

Kim Ki-duk

Få instruktører lever bedre op til betegnelsen *enfant terrible* end den sydkoreanske instruktør Kim Ki-duk, for hvem nerve og personligt udtryk er vigtigere end filmiske konventioner

Indtil filmen *The Isle* (*Seom*, 2000) var Kim Ki-duk (f. 1960) et ukendt navn. End ikke instruktørens sydkoreanske landsmænd havde lagt synderlig mærke til hans foregående film, skønt deres fælles tematik ikke var hverdagskost: Såvel *Crocodile* (*Ag-o*, 1996) som *Wild Animals* (*Yasaeng dongmul bohogyueog*, 1996) og *Birdcage Inn* (*Paran daemun*, 1998) fortæller om personer, der både øver vold på og misbruger deres nærmeste.

The Isle, en på én gang billedskøn, ekstremt voldelig og stærkt symbolsk fortælling om forholdet mellem en luder og en voldsmand på flugt fra politiet, skulle dog med ét gøre Kim både berømt og berygtet. Mange sydkoreanske kritikere har selv i dag svært ved at anerkende hans status som en væsentlig instruktør. Til gengæld fik han hurtigt en international fanskare, der siden har støttet ham trofast.

Paradokser i paradiset. *The Isle* fortæller historien om en stum kvinde ved en pittoresk sø et ubestemt sted i Sydkorea. Hun lever af at leje små flydende huse ud til mænd, der ankommer til søen for at fiske – og for at forlyste sig med den stumme kvinde, der om natten sælger sin krop til de lystne lystfiskere. En dag ankommer en ukendt mand til søen, men han er hverken kommet for at fiske eller have sex, og langsomt opstår der en særlig, nærmest ordløs forståelse mellem de to.

Det, som giver *The Isle* dens unikke

stemme og enorme gennemslagskraft, er et spændingsfelt, der siden er blevet Kim Ki-duks varemærke: Den skærende kontrast mellem filmens voldelige handlingsplan og dens berusende smukke billedside. På indholdssiden er det en fortælling om menneskelig fornedrelse, og filmens karakterer viger ikke tilbage fra at udtrykke sig gennem vold. I flere scener bliver levende dyr maltrakteret foran kameraet, og i to parallelle scener må hovedpersonerne komme hinanden til undsætning, efter at de har forsøgt at få henholdsvis gane og underliv op med fiskekroge.

Scener som disse står i skærende kontrast til det rolige landskab, der skildres med en uhørt farvemættet sanselighed. Kim Ki-duk viser sig her som en stor kolorist. De flydende huses rolige bevægelser hen over søen fungerer som kulørte penselstrøg og fremhæver samtidig nuancer og farvespil i det omgivende landskab.

Ved at placere skønhed og fornedrelse side om side tvinger Kim tilskueren til konstant at forholde sig til, hvor filmen i et givet øjeblik lægger sin hovedvægt. Filmen selv giver ingen nemme holdepunkter. Og er det en udfordring at skulle jonglere med vold og billedskønhed på samme tid, gør Kim Ki-duk kunststykket så meget desto sværere ved at tilføje en tredje bold. I stedet for at komme med en forklarende afrunding flytter han nemlig i sidste scene filmens handling til et symbolsk univers. Idet kameraet trækker sig op mod himlen

og væk fra den sivformation, den mandlige hovedperson har søgt tilflugt i, afsløres det, at han rent faktisk befinder sig mellem benene på en kvinde, der ligger nedsænket i vand – en kvinde mange gange større end ham selv.

Symboler skal ses med øjnene. Allerede i debutfilmen *Crocodile* kunne man opleve koblingen af vold, billedskønhed og bastant symbolsprog; samspillet mellem disse tre elementer er nok det tætteste, man kommer et konstituerende træk i Kim Ki-duks oeuvre. *Crocodile* handlede om opbyggelsen af et gensidigt afhængighedsforhold mellem en mand og den kvinde, han først redder fra at begå selvmord – og senere misbruger seksuelt. Det er en kontroversiel tematik, og den reaktualiseres i Kim Ki-duks seneste film, *The Bow* (Hwal, 2005).

The Bow åbner som *The Isle* med en genkendelig og tilgængelig fortællestruktur. En gammel mand lejer skibe ud til lystfiskere, men skulle en af dem intetanende nærme sig den unge, stumme kvinde, manden holder indespærret på sit eget skib, bruger han sin bue til at affyre advarselspile. Og kommer lystfiskerne for tæt på, lader den gamle mand det ikke blive ved advarslen. Alligevel lykkes det for en af lystfiskerne at vinde pigens hjerte, men da han ankommer for at føre hende bort, forbarmer hun sig i sidste øjeblik over sin fangevogter og gifter sig med ham. Atter er afslutningen mildt sagt symboltung: Den gamle mand sender nu sine pile mod den unge hustrus underliv.

Hvor andre instruktører ville lade det blive ved den underspillede symbolik, er Kim Ki-duks force, at han gør symbolikken så dominerende, at billedernes visuelle udtryk faktisk overskygger deres funktionelle værdi. Da kvinden og hendes unge bejler er på vej til at forlade skibet, binder den



The Bow (Hwal, 2005)

gamle mand eksempelvis den ene ende af et langt reb i flugtbåden og den anden ende om sin egen hals. At den gamle mand er blevet så afhængig af sin fange, at hans liv ville være tomt uden hende, er en forholdsvis banal konstatering. Men scenens tidsmæssige udstrækning gør, at symbolikken efterhånden kommer til at virke sekundær; tilskueren fortaber sig simpelthen i billedet for det, det er: Et billede. Og i sin nærmest naive påståelighed er billedