor s vlasnikom galerije oko financijske potpore vlastita filma, a Soo mu otkrije da joj se nešto „dogodilo“ s vlasnikom na ljubavnom planu. Producent joj na ulici također želi pokazati „nešto smiješno“ (kao što je i vlasnik rekao u prvoj verziji) što završi njegovim pokušajem da siluje Soo u hotelskoj sobi. Soo kaže da se istinski zaljubila u njega te je on nakon toga prestane napadati i brizne u plač.

Dok je ova opisana razlika između verzija priče velika, druge su vrlo suptilne. Tako se u prvoj verziji priče u restoranu ljube Soo i vlasnik galerije te ispadne vilica sa stola. U drugoj verziji ovaj put se ljube u kafiću i nakon što si međusobno izjave da žele spavati zajedno na nekom lijepom otoku, žlica padne sa stola.

U prvoj verziji u restoranu, kada su svi glavni likovi zajedno, vlasnik galerije kaže da njegov brat nema povjerenja u njega i da imaju različite životne stilove. U jednom trenutku vlasniku bude loše i mora na zahod. U stražnjem planu kadra dvije žene ručaju. U drugoj verziji priče producent pita vlasnika zašto se ne odseli iz bratovljeve kuće i da kupi svoj stan. Vlasnik kaže da poštuje svog brata i da mu je uzor. Ovaj put producentu nije dobro i mora na zahod. U stražnjem planu kadra konobarica čisti stol za kojim nitko ne sjedi.

Činjenica da su obje scene snimljene u jednom statičnom kadru u istom američkom planu pridonosi dojmu radikalne ambivalentnosti i „bačenosti“ u materiju, ne „vodi“ nas se kao gledatelje da lakše prepoznamo razlike u situaciji (preko npr. bližih ili krupnih planova). Neki gledatelji će možda misliti da se scena odigrava potpuno isto kao u prvoj verziji priče, neki će primijetiti da postoje nekakve razlike, ali neće moći detektirati točno koje, s obzirom da je vremenski razmak između navedenih scena oko 54 minute.



Slika 2.1. : Prva verzija scene u filmu *Oh! Soo-jung*



Slika 2.2. : Druga verzija scene u filmu *Oh! Soo-jung*

U prvoj verziji priči, vlasnik galerije isprva neuspješno pokušava „zavesti“ Soo, no ona naposljetku popusti. Indikativna je scena kad se njih dvoje voze u autu, a vlasnik se hvali pokretnim krovom, dok Soo priča o svom djetinjstvu. Vlasnik je baš i ne sluša, a kada Soo završi, zavlada neugodna atmosfera. Ali zato on „blista“ od zadovoljstva u hotelu kada mu ona priopći da je djeвица (a nakon njegova „navaljivanja“ da spavaju zajedno). Nakon kratkotrajnog prekida i svađe (u kojoj je Jae rekao da je čak razmišljao i o braku s njom i da želi da njihov odnos ima „smisla“), javlja se još jedna scena pokušaja seksa u hotelskoj sobi. Jae je sada frustriran njenim odbijanjem u toj mjeri da zahtijeva da mu „pokaže“ svoju menstruaciju ne bi li se uvjerio govori li Soo istinu. Soo ga smiri govoreći mu da želi spavati s

njim na nekom lijepom mjestu, na otoku. Jaeu se povrati raspoloženje i kaže da će spavati u najskupljoj sobi hotela na otoku pa si izjave ljubav.

U drugoj verziji priče u istoj hotelskoj sobi dođe do žestoke svađe između njih. Tijekom ljubljenja Jae „pogriješi“ Sooino ime i izgovori ime svoje prijateljice. Naime, u drugoj verziji priče vidjeli smo Jae kako se ljubi s prijateljicom, a s kojom se u prvoj verziji priče samo družio, šetajući psa. Soo se naljuti na njegovu pogrešku i prekine ljubljenje. Nakon što se u jednom trenutku razdvoje pa se onda ponovno sastanu, Jae „eksplokira“ i bijesno viče na nju, pitajući zašto radi tolike probleme, izluđuje ga jer nije namjerno izrekao krivo ime. Soo ponovno popusti, udovolji mu i okrivi sebe za cijelu situaciju. Jae se smiri i nasmiješi, čim je odriješen bilo kakve odgovornosti, iako kao gledatelji znamo razinu njegova licemjerstva jer smo ga vidjeli kako se ljubi s prijateljicom.

Jae i Soo se dogovore za susret u hotelu. Ova verzija priča završi tako da njih dvoje konačno spavaju zajedno. Jae je morbidno ponosan na prizor velike mrlje krvi na plahti kreveta. Jae kaže Soo da je ona njegova druga polovica i obećaje da će se popraviti. Zagrle se, Soo se na trenutak prepusti, a onda se upitno zagleda prema gore...

U drugoj verziji priči saznajemo još jedan uznemirujući detalj o Soo, koji uznemiruje tim više zbog nonšalantne prezentacije. Soo ima seksualni odnos s vlastitim bratom u vidu zajedničke masturbacije, dakle u pitanju je incest. Brat je, kao i Jae i Young, muškarac koji se ne može kontrolirati i koji također napadno iskorištava svoju sestru. Brat se pojavljuje u još samo jednoj sceni filma kada mrzovoljno tjera sestru iz sobe, dok ona pokušava voditi nekakvu komunikaciju s njim. Obje scene u kojima se pojavljuje brat također su snimljene u jednom statičnom kadru, a u prvoj sceni kada se „zavuče“ Soo u krevet usred noći i traži seksualnu uslugu, jedva i da mu razabiremo lice i nemamo nikakve indicije tko bi taj lik mogao biti. U drugoj sceni, Soo ga oslovi kao brata, ali on je i dalje snimljen u profilu, u američkom planu te tek uz detaljnu usporedbu s prethodnom scenom, zaključujemo da doista jest u pitanju njezin brat u sceni u sobi.

Ovaj slojevit film ima izrazito ironijski ton, što se i vidi po ispisivanju glavnih brojeva po filmskoj slici koji označavaju puko nabravanje sekvenca, kao i po međunaslovima poput: „Dan prolazi u čekanju“, „Možda se nešto dogodilo“, „Pokvarena žičara“, „Možda namjerno“ itd. Likovi samo nižu scene u vlastitom životu, bez nekog cilja ili smisla. Ironijski ton doduše ne ublažava nelagodni svijet djela. Soo je žena koja se ne može oduprijeti napadnim muškarcima, uvijek ide linijom manjeg otpora, djeluje disocirano. Crno-bijela fotografija naglašava beznađe Sooino situacije, ali i općenito svijeta u kojem nema nikakve razlike ili

promjene. Naizgled „zaigrana“ narativna struktura s dvije alternativne verzije priče koja sugerira nekakvu „tajnu“ iza svega implicitno poručuje da zapravo nema nikakve dubinske razlike između priča, samo razlike u pojedinostima; Soo je i dalje žrtva muškaraca u svom romantičnom i obiteljskom životu. Svijet djela je takav u kojemu životne slučajnosti nemaju „čarobnu“ kvalitetu, likovi su te slučajnosti nesposobni pretvoriti u nešto više, nešto nužnije te ostaju zauvijek zarobljeni u čahuri vlastitih iracionalnih nagona. Film je u tom smislu „komičan“.

„Točnije rečeno, pravi komični učinak nastaje kada se, nakon čina razotkrivanja, suočimo sa smijehom i ništavnošću razotkrivenog sadržaja – za razliku od susreta iza vela sa zastrašujućom Stvari suviše traumatičnom za naš pogled. Zato konačni komični učinak nastaje kada se nakon skidanja maske suočimo s potpuno istim licem kao maska“.¹⁰

¹⁰ Žižek, Slavoj (2005.) : The Christian-Hegelian Comedy.

5. OKRETNNA ULAZNA VRATA (2002)

Kineski car je imao kćer u koju se zaljubio običan pučanin. Car mu je odrubio glavu, a pučanin se inkarnirao u zmiju. Zmija se omotala oko princeze, od čega je skoro umrla. Svećenik je uputio princezu da pronade određeni hram u Koreji. Ispred hrama princeza je rekla zmiji da je pričekaj dok se ona ne vrati s hranom. Princeza je ušla u hram i nije se više nikad vratila. Zmija je krenula za njom, no kiša, munje i gromovi su je prestrašili i ona je pobjegla. Ta vrata od kojih se zmija vratila natrag i pobjegla nazvana su „okretna ulazna vrata“.

Ovu parabolu prijatelj ispriča glavnom liku filma *Okretna ulazna vrata*, četvrtom Hongovom igranom filmu, na što on zijevne i nasmiješi se. Sudbina zmije, ali u suvremenom kontekstu, čeka i glavnog lika. Gyung-soo (Kim Sang-kyung) je glumac koji se „spetlja“ s dvije žene tijekom radnje filma: instruktoricom plesa Myung-sook (Ye Ji-won) i udatom ženom Seon-young (Chu Sang-mi). Film je dotad redatelj najlinearniji što se tiče narativne strukture, ali ima diptih strukturu u kojoj u prvoj polovici filma pratimo protagonistov odnos s Myung, a u drugoj polovici sa Seon. Mogli bismo reći da je u pitanju realističnija varijacija strukture prethodnog filma *Oh! Soo-jung* koji također ima dvije razgraničene cjeline (ali s drugačijom „konstelacijom“ likova, jedna žena i dva muškarca). I ovaj film, kao i prethodni ima međunaslove koji ovaj put imaju funkciju konkretne najave budućih zbivanja što doprinosi sveopćem tonu predestinacije i fatalizma: npr. „Myung-sook govori Gyung-soou da ga voli“, „Gyung-soo prepoznaje Seon-young kao staru poznanicu“, „Gyung-soo doživljava isto što i zmija s okretnih ulaznih vrata“. U prvom i posljednjem kadru filma vidimo Gyunga kako hoda sam po kiši što zaokružuje temu predestinacije.

U prvoj polovici filma Gyung ne želi ništa ozbiljno s Myung, iako ona očito želi, dok u drugoj polovici, on želi Seon, ali ona pak ne uzvraća interes na način kako bi to Gyung htio. Pretpostavka za priču¹¹ je da redatelj nazove glumca Gyunga i kaže mu da ga ne mogu angažirati za ulogu u filmu jer ga produkcija „krivi“ što prošli film nije uspio. Glumac svejedno uzme honorar, posvađa se s redateljem koji mu kaže neka razmisli koliko je teško biti ljudsko biće, „da se ne pretvorimo u čudovišta“. Ta fraza će se ponavljati tijekom filma, kao lajtmotiv, verbalna repeticija. Neočekivano slobodan od obaveza, glumac se odazove na poziv prijatelja, pisca, s kojim se nije dugo čuo, da ga dođe posjetiti u drugi grad. Prijatelj mu spomene i da glumac ima obožavateljicu, što je zasigurno za Gyunga bio dodatni poticaj za posjet.

¹¹ Peterlić, Ante (2001.) : *Osnove teorije filma*, 4. izd., Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, str. 229.

Nakon pijane noći, prijatelj „agresivno“ kaže glumcu koliko je sretan što ga vidi, zagrli ga i zaplače. Glumac kaže prijatelju „nemojmo biti čudovišta“, ponavljajući riječi redatelja upućene njemu i u tom trenutku osjećajući, vjerojatno, moralnu superiornost.

Pisac konačno upozna Gyunga s instruktoricom plesa Myung koja je obožavateljica njegovog glumačkog rada. Pisac također gaji simpatije prema njoj, iako su samo prijatelji. Tijekom vožnje pedalinom Myung otkrije da je sama već pet godina, bilo joj je teško nakon prekida, u svom bivšem dečku „vidjela“ je svog oca koji je bio „slobodan“ u odnosu sa ženama. Sada je dobro i živi „punim plućima“. Dok se voze, muškarac ih zatraži upaljač. Kasnije će se pokazati da je taj muškarac Seonin suprug, također je u pedalini s nekom ženom. U restoranu, pijana Myung predloži glumcu da se poljube da „razbiju led“. Odluče se odvojiti od prijatelja, na njegovo negodovanje. Završe u motelu gdje spavaju zajedno. Myung „optuži“ Gyunga da je zapravo ne voli, na što joj on „odgovori“ još jednim spolnim odnosom. On se planira vratiti u Seoul, a Myung ga manipulativnim taktikama pokušava „zadržati“, ucjenjuje ga da joj mora reći da je voli, ako je želi više ikada vidjeti, što glumac odbije. Drugi put ga zove i kaže mu da je u motelu s njegovim prijateljem-piscem i pita ga što da radi jer se nisu još ni poljubili. Očito ga pokušava učiniti ljubomornim, gledatelji ne znaju uopće govori li ona istinu. Glumac joj ponovi frazu „nemojmo postati čudovištima“. Prekine poziv, a onda je psuje i vrijeđa.

Glumac se na kolodvoru rastane s prijateljem i Myung. Myung mu pokloni dar i vlastitu fotografiju. Cijeli rastanak je neugodan, a glumac je distanciran. Koliko Gyung ne mari za Myung vidimo u sceni kada u vlaku potpunom strancu pokloni njenu fotografiju. Na fotografiji je napisana „uzvišena“ poruka za Gyunga, no to njega ne dira.

U vlaku Gyung susretne „drugu“ ženu Seon koja će postati fokusom njegovih interesa. Ona ga prepoznaje, gledala ga je u kazališnim predstavama. Gyung siđe na njejoj stanici i prati je sve do njezina kućnog praga; odluči ostati u gradu i iznajmi sobu. Impulzivnost i apsurdnost njegove odluke pojačava se dodatno u sceni kada Gyung ide sam na večeru u restoran. Tamo se zagleda u jednu ženu koja sjedi i prepire se sa svojim partnerom. Partner „uhvati“ pogled između Gyunga i žene, a Gyung brzo preusmjeri pogled na sliku iznad žene te se čak digne i dođe do slike da je bolje pogleda. Zapravo sve to radi da „uvjeri“ njenog partnera da je cijelo vrijeme gledao u sliku, a ne nju. Partner ga povišenim tonom upita koji je njegov problem. Gyung natrag sjedne za svoj stol, a onda pita konobara gdje može nabaviti kopiju te slike i dalje održavajući šaradu. Scena je snimljena u Hongovom standardnom statičnom kadru-sceni. Neobjašnjivo i iracionalno Gyungovo ponašanje zbog te je režijske „udaljenosti“ stavljeno u prvi plan i ova scena to savršeno ilustrira. Pogotovo kada uzmemo kontekst u obzir da je sada Gyung u gradu zbog druge žene, te je nejasno zašto sada gleda

neku drugu? Je li pomislio da je to Seon? Izostanak subjektivnog kadra i kadra reakcije pojačavaju dojam ambivalentnosti i dvosmislenosti.



Slika 3. : Društveno neugodna situacija u filmu *Okretna ulazna vrata*

Gyung želi razgovarati sa Seon, ali Seonina majka djeluje posesivno i odveć znatiželjno, ne pušta ih da pričaju nasamo jer želi znati o čemu će pričati. Ponovno, ne znamo kontekst majčine posesivnosti. Gyung i Seon se ipak uspiju odvojiti od njezine majke i pričaju. Gyung kaže da joj je htio reći koliko je lijepa i da je želi ponovno vidjeti. Seon to laska i ipak da Gyungu broj mobitela.

Gyung i Seon se nađu drugi dan u restoranu. Seon mu otkrije da ga zna otprije; još iz vremena srednje škole Gyung je nju „spasio“ od nametljivih dečki na bazenu, praveći se da je njen prijatelj. Sljedeće jutro došao ju je posjetiti kod kuće, kao i sada. Iz ove priče provizorno možemo zaključiti da Gyung i dalje ima identičan mentalni sklop kao što je imao u srednjoj školi, a i to da ta njegova prijašnja „herojska“ akcija vrlo vjerojatno nije bila posve bezinteresna i altruistična. Gyung ne djeluje kao da se sjeća te priče, ali ipak kaže da se sjeća, međutim ne prepoznaje njeno lice. Seon se pomalo napila, otkrije Gyungu da je udana. Nešto kasnije, Gyung se sada potpuno prisjeti Seon zbog njenog specifičnog pokreta ruke i sada djeluje uvjerljivije.

„To zanimanje za formu, ali odbijanje povlačenja od stvarnog, navodi nas na razmišljanje o manifestaciji odjekivanja i zgusnutoj sadašnjosti. U tom smislu Hong oponaša stvarnost, a ne filmsku konvenciju, kao sredstvo kojim se stvara dvosmislenost odgovora koja je bliža životu

od većine filmske umjetnosti. Kada Gyung tvrdi da se sada sjeća Seon, možemo mu vjerovati; možemo i ne vjerovati – kao što kad nas netko obavijesti na zabavi, nakon što mu damo više pojedinosti o trenutku kada smo se prethodno upoznali, oni tvrde da se sjećaju, dok mi nismo baš sigurni sjećaju li se ili se pokušavaju izmigoljiti iz neugodne situacije. Film koji se više bavi svojim narativnim svojstvima to će na ovaj ili onaj način razjasniti – Hong nas ostavlja u nedoumici. Jednostavna retrospekcija bi riješila problem, ili čak, kao što se često događa u životu, osoba dodatno ispunjava kontekst kako bi pokazala da se sada prisjetila. Ipak, Hong traga za neodređenošću koju nalazimo mnogo očiglednijom u životu nego u filmovima i velik dio društvenih neugodnosti očitih u njegovom radu, neugodni sastanci i scene seksa u njegovim filmovima, lako bi mogli biti jednako neugodni kao što su u „stvarnom životu“. Djelomično ono što film čini zgusnutim sadašnjošću je to što ne možemo znati sjeća li se Gyung ili ne. Kada bismo znali da se ne sjeća i tvrdi da se sjeća, znali bismo da je primarno htio zavesti Seon. Kada bi se mogao prisjetiti i da nam se ponudi kratka retrospekcija koji bi pokazala te trenutke, prihvatili bismo njegove postupke u dobroj vjeri. Obje opcije bi razrijedile sadašnjost, što bi nas možda navelo da se previše prisjećamo prošlosti ili da previše anticipiramo neposrednu budućnost filma“.¹²

Još jedna opcija uz retrospekciju i dodatni dijalog koja nije spomenuta bila bi svakako i analitička montaža. Pažljivim kadriranjem i raskadriranjem, preciznošću i međuodnosom verbalnih replika i glumačkih neverbalnih gesti, „lako“ bismo mogli dobiti dojam da Gyung ili laže ili je iskren. Hong to odbija i ostaje nam „zgusnuta sadašnjost“.

Gyung i Seon završe u taksiju, Gyung pita taksista da ih vozi do nekog motela, a onda se Seon „ubaci“ i kaže točno ime hotela u koji želi ići (je li to već prije radila, možda je njena majka prekomjerno zaštitnički nastrojena jer je i prije napravila ovakav „incident“?). U hotelu spavaju zajedno, iako joj je Gyung prije rekao da je neće ni dodirnuti. Gyung ponavlja „tehniku“ koju je prakticirao u krevetu s Myung, no čini se da Seon ne reagira tako dobro kao Myung. Ovaj put Gyung prvi izjavi ljubav Seon, ona mu uzvratila, ali uz znakovitu odgodu. Sljedeće jutro Seon odlazi i napiše mu poruku. Prije njenog odlaska još jednom završe u krevetu. Gyung pročita njenu poruku koja sadrži identičnu frazu koju je upotrijebila i Myung kada mu je napisala tekst na poklonjenoj fotografiji: „ti u meni, ja u tebi“. Seon se nije vratila u hotel kao što je obećala i to nagna Gyunga da opet dođe do njene kuće. Međutim, tamo zatekne njezinog supruga kako se vraća i odmah pobjegne. Tog istog supruga vidjeli smo prije

¹² McKibbin, Tony (2017.) : The Turning Gate: The Fragile Focus on Memory, str. 6.

nakratko u pedalini s drugom ženom kada je zatražio upaljač od Gyungovog prijatelja dok se ovaj vozio u pedalini zajedno s Gyungom i Myung.

Gyung piše pismo Seoninom suprugu da bi razotkrio „nedostatak iskrenosti“ Seon te ostavi u „prilogu“ njezinu poruku koju mu je ostavila u hotelu. Gyung piše pismo u ime izmišljenog prijatelja koji poznaje Gyunga. U ovoj situaciji vidimo koliko lako se njegova idealizacija pretvori u želju za osvetom. Naposljetku, suprug odlazi na put a da nije vidio poruku. Seon i Gyung se ponovno nađu. Ne znamo je li pročitala njegovo pismo ili je pismo našao netko od njezinih članova obitelji i uništio ga prije nego što ga Seon pročita. Ponovno završe u hotelu i pokušavaju imati odnos, ali Gyung ima erektilnih problema. Gyung pita Seon radi li joj suprug u gradu Cheonanu jer misli da ga je tamo vidio s nekom ženom u pedalini.

„Ono što ovaj film, kao i ostala Hongova djela, čini tako fascinantnim je to što Hongu ponašanje likova nije izvor lake komedije, već umjesto toga izvor je teškog promišljanja o viđenom od strane publike. Kada Gyung razmišlja o tome je li čovjek kojeg je vidio bio njezin suprug ili nije, od nas se također traži da se pokušamo prisjetiti tog ranijeg trenutka u filmu. Scena je dvosmislena ne zato što ne znamo, već zato što se ne možemo sjetiti, što je određena vrsta strukturne odsutnosti sasvim drugačija od namjerne dvosmislenosti koja ostavlja trenutak nespoznatljivim. U majstorskim filmovima poput Antonionijeve *Profesija: reporter* ili Godardova *Prezira* ne možemo točno znati što se dogodilo tijekom elipse: bilo to Lockeova smrt u hotelskoj sobi u prvom, bilo što se točno dogodilo između Paula i tajnice u potonjem. Filmovi nam *uskraćuju* te informacije, ne očekuju da ih se *prisjetimo*. Možda će se oni s dobrim vizualnim pamćenjem prisjetiti lica s broda kada kasnije u filmu vidimo supruga, ali za Hongove potrebe vjerojatno je bolje da gledatelj ne zna – ili se samo napola sjeća. U *Film Quarterly* Kim Kyung Hyun kaže da je Hong namjerno dodijelio ulogu supruga neprofesionalcu kao da je svjestan da bi angažiranje nekoga poznatog značilo iznevjeriti ono što je percepcijski konfuzno. Ako u filmu glumi korejski ekvivalent Georga Clooneya u nečemu što se čini kao mala epizodna uloga, a zatim ga se kasnije u filmu otkrije kao supruga, nemamo ovu percepcijsku frustraciju; umjesto toga imali bismo pristojnu internu šalu.

Kao da Hong traži novi prostor između nekoliko opcija: elipse modernističkoga filma, interne šale autorefleksivne komedije i naravno trilera koji bi dopustio retrospekciji da otkrije informacije na koje smo možda napola obratili pozornost, ali bi nam trebao redatelj da nas vrati u potpuno prepoznavanje“.¹³

¹³ McKibbin, Tony (2017.) : *The Turning Gate: The Fragile Focus on Memory*, str. 2.

Usporedimo to s ranijim Hongovim filmom *Dan kada je svinja pala u bunar*. Tamo postoji usputna scena u dizalu u kojoj je lik direktora Donga koji će kasnije dobiti „svoju“ priču. U toj kratkoj sceni lik je ipak suptilno naglašen, rezom s bližeg plana pisca Hyoa na kratki kadar bližeg plana Donga. U filmu *Okretna ulazna vrata* lik supruga gotovo nikako nije stilski naglašen. Tek nakon što „premotamo“ film možemo sa sigurnošću zaključiti da je Seonin suprug bio u pedalini s nekom drugom ženom i da se Gyung zapravo ispravno prisjeća. Kada ga prvi put vidimo suprug se ni po čemu ne ističe, npr. nekim kostimografskim detaljem u primarnoj boji ili tjelesno, i još je snimljen u širem planu, bez npr. vožnje prema naprijed koja bi signalizirala važnost lika.¹⁴ Na ovom primjeru vidimo stilski razvoj Honga prema radikalnijoj suptilnosti. Seon kaže da nije moguće da je Gyung vidio njezinog supruga jer on nije kao drugi, on živi za druge. Nakon što otkrijemo da je to zaista bio njezin suprug viđen s drugom ženom, Seonina konstatacija i vlastita percepcija o njemu postaju upitne. Gyung izjavi ljubav Seon, ali ona mu ne uzvratiti. Sada ona, kao Gyung s Myung, inicira seks da bi izbjegla „dublji“ razgovor. Kada ne uspiju, Gyung pita Seon želi li da umru zajedno. On sada više ne želi seks, samo smrt. Ponovno svjedočimo izrazito nestabilnom Gyungovom ponašanju i teško je reći je li njegova suicidalnost „performativna“ (u smislu da primarno traži njenu reakciju) ili je njegova suicidalnost isključivo povezana s trenutnim problemima. Gyung i Seon završe kod gatare da im pročita sudbinu. Gatarica kaže da Seon čeka izrazito sretna sudbina u braku, dok Gyunga čeka nesretna sudbina u sljedećih par godina. Seon je zadovoljna svojom „prognozom“. Tema predestinacije ilustrirana je i ovom scenom, iako na svjesno banalan način.

Seon pita Gyunga hoće li je pričekati, vratit će se s novcima. Seon otiđe i ne vraća se, a on čeka dok počne kiša. Gyung ponovno dođe do njene kuće, do ulaznih vrata, zagleda se u kišu, okrene se i otiđe, kao zmija u parabolli. Ne znamo je li se Gyung prisjetio parabole i je li spoznao nešto na kraju, da je možda „čudovište“, barem na trenutak. Njegovo odustajanje na kraju može značiti ili neki novi početak u životu ili jednostavno privremeni umor i zasićenje sve dok ponovno ne „napuni“ baterije i krene u nove „avanture“. Također ostaje „visjeti u zraku“ je li Seon znala za pismo koje je napisao Gyung i je li svjesno bila s njim posljednji put. Ili ju je možda tek gatarica „uvjerila“ da se vrati suprugu jer ih čeka sretna sudbina? U

¹⁴ „Metadiskurzna funkcija - posebna služba koju imaju pojedini film. postupci u regulaciji gledateljeva praćenja film. izlaganja. Takvi postupci pomažu gledatelju da se snađe u izlaganju, a tipično se javljaju tamo gdje takvo snalaženje može postati nesigurno ili nedovoljno specifično. Temeljne metadiskurzne funkcije jesu: a) *uvod* i *izvod* iz film. sklopa (npr. uvođenje u scenu s obilježenim detaljem, a njezina odjava vožnjom unatrag, b) naglašenije razgraničenje i povezivanje film. sklopova (ugl. s pomoću montažnih spona), c) naglašavanje posebno važnih mjesta u izlaganju kako ih gledatelj ne bi propustio (stilizacijama), d) njihovo komentiranje/tumačenje (npr. stilskim figurama) i e) signaliziranje „statusa“ danog film. sklopa (npr. pripada li temeljnoj naraciji ili nekom drugom tipu izlaganja, npr. montažnoj sekvenci ili poetskom sklopu)“.

Turković, Hrvoje (2003.) : „Metadiskurzna funkcija“ u *Filmski leksikon A-Ž*. Ur. Bruno Kragić i Nikica Gilić. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, str. 389.

Hongovu svijetu slabe proaktivne motivacije (koja bi uključivala i emocionalnu empatiju prema drugom kao takvom) i snažnih i impulzivnih nagona, ovo tumačenje ne djeluje toliko „nategnuto“.

Za razliku od prethodna dva analizirana filma, žene u ovom filmu ipak nisu potpuno pasivne žrtve. Seon na kraju konačno „odbije“ Gyunga, no na temelju svega što smo vidjeli ne možemo reći da ona zna što „želi“ u životu i vjerojatno će ponoviti pogreške u budućnosti, ovaj put s nekim drugim. Myung je također proaktivna u svojoj želji za Gyungom i otvoreno mu se udvara, ali je i manipulativna, djeluje kao da „liječi“ neke probleme iz prošlosti preko odnosa s Gyungom i, kao i velika većina likova u Hongovom filmskom svijetu, naprosto prebrzo i lakomisljeno ulazi u odnose s drugima. Oba ženska lika također dolaze, čini se, iz nezdrave obiteljske sredine.

Linearnija struktura filma omogućila je koncentriraniji i intenzivniji pogled na karakterizacijski sloj djela, pogotovo na iracionalno ponašanje likova. S time se ipak ne slažu svi.

„Više me privlače Hongovi filmovi s više protagonista ili rijetki filmovi sa ženskim središtem nego kada je fokus presnažno usmjeren prema tipično Hongovskom narcisoidnom muškarcu. U *Okretnim ulaznim vratima*, čini se da postoji pokušaj sentimentalizacije glavnog lika i njegovog romantičnog neuspjeha, barem unutar Hongovog uobičajenog ultra-cinizma“.¹⁵

Gdje točno Marc Raymond vidi pokušaj „sentimentalizacije“ glavnog lika u filmu, teško je odgonetnuti. Autorska pozicija okarakterizirana kao „ultra-cinizam“ također je problematična. Iako Hong nema nekih iluzija i kao autor je distanciran, ne osjećamo da gaji prezir prema svijetu koji prikazuje. Filmovi su često sadržajno mučni i opori na jedan suptilan način, ali postoji kontrapunkt u autorovom kontemplativnom pristupu koji ne poziva na identifikaciju već na refleksivni i kritički odnos prema onome što se gleda.

¹⁵ Raymond, Marc (2016.) : Senses of Cinema: Hong Sang-soo.

6. PRIČA O FILMU (2005)

Film *Priča o filmu* šesti je Hongov igrani film. Ovaj film prekretnica je u Hongovu opusu. Naime, *Priča o filmu* je prvi film u kojem je Hong upotrijebio svoj budući stilski zaštitni znak, a to je korištenje zuma, konkretnije, zumiranje prema naprijed i zumiranje prema natrag. Zum će Hong koristiti u svakom sljedećem filmu. Dotad su prevladavali mahom statični kadrovi-scene uz povremene prateće i navodeće panorame. Hong se ponovno „igra“ s narativnim strukturom. Opet je na djelu „zaigrana“ diptih struktura kao i u *Oh! Soo-jung*, ali ovaj put je metatekstualne naravi: u prvom dijelu filma gledamo već „dovršeni“ srednjometražni film koji je prije snimio trenutno teško bolestan redatelj, a u drugom dijelu filma pratimo njegovog kolegu redatelja Kim Dong-sooa (Kim Sang-kyung) koji je upravo pogledao taj film (kao i gledatelji) i čija je životna priča zapravo poslužila kao inspiracija bolesnome redatelju za srednjometražni film. U „film u filmu“ kao i u „stvarnom“ dijelu priče pojavljuje se glumica Choi Young-shil (Uhm Ji-won).

U filmu u filmu glavni lik je student Jeon Sang-won (Lee Ki-woo). U filmu se koriste zumovi, kao i izvanprizorna naracija studenta. Student slučajno susretne svoju bivšu djevojku koju glumi Choi. Ona osjeća grižnju savjesti, misli da je Jeon ljut na nju. U studentovoj naraciji saznajemo da je ona jednom izašla s njegovim prijateljem pa je on prekinuo vezu. Choi otvoreno pita Jeona želi li da mu bude ljubavnica. Nakon neuspjelog pokušaja seksa, Jeon kaže da želi umrijeti, Choi želi isto i predloži da umru zajedno. Gotovo identična situacija je i u filmu *Okretna ulazna vrata*, samo ovdje je žena ta koja je predložila „suicidalni pakt“. Nakon faze nesigurnosti i oklijevanja, Jeon i Choi popiju punu šaku tableta za spavanje. Choi se probudi nakon nekog vremena, ali ne može probuditi Jeona. Zove njegovu obitelj, a onda otiđe. Jeon završi u bolnici, preživio je pokušaj samoubojstva, a onda ga otac odvede kući. Tamo ga dočeka vrlo neprijateljska atmosfera gdje mu primarno majka nabija krivnju zbog pokušaja samoubojstva, ističući vlastitu požrtvovnost. Jeon ne osjeća da ga majka razumije. Scena preraste u sveopći kaos gdje Jeon počne plakati, kaže da će se sada zaista ubiti pa ga stariji brat ošamari. Jeon pobjegne na krov stambene zgrade i viče „mama!“. Ponavlja, naime, dijalog iz kazališne predstave koju je prethodno pogledao, dok je čekao Choi. Predstava je o siromašnoj majci koja prosi rižu za sina koji ima tifus i viče „mama“. Predstava djeluje izrazito patetično, a takva je i Jeonova gesta. Film u filmu u tom trenutku završava.

Kao i u tom filmu i „stvarni“ dio priče koristi zumove čime Hong implicitno poručuje da nema stvarne razlike između događaja u filmu i u stvarnosti. Međutim, ovaj stvarnosni dio nema izvanprizornu naraciju redatelja, osim na samome kraju. Iz kina izlazi redatelj Kim i primijeti glumicu Choi koja je igrala glavnu žensku ulogu u filmu u filmu. Redatelj tog, fikcijskog filma je teško bolestan i njegova obitelj organizira okupljanje radi financijske pomoći za njegovo liječenje. Kim sazna preko prijatelja za to okupljanje. Kim puši crveni Marlboro kao i glavni muški lik Jeon u fikcijskom filmu. Saznajemo da Kim i bolesni redatelj više nisu toliko bliski kao što su bili za vrijeme studija. Redatelj Kim ponovno slučajno nabasa na glumicu Choi ispred iste trgovine gdje su se susreli Choin fikcijski lik i student Jeon (u gotovo identičnom kadru). Kim joj kaže da je išao zajedno s bolesnim redateljem u filmsku školu. Pita je želi li glumiti u njegovom novom filmu i traži njenu adresu da joj pošalje scenarij. Choi odbije jer ga ne poznaje, no dolazi na okupljanje pa će tamo popričati.



Slika 4.1. : „Filmski“ susret u filmu *Priča o filmu*



Slika 4.2. : „Stvarni“ susret u filmu *Priča o filmu*

Kim dođe na okupljanje za donacije i priloži sitniš jer kaže da je izgubio novčanik. Dojam je da je došao samo da vidi Choi. Choi pjeva karaoke u čast bolesnog redatelja, pjesmu na Kimov zahtjev, istu pjesmu koju je pjevao i fiksijski lik Choi u filmu bolesnog redatelja. Glumica Choi kaže da je njena greška što se nije dugo vidjela s bolesnim redateljem i da joj je žao. Dojam je da je između njih postojao neki odnos, ona krivi sebe, kao i njen fiksijski lik. Kim i Choi pričaju, ona planira otići redatelju u bolnicu. Kim se ponudi da ide s njom, no ona odbije. Kada ona otiđe, Kim ostaje pričati s kolegama na okupljanju i sazna da Choi više ne nude uloge nakon njene nesreće. Naime, kada je pokušala ostaviti dečka, također glumca, on ju je napao tako da je morala ići na operacije. Ima navodno ožiljke i na intimnim mjestima. Kim dođe do bolnice i vidi Choi na izlasku iz bolnice. Choi nije zadovoljna što je Kim prati. Kim joj objavi da je zaljubljen u nju. Ožalošćena zbog redateljevog lošeg stanja pristane s Kimom izaći na piće. Choi je zahvalna redatelju jer je zbog tog srednjometražnog filma dobila priliku glumiti u nekim bogatijim produkcijama. Kim joj otkrije da je njegova životna priča poslužila kao inspiracija redatelju za film i ne može mu oprostiti jer je javno prikazao njegov život. Kaže da je bio ljubomoran na bolesnog redatelja koji se pak, po njemu, ponašao previše ponosno i kao da mu je mentor. Choi mu kaže da ne bude ljut na njega jer umire, a Kim odbrusi da i oni umiru. Kad su oboje već pripiti, Kim pregrizne komadić čašice i ispljune staklo pa joj izjavi ljubav. Choi mu ne vjeruje. U motelu spavaju zajedno i izjave si ljubav. Kim se začudi da nema nikakve ožiljke na tijelu pa joj onda predloži da umru zajedno, mogu proživjeti šest mjeseci intenzivne ljubavi i onda umrijeti. Kim ponavlja gestu iz fiksijskog filma, a i vlastitu gestu iz prošlosti kojoj nismo svjedočili, u pitanju je dakle dvostruko ponavljanje. Choi odbije, kaže mu da nije razumio film i otiđe. Kasnije se opet vide ispred bolnice, Choi je noć provela u bolnici, a Kim je navodno došao vidjeti redatelja. Redatelju je stanje i dalje kritično. Kim ponovno pokušava nešto s Choi, no ona ga konačno odbije i otiđe jer je umorna.

Kim posjeti redatelja u bolnici. Taj je u lošem stanju, misli da će umrijeti i govori da ne želi umrijeti. Kim ga agresivno „tješi“ te obojica zaplaču. Na kraju filma čujemo prvu Kimovu izvanprizornu naraciju. On puši crveni Marlboro i misli da je razmišljanje neophodno da bi izašao iz svega ovoga, tako može sve postići, čak i da prestane pušiti i da živi dug život.

Kraj se tematski neizravno referira na rečenicu Choi: „Misliš da je to zbog tebe, svi mi mislimo da svijet postoji zbog nas“. Ta rečenica je ključ za razumijevanje Hongovih likova, barem većine njih; oni su nesposobni doživjeti drugo ljudsko biće, svijet općenito, kao nešto što postoji izvan njih, što ne postoji kao njihov solipsistički produžetak. U konkretnom

slučaju, to bi značilo da je Kim teško stanje redatelja „iskoristio“ u svom umu da poboljša vlastite životne navike što načelno nije loše, ali snažan je dojam da se u tom procesu redateljeva osoba u potpunosti zaboravila od trenutka kada je Kim izašao iz bolnice.

Zašto Hong koristi zum? Zasigurno ne da njime zamijeni rez, tj. klasičnu, kontinuiranu montažu jer kad bismo većinu Hongovih zumova zamijenili rezom, promjena točke promatranja naprosto ne bi bila dostatno velika; nastupio bi tzv. trzav rez jer bi bila premala promjena plana. Naravno, nekada koristi zum i s dostatno velikom promjenom točke promatranja, no većina njegovih zumova nije takva.

Navest ćemo neke scene iz filma u kojima Hong koristi zum i dati moguće tumačenje.

Kim prvi put primijeti Choi – Kimovo „buđenje“ interesa na temelju upravo pogledanog filma.

Kim pokloni prijateljjevoj kćeri plavi šal jer je hladno. Kasnije joj uzme šal jer mu je taj šal poklonila majka – Kimova impulzivnost, sebičnost, kao i paralela s problematičnim odnosom glavnog lika i majke u fikcijskom filmu.

Nakon što kolega na okupljanju upozori Kima da se ne napije, Kim ga napadno zagrlji, kaže da se sto godina nisu vidjeli, napipa mu mišiće, zadirkuje ga – naglašavanje Kimovog prikrivenog animoziteta jer se uvrijedio na tuđe upozorenje.

Kim čuje od kolega da Choi ima ožiljke na intimnim mjestima – „aktivacija“ Kimove žudnje, a ne empatije.

Kim otkriva Choi da je film u kojem je glumila temeljen na njegovoj životnoj priči – Kim možda koristi tu informaciju da „pridobije“ Choi na svoju stranu, a protiv bolesnog redatelja.

Kim pita Choi želi li umrijeti s njim – Kim svjesno rekreira trenutak iz fikcijskog filma i/ili traumatičan događaj iz svoje prošlosti.

Iako ih ne koristi u naglašeno stilizirane svrhe, Hongovi zumovi su iznenadni, „prekinuti“, kratkotrajni naleti energije koji se ne mogu do kraja artikulirati i stoga su prividno nemotivirani.

7. ŽENA NA PLAŽI (2006)

Žena na plaži sedmi je Hongov igrani film. Ovaj film označava Hongov povratak linearnoj i diptih strukturi filma *Okretna ulazna vrata*. Film strukturalno, pak, funkcionira kao inverzija *Okretnih ulaznih vrata*. Dok u tom filmu glavni lik nije htio nekoga tko je njega htio, a htio je nekoga tko njega nije, u *Ženi na plaži* druga žena služi kao puka „zamjena“ za prvu za kojom se žudi, no koju je glavni muški lik inicijalno odbio nakon što su imali aferu. Radnja *Žene na plaži* se primarno odvija na jednoj lokaciji (odmaralište), dok se radnja *Okretnih ulaznih vrata* odvija u dva grada. Film ima sličnosti i s *Pričom o filmu*; i tamo glavni lik pokušava rekreirati događaje iz svoje prošlosti, ali s glumicom iz filma o njegovoj prošlosti. Također, od ovoga je filma Hong napustio prikaze seksa i golotinje.

„U svim sljedećim filmovima, eksplicitni prikazi seksualnosti ostat će izvanprizorni, što je postala uočljiva činjenica jer seksualne situacije ne nestaju iz priče, već samo njihova izravna reprezentacija. Zanimljivo je nagađati o razlozima za to, budući da je „neugodan“ seks zapravo postao dio Hongove poetike. Možda se Hong htio odvojiti od tog stereotipa, ali Hong se nikada nije bojao ponavljanja, a činjenica da se nikada nije vratio eksplicitnim prikazima čini se namjernim izborom...

Bez obzira na razlog ili namjeru, vjerujem da je jedan od rezultata ove odluke bio uklanjanje uznemirujućih i tamnijih slojeva iz filmova, pokret koji se može vidjeti u sve komičnijem tonu njegovih kasnijih radova“.¹⁶

Tamniji slojevi nikako nisu uklonjeni, oni su prošli svojevrstu sublimaciju ili „bdiju“ u pozadini. Osobno smatram da nije u pitanju da je Hong htio „komičniji“ ton u svojim djelima koliko je htio rafinirati svoj stil, da bude što suptilniji. A o komičnom je deplasirano govoriti kao nekakvoj namjeri jer Hong ne radi žanrovske komedije, dok eventualni humor proizlazi „organski“ iz odnosa likova i situacija, a ne iz namjerne konstrukcije i režijskog naglašavanja dijelova prizora radi komičnog učinka. Svaki „smijeh“ gledatelja će stoga biti vrlo subjektivan, a ne izmamljen redateljskom „orkestracijom“ kao u čistim žanrovskim komedijama.

Film prati redatelja Kima Jung-rae (Kim Seung-woo) i njegove afere sa skladateljicom Kim Moon-sook (Go Hyun-jung) i Choi Sun-hee (Song Seon-mi), dok pokušava napisati scenarij za svoj novi film. Redatelj traži mirno mjesto na kojem može napisati scenarij i završi

¹⁶ Raymond, Marc (2016.) : Senses of Cinema: Hong Sang-soo.

u odmaralištu zajedno sa scenografom i prijateljem Won Chang-wookom (Kim Tae-woo) i Moon-sook. Oboje su redateljevi obožavatelji. Won je oženjen, ali predstavi Moon-sook kao svoju djevojku što ona negira jer su se samo poljubili, nisu ni spavali zajedno. Kimu je već „zapela“ za oko Moon-sook i često joj daje komplimente. Redatelj Kim i Won se posvađaju zato što je Kim napravio „scenu“ u restoranu zbog loše usluge konobara. Dojam je da se Won i Kim samo žele iskazati pred Moon-sook, tko je veći „muškarac“. Konobar će se kasnije u filmu ljubomorno osvetiti Kimu tako što će motociklom „naganjati“ Kima na plaži dok je s drugom ženom, Choi, u još jednom primjeru Hongove „manifestacije odjekivanja i zgusnute sadašnjosti“ jer lik konobara u prvom pojavljivanju nije nimalo naglašen, u potpunosti je „utopljen“ u mizanscenu.

Kasnije, dok svi piju, Moon-sok otkrije da mrzi svog oca, čuvenog skladatelja, koji ju je previše volio, „gušio“ svojom ljubavlju pa je studirala u Njemačkoj da „pobjegne“ od njega. Ta Moon-sookina priča je naglašena s dva zuma prema naprijed. Moon-sook također gaji simpatije prema redatelju Kimu. Kim je znatiželjan je li se Moon-sook viđala s muškarcima dok je bila u Njemačkoj. Bila je u dvije ili tri ozbiljne veze jer je bila usamljena. Won ne želi znati za njenu prošlost, dok Kim revno objašnjava da su i ružnije Azijatkinje poželjne u Europi. Moon-sook razočaraju Kimova razmišljanja, no na kraju večeri završe zajedno u krevetu i izjave si ljubav.

Sljedeće jutro Kim pokušava pisati scenarij, a Moon-sook pokušava razgovarati s njim. Kim potvrdi da je bio oženjen, a razveden je dugo. Čini se da je još obilježen time jer je taj trenutak naglašen zumiranjem prema naprijed. Kim objavi da se želi vratiti u Seoul jer je u odmaralištu previše tiho i ne može raditi. Distanciran je prema Moon-sook, iako razmijene brojeve.

Dva dana poslije, Kim ponovno dođe na isto odmaralište, ovaj put sam. Kim moli i plače u prirodi što je naglašeno zumiranjem prema naprijed. Teško je reći je li ta gesta performativna ili iskrena ili možda oboje. Kim zove Moon-sook, no ona mu se ne javlja. Ubrzo zamoli za intervju Choi i njenu prijateljicu. One su prvi put viđene u filmu kao slučajne prolaznice dok su se Kim i Won svađali, u širem kadru i bez reza na bliži plan koji bi naglasio njihovu kasniju važnost u priči. Kim želi napraviti intervju s Choi jer ona jako podsjeća na njegov ženski lik u scenariju, a zapravo ga podsjeća na Moon-sook. Kim ispituje Choi stječe li lako povjerenje u druge, voli li pse, u što najviše vjeruje, voli li zvijezde na nebu; indikativno, to su sve teme koje je prethodno otvorio s Moon-sook. Kasnije se u restoranu Kim i Choi nasamo druže. Choi zanima kakav je filmski lik na koji ga ona podsjeća. Oboje su popili, a Kim kad je sam, zaustavi nasumičnog prolaznika i pita ga nisu li Moon-sook i Choi

slične, kao da i sam nije siguran. Kim je zajedno na plaži s Choi, kao što je bio i s Moon-sook. Choi se Kim sviđa, ali je obećala prijateljici da neće spavati s njim. To se ipak dogodi i Choi otkrije da je pred razvodom, nekako je „majčinski“ nastrojena prema Kimu i želi se brinuti za njega.

Moon-sook se vrati u odmaralište i pijana kuca na vrata sobe gdje su završili Kim i Choi. Kim kaže Choi da je to njegova prijateljica. Moon-sook prespava cijelu noć ispred sobe u kojoj su Kim i Choi. Kim smjesti Moon-sook na krevet koja sada pomisli da je cijelu situaciju sanjala. Moon-sook je zaspala, a Kim joj „ispovijedi“ da je njegova bivša supruga spavala s njegovim prijateljem prije njihova vjenčanja, a tada to nije znao. Nije joj to mogao oprostiti. Sviđa mu se Moon-sook, ali ne može podnijeti činjenicu da je spavala sa strancima dok je bila u Njemačkoj, u izljevu svojevrsne retroaktivne ljubomore što je popraćeno zumiranjem prema naprijed. Očito ga to smeta, iako je prije u filmu rekao da mu to nije problem.

Kim i Moon-sook naiđu na Choi, a Moon-sook pita Kima jesu li on i Choi bliski. Kim kaže da ju je samo intervjuirao za scenarij. Kim ugane mišić na nozi i mora mirovati u sobi. Moon-sook je i dalje sumnjičava i ispituje Kima o njegovom odnosu s Choi. Kim skrene temu da objasni i crtežom demonstrira Moon-sook svoju „teoriju“ o slikama u glavi s kojima se bori, a koje ne prezentiraju objektivnu istinu, već su samo njezin preuveličani djelić. Moon-sook mu laska da je pametan, a Kim je zadovoljan. Moon-sook je čula Kimovu ispovijest o njegovoj bivšoj supruzi. Choi nazove Moon-sook jer misli da je izgubila novčanik u sobi, a i želi popričati s njom.

Choi i Moon-sook su zajedno u restoranu, Choi otkrije da ju je suprug prevario. Moon-sook pita što se dogodilo između nje i Kima, a Choi odbije odgovoriti. Moon-sook dođe do zaključka da su je Kim i Choi morali „preskočiti“ kad su izlazili iz stana, što je duboko uvrijedi i naljuti. Kim „ludi“ sam u sobi, ne javlja mu se Moon-sook, a onda se smiri i napiše sinopsis za film, zadovoljan tekstom. Moon-sook se vrati u sobu i posvađa se s Kimom. Inzistira da dozna jesu li je Kim i Choi preskočili dok je zaspala ispred vrata, više je niti ne zanima jesu li spavali. Kim je bijesan, ne može više i otiđe. Ispada da je ova mučna afera s Moon-sook za Kima bila korisna jer je uspio napisati priču za film. Kim pokazuje sposobnost „intelektualiziranja“ o svom unutrašnjem stanju (preko teorija i dijagrama), ali se to uopće ne odražava na njegovo ponašanje i pristup prema drugome.

Moon-sook se probudi sljedeće jutro i nađe Choin izgubljeni novčanik kod kreveta. Kim je nazove i ponovno izjavi da mu nedostaje. Moon-sook djeluje smirenije i duhovito ga pita treba li i ona pronaći nekoga tko će ju podsjetiti na njega. Kim kaže da mu se sviđa, a ona

završi poziv. Moon-sook vrati Choi novčanik u prijateljskom raspoloženju. Moon-sookin automobil „zaglavi“ u pijesku, no dvojica muškaraca joj pomognu pogurati automobil. Uspiju i Moon-sook im se zahvali, njima je također automobil zaglavio, ali su joj ipak došli pomoći. Potencijalna promjena Moon-sook je naglašena zumiranjem prema naprijed. Moon-sook se vozi s nasmiješnim izrazom lica.

Prvi put Hong se odlučio za diskretno „optimističan“ kraj. Kroz neznatnu gestu bezinteresne pomoći Moon-sook je možda samo na trenutak vidjela mogućnost, izlaz iz začaranog kruga besmislenih odnosa i prolaznih žudnji. Moon-sook je prvi (ženski) lik kojemu je u Hongovu filmskom svijetu ponuđena alternativa.



Slika 5. : Kraj filma *Žena na plaži*

Kroz film se ponavlja lajtmotiv psa kojeg likovi često vide. Vlasnici i njihov pas se pojave pri početku filma, Moon-sook draga psa, dok Kim bježi od njega jer ga je u prošlosti jedan pas ugrizao. Drugi put psa i vlasnike vidi samo Moon-sook nakon što je provela noć s Kimom. Zatim vlasnici ostave psa na cesti i odvezu se, dok pas ustrajno trči za automobilom, praćen Hongovim zumiranjem prema naprijed, u zaista potresnoj sceni. Vlasnici se bez psa pojave još jednom kao prolaznici. Nakon što se ponovno „spetljaju“, Kim i Moon-sook vide psa s novim vlasnikom koji kaže da su ga stari vlasnici napustili, a Moon-sook je žao psa. Teško je kategorički utvrditi svrhu tog lajtmotiva, ali možemo reći da se povlače paralele između Moon-sook i psa, u ciklusu stalnog napuštanja i ponovnog „zblizavanja“. Isto tako, vidimo i

empatičnu stranu Moon-sook. Neki ovaj lajtmotiv vide kao manu filma, uz još neke primjedbe.

„Motiv koji uključuje bijelog psa je i suvišan i očigledan, nepotrebno ponavljanje teme napuštenosti. Raniji, dvosmisleniji Hong ostavio bi neizvjesnim identitet čovjeka koji svojim motociklom terorizira Kima i Choi; eklatantan insert otkriva ono što smo već nagađali. A Kimova nesreća s mišićem zbog koje šepa tijekom posljednjeg dijela filma sugerira vrstu prečaca kojoj pribjegavaju slabiji umjetnici: fizički invaliditet kao metafora za psihičku slabost“.¹⁷

Ono što je problem u navedenim primjedbama jest implicitna pretpostavka da Hong predstavlja te motive kao naglašeno „bombastične“ i kao kategorički „nabijene“ simbolikom. Tako „eklatantan insert“ nije neki krupni plan (što bi sugerirala riječ eklatantan) koji bi nam potvrdio da je to lik konobara kojega smo prije vidjeli, već „običan“ polublizi plan lika kojega se većina gledatelja neće ni prisjetiti iz ranije scene u filmu. Lajtmotiv s psom ima pak svoju autonomiju i misterioznost (ne znamo zašto su ga vlasnici napustili), ne djeluje kao puka ilustracija tema filma, a prigovor da je zapravo realistički i kontingentno prezentirana scena ozljede mišića redatelja Kima „metafora za psihičku slabost“ je deplasiran. Prije je u pitanju jednostavna ironija života; Kim se konačno opustio u blizini psa (ima traumu jer ga je pas ugrizao u prošlosti) i trči zajedno s Moon-sook i psom da bi onda „krivo“ stao i uganuo mišić.

„U *Ženi na plaži* ponavljanja nisu formalno izvedena, već prostorno i psihološki razvijena unutar linearnog pripovijedanja. Kao da je Hong ovdje htio napraviti film o stvarnosti, ali istovremeno i inkorporirati strukture koje osmišljava unutar realističkih očekivanja, a ne formalističkih obrazaca“.¹⁸

Film je Hongov možda najradikalniji dotad jer je i najsuptilniji. Po prvi put razvija dvostruku „koncentriranost“: linearnu narativnu strukturu (kao i u *Okretna ulazna vrata*) i jedinstvo mjesta, što omogućuje prostorne repeticije i varijacije. Film je tonalno „prozračniji“ nego prethodni radovi, dobrim dijelom zbog vedrijeg kraja, ali i dalje prevladava tipični Hongov pesimizam koji je sada ipak ublažen, melankoličan.

¹⁷ Quandt, James (2007.) : *Twice-told Tales: The Films of Hong Sang-soo*.

¹⁸ McKibbin, Tony (2013.) : *Woman on the Beach: Effects of the Real*, str. 1.

8. SAMA NA PLAŽI NOĆU (2017)

Film *Sama na plaži noću* je Hongov devetnaesti dugometražni igrani film. I ovaj film ima narativnu strukturu diptiha, mjesto radnje prvog dijela je u Hamburgu, a drugog dijela u Gangneungu, što može podsjetiti na strukturu filma *Okretna ulazna vrata* koji je također smješten u dva grada. Svaki dio završava s flashforwardom; prvi dio s kadrom zamišljanja, a drugi dio filma (time i kraj filma) s elaboriranom sekvencom sna od skoro dvadeset minuta. Središnji lik je glumica Young-hee (Kim Min-hee) koja je u nedavnoj prošlosti imala aferu s oženjenim redateljem. Film se može gledati i kao inverzija *Žene na plaži*; sada je glavni lik žena koja čeka da se „suoči“ se sa svojim ljubavnikom redateljem.

U Hamburgu, Young-hee odsjeda kod prijateljice i vrijeme provodi u čekanju redatelja s kojim je imala aferu. Prijateljica je razvedena, nema nekih romantičnih potreba i posve je „pomirena“ s time te je sušta suprotnost Young-hee koja je nemirna, izgubljena u razmišljanjima o bivšem ljubavniku koji joj nedostaje. Ne zna što stvarno želi, otkrije da su ona i redatelj prekinuli jer je ona bila previše izravna i iskrena. Young-hee i prijateljica vrijeme provode s prijateljičinim poznanicima. Young-hee crta redateljevo lice na pješčanoj plaži, nedostaje joj i pita se nedostaje li ona njemu. Prvi segment filma završava se kadrom zamišljanja gdje preko dvije navodeće panorame vidimo da je Young-hee, koja je maloprije bila blizu jezera, netko „oteo“ i nosi je preko ramena. Taj muškarac se ranije pojavio u dva navrata: pri početku kada je pitao Young-hee i prijateljicu dok su šetale koliko je sati (naglašeno zumiranjem prema naprijed) i drugi put kada su njih dvije sjedile u parku, a on im se približavao iz daljine te su one onda odlučile otići (naglašeno navodećom panoramom). Možemo jedino pretpostaviti da je „otmica“ kadar zamišljanja kontekstualno i retroaktivno jer je kadar snimljen bez ikakvih stilizacija; u drugom dijelu filma nema referenci na taj događaj (a vjerujemo da bi se ipak spomenuo takav događaj da je istinit u kontekstu priče filma, budući da je riječ o napadu) te sam drugi dio filma završava dužom sekvencom sna što daje na „simetričnosti“ strukture prvog i drugog segmenta. Značenje je također neodređeno; moguće je da Young-hee projicira svoje autodestruktivne tendencije (zbog situacije s redateljem) na potencijalno nedužnog prolaznika ili jednostavno u prolazniku vidi redatelja koji će je „zgrabiti“ i odvesti na sigurno.

Young-hee se vraća u grad Gangneung. Još uvijek zaokupljena mislima o redatelju, Young-hee se nalazi sa starim prijateljima.

U baru su Young-hee i njeni prijatelji, već pripiti. Young-hee otkrije da se osjećala usamljeno u Hamburgu i da je tamo bila s dosta muškaraca, no prestala je da ne bi postala „opsjednuta“ s muškarcima za koje smatra da svi žele istu stvar. Ovdje možemo vidjeti paralele s likom Moon-sook iz *Žene na plaži* koja je također bila u Njemačkoj i imala odnose sa strancima. Zatim Young-hee govori o smrti, može umrijeti bilo kada, ali sa stilom. Young-hee napadne prijatelja da nije sposoban za ljubav i da nitko od nazočnih nije „kvalificiran“ za ljubav, ljuta je. Scena završi apsurdno kada Young-hee predloži prijateljici da se riješe svih muškaraca i da se vole, a to preraste u njihovo ljubljenje. Young-hee se „smiri“ i sada su joj svi opet dragi. U ovoj sceni se dobro vidi razina njezine frustracije i očaja. Prijateljica je zove da se preseli u Gangneung, kao što se i ona preselila iz Seoula jer se tamo ne može uspjeti. Želi joj pomoći jer nema glumačku agenciju.

Young-hee zaspe na plaži i sanja da u blizini filmska ekipa na čelu s redateljem, njezinim bivšim ljubavnikom, snima film. U baru Young-hee se konačno konfrontira s redateljem. On joj kaže da je lijepa i da ju je zato toliko volio, a ona za sebe kaže da ima destruktivnu stranu i da povrijeđuje ljude. Redatelj radi film o njoj i njihovoj priči što ona ne primi dobro. On je devastiran, pokušava se osloboditi tuge preko rada na filmu. Pokloni joj knjigu, Čehovljevu *O ljubavi*, a Young-hee pročita odlomak o rastanku.

Stranac probudi Young-hee na plaži jer se zabrinuo da tu spava. Young-hee se zahvali i hoda na plaži, u sličnom kadru kao na kraju prvog dijela filma, ali ovaj put je sama, nitko je ne nosi. Također, stranac više nije potencijalna prijateljica, već netko sposoban za gestu suosjećanja, što pak ima paralele s krajem filma *Žena na plaži*. Young-hee je izgleda u snu „riješila“ svoj problem s redateljem, teret koji je nosila tijekom trajanja radnje filma.



Slika 6.1. : Zamišljanje otmice na kraju prvog segmenta u filmu *Sama na plaži noću*



Slika 6.2. : Nakon sna Young-hee šeta na plaži na kraju filma *Sama na plaži noću*

Sama na plaži noću je izrazito introspektivan film. Ključni sukob između Young-hee i redatelja rješava se „imaginarno“, u unutrašnjosti protagonistice, dok njihovom odnosu i inicijalnom „prekidu“ nismo ni svjedočili, on je u „pretpovijesti“ radnje. Takav okvir pruža Hongu prostor za različite, „nefunkcionalne“ digresije. Tako Young-hee miriše, dira cvijeće i kada odsjeda u hotelskoj sobi u stražnjom planu iza balkonskih vrata vidimo perača kako ustrajno pere staklena vrata, što nakon nekog vremena poprima i apsurdne razmjere. Hong u ovom filmu koristi zum nešto drugačije nego u prethodnim filmovima; zumira prema naprijed bez ljudi u kadru, npr. prema oceanu, prema hotelskom ulazu, prema prozoru u kafiću, što možda sugerira Young-heeinu želju za oslobođenjem. Nekome će se možda naivnim činiti „rješenje“ sekvence sna u trajanju od dvadeset minuta, no u Hongovu obranu možemo reći da sekvencu sna nije upotrijebio u manipulativne svrhe, niti naročito da percepcijski „destabilizira“ gledatelja, već isključivo u karakterizacijsko-tematske svrhe, kao što je već postupio u kratkometražnom *Popis* (2011) i dugometražnom filmu *Ničija kći Haewon* (2013), a puno uspješnije nego u filmu *Dan kada je svinja pala u bunar*.

9. ŽENA KOJA JE BJEŽALA (2020)

Žena koja je bježala dvadeset i četvrti je Hongov igrani film. Linearne strukture, film se sastoji od tri epizode, točnije tri susreta Gam-hee (Kim Min-hee) s njenim prijateljicama i poznanicima. Pretpostavka za priču je da je Gam-hee po prvi put odvojena od svog supruga otkada su u braku, pet godina. On joj je na kratkom putu a ona mu se ovaj put nije pridružila. Svaka epizoda započinje navodećom panoramom na planinu i rezom na drugu planinu uz zumiranje prema natrag, a na kraju svake epizode je „konfrontacija“ s nekim muškarcem (uvijek snimljenim s leđa), što labavoj strukturi daje određenu kompaktnost. U prve dvije epizode, Gam-heeine prijateljice se suočavaju s muškarcima dok je Gam-hee pasivni i „nijemi“ svjedok, a u posljednjoj epizodi ona sama je aktivni sudionik u suočavanju s muškarcem iz vlastite prošlosti.

Gam-hee posjeti razvedenu prijateljicu Young-soon (Seo Young-hwa) koja živi s cimericom. Vrijeme provode pričajući i jedući. Prijateljica i Gam-hee su zasićene ljudima i ne vole se više s njima nalaziti. Gam-hee kaže da kada viđa ljude izgovara i radi stvari koje ne mora raditi, a sada to više ne želi. Prijateljica se doselila u mjesto, a Gam-hee se tu sviđa, ona također želi živjeti na sličnom mjestu.

Cimerica priča vani s novim susjedom koji se žali na mačke lualice i ne sviđa mu se što ih hrane jer onda nastavljaju dolaziti. Njegova supruga je osjetljiva i boji se mačaka. Cimerici je žao, ali za njih su mačke kao djeca, susjed inzistira da su ljudi ipak važniji. Young-soon i Gam-hee izađu van i prijateljica ponovi susjedu da im je namjera nastaviti hraniti mačke jer to nije protuzakonito. Scena završi tako da susjed otiđe, Hong zumira prema naprijed na mačku i daje sceni afirmativnu poantu. Young-soon ima sigurnosne kamere i Gam-hee na videoprijenosu vidi nekoga. Prijateljica joj objasni da je to njezina mlada susjeda koja ponekad tu dolaziti pušiti, ima lošeg oca, majka je napustila obitelj i Young-soon ponekad zajedno s njom puši. Prijateljica izađe van i zapali cigaretu zajedno sa susjedom, utješi je i zagrlje se, a Gam-hee sve to gleda preko videoprijenosa. Ta gesta utjehe popraćena je zumiranjem prema naprijed prema ekranu na kojem Gam-hee prati što se događa. Sljedeći dan Gam-hee, prijateljica i cimerica idu pogledati kokoši u susjednom dvorištu.

Druga prijateljica Su-young (Song Sun-mi) inicijalno oklijeva javiti se na Gam-heein poziv. Ipak se nađu i pričaju u Su-younginu stanu. Gam-hee se sviđa stan, htjela bi i ona takav. Gam-hee je čini se u fazi života kada misli da svi žive bolje od nje. Su-young priča da se želi zabaviti, predugo se suzdržavala i živjela s majkom. Gam-hee ponovi Su-young isto

ono što je rekla i Young-soon; da joj je suprug na putu i da su prvi put nakon pet godina odvojeni jedno od drugog. Njezin suprug smatra da par koji se voli mora stalno biti zajedno. Na pitanje voli li supruga, Gam-hee odgovori da ne zna, svaki dan osjeća neku ljubav i to je dovoljno, misli da je sretna, što je poprilično dvosmislen odgovor. Su-young kaže da je teško naći nekoga, ali zanima je netko tko živi na drugom katu kuće, a taj je rastavljen. Gam-hee želi neki interes, ali teško joj se nečemu posvetiti. Mladić nenajavljeno dođe ispred Su-youngina stana. Su-young je imala aferu s mladićem, ali ne želi ništa s njim, dok je on stalno zove i uhodi. On želi popričati s njom, ali Su-young to odbija i govori mu da se sabere jer mu ne duguje ništa. Mladić smatra da ga ona ponižava, on ne može kontrolirati svoje osjećaje i želi da ona barem preuzme dio odgovornosti. Ta scena se odlikuje stanovitom tenzijom koja je naglašena zumiranjem prema naprijed. Gam-hee gleda njihovu prepirku iz stana, preko videoprijenosa, Hong zumira prema natrag s ekrana na Gam-hee. Su-young se vrati u stan i objasni Gam-hee da je on mladi pjesnik s kojim je završila u krevetu jedne noći jer je bila pijana, što sada smatra nesmotrenom pogreškom. Su-young se brine jer taj pjesnik posjećuje isti bar kao i njena simpatija pa se boji da mu pjesnik ne ispriča o njihovoj avanturi. Gam-hee je tješi i smatra da vodi zabavan život, no Su-young kaže da je to iscrpljujuće. Gam-hee je i dalje tješi, Su-young joj je zahvalna. Gam-hee se pozdravi od Su-young.

Gam-hee i Woo-jin (Kim Sae-byuk) slučajno su se susrele jer je Gam-hee došla pogledati film, a Woo-jin radi u kinu. Na kavi su i pričaju, obje su udane, pomalo je neugodna atmosfera. Dugo se nisu vidjele i Woo-jin želi reći Gam-hee da joj je žao što je naglašeno zumiranjem prema naprijed. Gam-hee kaže da ne treba brinuti, niti ne razmišlja o njima dvoma. Između redaka možemo zaključiti da je u prošlosti Woo-jin vjerojatno „preotela“ Gam-hee njezinog tadašnjeg dečka. Scena završi detaljem njihovih ruku u dodiru. Gam-hee pogleda film u kinu i dođe u ured Woo-jin čiji suprug Jung (Kwon Hae-hyo) danas održava književnu večer, a ona ne voli što je toliko popularan. Woo-jin kaže da su Jung i ona dosta zauzeti i ne pričaju mnogo, osim kada popiju. Gam-hee je vidjela Junga na televiziji i mnogo je pričao, nije ga mogla prepoznati jer kad su oni bili zajedno nije toliko pričao. Woo-jin ne voli kada priča na televiziji, stalno se ponavlja i stoga ne djeluje iskreno. Gam-heein suprug prevodi cijeli dan, stalno su zajedno i Gam-hee ponovi Woo-jin priču da je on na poslovnom putu i da su prvi put odvojeni. Woo-jin kaže da je Jung čista suprotnost i da zavidi Gam-hee na suprugu, no onda Gam-hee kaže da bi neki pak zavidjeli i njenom distanciranom bračnom „aranžmanu“. Sugestija je da možda Gam-hee traži samoću, predah od bračnog odnosa. Gam-hee slučajno vidi Junga. Njemu nije neugodno pričati s njom i pita se kako to da je došla. Ona kaže da nije došla zbog njega i da ima dobar život. Vidjela ga je na televiziji i

misli da nije iskren kada priča. Jung je ponovno pita zašto je došla, implicirajući da misli da je došla zbog njega. Gam-hee odmah prekine razgovor i otiđe. Vrti se u kino da pogleda isti film koji je već pogledala, a koji je imao smirujući učinak na nju. Film završava navodećom panoramom i zumiranjem prema naprijed na filmsko platno na kojem se prikazuju valovi.

Žena koja je bježala je film melankolične pa čak i meditativne atmosfere. U filmu prevladavaju ženski odnosi koji nisu obilježeni intenzivnim sukobima, dok su muškarci u drugom planu, iako i dalje indikativno prisutni. U sva tri segmenta provučena je suptilna nit solidarnosti i međusobne utjehe: u prvoj epizodi Young-soon tješi u noći mladu susjedu dok Gam-hee to gleda preko videoprijenosa, u drugoj Gam-hee tješi Su-young koja žali zbog afere s pjesnikom, a u trećoj epizodi Woo-jin tješi Gam-hee, tražeći ujedno oprost zbog onoga što joj je napravila u prošlosti. Svi ti odnosi obilježeni su dubokom melankolijom, nema tu neke jeftine „plakatne“ afirmacije; brakovi Gam-hee i Woo-jin svaki na svoj način, čini se, ih ne ispunjavaju, Young-soon je asocijalna i djeluje umorno iako joj je ugodno živjeti s cimericom, a Su-young unatoč fazi „zabavljanja“ ne djeluje zadovoljno. Gam-hee također djeluje kao da bi nešto promijenila u svom životu, ali ne može se posvetiti. „Invazivni“ muškarci koji se pojavljuju na kraju svake epizode pokušavaju neuspješno prodrijeti u ženski svijet, kao da muški likovi iz prethodnih Hongovih filmova žele ponovno uspostaviti svoju kontrolu i dominaciju. Film progresivno povećava uloge, od relativno benignog (ali izrazito ustrajnog, nametljivog i antipatičnog) prvog muškarca kojemu smetaju mačke, do problematičnog mladog pjesnika koji ne može kontrolirati svoje osjećaje i uhodi Su-young (mogli bismo reći da je on blaža „varijanta“ homicidalnog muškarca iz debitantskog Hongova filma *Dan kada je svinja pala u bunar*) pa na kraju do osobnog susreta Gam-hee i njezinog bivšeg ljubavnika Junga koji narcistički pomisli da je njihov slučajni susret planiran, tj. da Gam-hee ima potajne namjere u vezi s njim, a Gam-hee na tu Jungovu sugestiju brzo i efikasno završi taj susret. Žene u ovom filmu svakako bolje implementiraju vlastite osobne granice, nego što je to slučaj u većini Hongovih filmova.



Slika 7.1. : Prvi muškarac u filmu *Žena koja je bježala*



Slika 7.2. : Drugi muškarac u filmu *Žena koja je bježala*



Slika 7.3. : Glavna junakinja Gam-hee s bivšim ljubavnikom u filmu *Žena koja je bježala*

Film na kraju možda sugerira da je jedini potencijalni izlaz u umjetnosti koja je predočena valovima na filmskom platnu naspram sveopće „performativnosti“ ljudskih odnosa kojoj je podložna i Gam-hee kada svakome ponavlja iste rečenice o suprugu što možda može značiti, uzevši u obzir Woo-jinine komentare o Jungu kako stalno ponavlja iste rečenice na televiziji, da je Gam-hee neiskrena.

Možda najsuptilniji Hongov rad, film majstorski generira slojevite osjećaje, atmosferu i ambivalentnost značenja gotovo ni iz čega. Tu bogatu atmosferu ponekad narušava „mlakost“ atmosfere koja proizlazi iz povremenih svakodnevnih dijaloga između protagonistica, dijalozi koji nemaju Hongovu preciznost i često odlutaju u „prazno“ na nepoticajan način, a i ne pridonose pretjerano karakterizacijskom, tematskom ili narativnom sloju djela. No mali je to prigovor ovom značajnom djelu.

10. ZAKLJUČAK

Analizirali smo sedam Hongovih filmova i kroz detaljnu analizu sadržaja, stilskih postupaka i narativne strukture vidjeli kako redatelj postiže učinak repeticija i varijacija. Hong kao da se vodio Bressonovim aforizmom: „Sve te učinke možeš dobiti *repeticijom* (slike, zvuka)“.¹⁹

U narativnim strukturama to se očituje u sklonosti prema strukturi diptiha kao što je vidljivo u filmovima *Oh! Soo-jung*, *Okretna ulazna vrata*, *Priča o filmu*, *Žena na plaži* i *Sama na plaži noću*. S obzirom na opisane radne metode fascinantno je kako je Hong precizan u strukturiranju svojih priča i zaista možemo reći da je izvrstan pripovjedač. Njegova „konstrukcija“ je gotovo „nevidljiva“ čak i u filmovima koji su očito strukturirani poput *Oh! Soo-young* i *Priča o filmu*, a ta nevidljivost je još očiglednija u djelima linearne strukture kao *Okretna ulazna vrata*, *Žena na plaži*, *Sama na plaži noću* i *Žena koja je bježala*. Razlog tome je slojeviti međuodnos, tenzija, dijalektika između formalnog i stvarnog.

„Naravno, očito je da se Hong Sang-soo ne pridržava načela kauzalnosti ili konvencionalnog pripovijedanja s uvodom, razvojem, obratom i zaključkom. Zapravo, njegovi filmovi su prilično slobodni od njih. To ima veze s razlogom zašto je izazovno raspravljati o njegovim filmovima. Iako Hongovi filmovi imaju kompoziciju usredotočenu na epizodu, čak ni u svakoj epizodi, elementi ne služe za skiciranje događaja ili okolnosti, cjelokupna pripovjedna struktura djeluje vrlo čvrsto. Zbog toga se Hong Sang-soo ne može smatrati avangardnim dekonstrukcionista. U Hongovim filmovima nova i čvrsta naracija se istovremeno stvara s dekonstrukcijom. Teško je reći kojim je mehanizmom to moguće. Međutim, nepobitna je činjenica da je taj učinak postignut u Hongovim filmovima.“²⁰

„Ljudi mi govore da snimam filmove o stvarnosti. U krivu su. Snimam filmove na temelju struktura koje sam osmislio.“, kaže Hong.²¹

Hong u ovoj izjavi potencijalno „podcjenjuje“ utjecaj koji „stvarnost“ ima na njegovo stvaralaštvo. To se očituje i u njegovom radu s glumcima koji redom pružaju odlične izvedbe,

¹⁹ Bresson, Robert (1997.) : *Notes on the Cinematographer*. Kopenhagen: Green Integer, str. 58.

²⁰ Moonyung, Huh (2007.) : *Hong Sangsoo*. Seoul: Korean Film Council, Seoul Selection, str. 15.

²¹ <http://www.koreanfilm.org/hongsangsoo.html>

Hongovom zaokupljenošću tijelom u prostoru, čiji je odnos s okolinom često jasno prezentiran, mikrogestama koje nikada nisu strogo narativno funkcionalne, nego imaju autonomnu kvalitetu kao i u mnoštvu „usputnih“ scena gdje se incidentalno, kontingentno stavlja u prvi plan. Na taj način „stvarno“ prožima formalnije karakteristike kao npr. sklonosti prema narativnoj „igri“ (iako nikad u manipulativne svrhe) i mogućnostima strukture.

No možda Hong barata i različitom, osobnom i širom definicijom „struktura“ koja bi uključivala i svjetonazor, specifičan pogled na svijet, a u tom je slučaju nekakva reduktivna, „objektivna“ stvarnost zaista irelevantna.

Isto tako, iako su strukture filmova većinom organizirane oko dijaloških scena, ne možemo reći da Hong radi „dijaloške“ filmove, zbog, između ostalog, spomenutog bogatstva neverbalne komunikacije.

Hongovi likovi svojim iracionalnim, reaktivnim ponašanjem i neobjašnjivim izljevima emocija, „scenama“ koje stvaraju, često pridonose osjećaju sveopće neurednosti i nepredvidljivosti.

„Filmovi Hong Sang-sooa često se usredotočuju na likove koji su toliko duboko u krizi da si ne mogu pomoći, a da zauzvrat ne generiraju krize u samim situacijama u kojima se nalaze. Oni nisu samo pogođeni krizom; stvaraju mizanscenu bijede iz vlastite nesposobnosti funkcioniranja u životu“.²²

Dobije se dojam da Hongovi likovi ne mogu uopće doći u kontakt sa svojim unutrašnjim problemima te ih jedino mogu vidjeti pa i osjetiti ako uđu u sukobe s drugim likovima. Međutim, to ne poboljšava situaciju, nego dolazi do eskalacije problema. Snimajući objektivno, koristeći prosede kadar-scena jednostavno komponiranih kadrova (gotovo od svog prvog filma) koji u prvi plan stavljaju njihovo ponašanje, nimalo ga ne pokušavajući konvencionalno „psihologizirati“, Hong postiže učinak radikalne ambivalentnosti.

Kadrovi nisu „razmetljivi“ i gotovo nikada nemaju neku retoričku funkciju, barem ne onu očiglednu, dakle u potpunosti izbjegava autorski kadar. Zum također pridonosi ambivalentnosti, Hong ga kompulzivno ponavlja, odražavajući svijet likova koji pristupaju odnosima pa onda bježe od njih, da bi se onda opet vratili.

²² McKibbin, Tony: Hong Sang-soo, str. 1.

„Hongovi zumovi su često skraćeni, naglo se zaustavljaju prije nego što se previše približe. Nagovještavaju intimnost, ali čini se opreznim u otkrivanju iste, poput likova koji se ne mogu sasvim posvetiti svojim osjećajima, bez obzira na histeričnu prirodu svojih emocija“.²³

Hong često prakticira ono što je Tony McKibbin nazvao „manifestacijama odjekivanja“ i „zgnusnom sadašnjosti“, kako na razini pojedinačnog filma, tako i na razini cjelokupnoga opusa. Time ide vrlo daleko u smislu „bačenosti“ gledatelja u naizgled sirovu, filmski „nefiltriranu“ stvarnost.

„Mogli bismo se čak zapitati nije li redateljev opus sam po sebi pomalo nalik činu teškog povratka sjećanja, s većinom filmova koji prikazuju likove pomalo poput Kyong-Sua, likove, često pisce, redatelje ili glumce prepuštene piću, koji imaju nekompetentne susrete sa ženama, izdaju prijatelje i ljubavnike i najslabije su osobnosti.

Ipak, možda više nego od bilo kojega drugog filmaša, to je bio dio Hongova projekta, da stalno iznova radi jedan te isti film, ne samo zato što je opsesivni autor, već i zato što nam u tom procesu dopušta da se još jednom zapitamo i o našem neispravnom sjećanju, ali ovaj put preko svog cjelokupnog djela“.²⁴

Filmovi Hong Sang-sooa su nezaobilazni u suvremenoj svjetskoj kinematografiji. Za razliku od svojih popularnijih kolega iz Južne Koreje poput Park Chan-wooka (*Oldboy*) i oskarovca Bong Joon-hoa (*Parazit*) čiji filmovi plijene zanatskom i stilskom impresivnošću i bogatim, često žanrovskim zapletima, Hong Sang-soo ima potpuno „europski“ senzibilitet, za razliku od njihovog „američkog“. Hong Sang-soo tiho, ali radikalno propituje formu filma i dokazuje da taj povijesni proces propitivanja nije završen. Filmskipovijesno gledano njegov opus bi se moglo promatrati i kao vjerojatno najsustavniju dekonstrukciju prikaza romantičnih odnosa na filmu, ali i, manje pretenciozno, a više blisko, naših predodžba romantičnih odnosa u životu. Iako ne daje laka i jeftina rješenja i nije moralist, implicitno poziva na revalorizaciju vrijednosti, općenito ljudskih odnosa.

„Oni (filmovi) ostaju izluđujući, ali takav bi bio i život kada bismo ga promatrali s određene točke gledišta. To je točka gledišta koju Hong snima“.²⁵

²³ McKibbin, Tony: Hong Sang-soo, str. 2.

²⁴ McKibbin, Tony (2017.) : The Turning Gate: The Fragile Focus on Memory, str. 7.

²⁵ Isto, str. 8.

11. LITERATURA

Bresson, Robert (1997.) : *Notes on the Cinematographer*. Kopenhagen: Green Integer.

Hughes, Darren (2017.) : „There are Miracles“: A Conversation with Hong Sang-soo. Notebook.

<https://mubi.com/notebook/posts/there-are-miracles-a-conversation-with-hong-sang-soo>, pristupljeno 26. 07. 2022.

McKibbin, Tony: Hong Sang-soo.

-ovaj članak (tri stranice) sam pronašao prije par godina na internetu i kopirao tekst u Word dokument. Članka, čini se, više nema na internetu te stoga nemam informaciju koje godine je članak objavljen.

McKibbin, Tony (2017.) : The Turning Gate: The Fragile Focus on Memory.

<https://tonymckibbin.com/article/the-turning-gate.html>, pristupljeno 07. 08. 2022.

McKibbin, Tony (2013.) : Woman on the Beach: Effects of the Real.

<http://reverseshot.org/archive/entry/541/atricle/womanbeach>, pristupljeno 13. 08. 2022.

Moonyung, Huh (2007.) : *Hong Sangsoo*. Seoul: Korean Film Council, Seoul Selection.

Peterlić, Ante (2001.) : *Osnove teorije filma*, 4. izd. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.

Quandt, James (2007.) : Twice-told Tales: The Films of Hong Sang-soo.

<https://www.artforum.com/print/200706/twice-told-theses-the-films-of-hong-sang-soo-15367>, pristupljeno 22. 08. 2022.

Raymond, Marc (2016.) : Senses of Cinema: Hong Sang-soo.

<https://www.sensesofcinema.com/2016/great-directors/hong-sang-soo/>, pristupljeno 17. 07. 2022.

Turković, Hrvoje (2003.) : „Metadiskurzna funkcija“ u *Filmski leksikon A-Ž*. Ur. Bruno Kragić i Nikica Gilić. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.

Žižek, Slavoj (2005.) : The Christian-Hegelian Comedy.

<https://www.cabinetmagazine.org/issues/17/zizek.php>, pristupljeno 30. 07. 2022.

Izvori s mrežnih stranica:

https://en.wikipedia.org/wiki/Repetition_compulsion, pristupljeno 03. 08. 2022.

<http://www.koreanfilm.org/hongsangsoo.html>, pristupljeno 19. 08. 2022.

<https://www.youtube.com/watch?v=DjAOIKrdpls&list=PL3EvyK1plwWdRVqriagTJ3e48B8xrXIa&index=38>, pristupljeno 08. 06. 2022.

Hong Sang-soo / Directors Dialogue / NYFF55. Prenositelj: Film at Lincoln Center. 12. 10. 2017.

<https://www.youtube.com/watch?v=N2nGI5OsMso&list=PL3EvyK1plwWdRVqriagTJ3e48B8xrXIa&index=32>, pristupljeno 12. 07. 2022.

„On the Beach at Night Alone“ Q&A / Hong Sang-soo / NYFF55. Prenositelj: Film at Lincoln Center. 17. 11. 2017.

12. FILMOGRAFIJA

- Dan kada je svinja pala u bunar (Dwaejiga umure ppajin nal, Hong Sang-soo, 1996.)*
- Dnevnik seoskog župnika (Journal d'un curé de campagne, Robert Bresson, 1951.)*
- Ničija kći Haewon (Nugu-ui ttal-do anin Haewon, Hong Sang-soo, 2013.)*
- Oh! Soo-jung (Hong Sang-soo, 2000.)*
- Okretna ulazna vrata (Saenghwalui balgyeon, Hong Sang-soo, 2002.)*
- Oldboy (Oldeuboi, Park Chan-wook, 2003.)*
- Parazit (Gisaengchung, Bong Joon-ho, 2019.)*
- Popis (List, Hong Sang-soo, 2011.)*
- Prezir (Le Mépris, Jean-Luc Godard, 1963.)*
- Priča o filmu (Geukjangjeon, Hong Sang-soo, 2005.)*
- Profesija: reporter (Professione: reporter, Michelangelo Antonioni, 1975.)*
- Sama na plaži noću (Bamui Haebyeoneseo Honja, Hong Sang-soo, 2017.)*
- Žena koja je bježala (Domangchin yeoja, Hong Sang-soo, 2020.)*
- Žena na plaži (Haebyeoneui Yeoin, Hong Sang-soo, 2006.)*

13. POPIS SLIKOVNOG MATERIJALA

1. Slika 1. iz filma *Dan kada je svinja pala u bunar* (1996)
2. Slike 2.1. i 2.2. iz filma *Oh! Soo-jung* (2000)
3. Slika 3. iz filma *Okretna ulazna vrata* (2002)
4. Slike 4.1. i 4.2. iz filma *Priča o filmu* (2005)
5. Slika 5. iz filma *Žena na plaži* (2006)
6. Slike 6.1. i 6.2. iz filma *Sama na plaži noću* (2017)
7. Slike 7.1., 7.2. i 7.3. iz filma *Žena koja je bježala* (2020)

14. IZJAVA O SAMOSTALNOJ IZRADI DIPLOMSKOG RADA**IZJAVA**

kojom ja, Marko Magdić, OIB 2223075275, pod materijalnom i krivičnom odgovornošću izjavljujem da sam pismeni diplomski rad, naslovljen *Hong Sang-soo: repeticije i varijacije intimnosti*, sam napisao.

Svi dijelovi rada, nalazi ili ideje koje su u radu citirane ili se temelje na drugim izvorima (bilo da su u pitanju mrežni izvori, udžbenici, knjige, znanstveni, stručni ili popularni članci) u radu su jasno naznačeni kao takvi te adekvatno navedeni u popisu literature.

Marko Magdić

U Zagrebu, 29. rujna 2022.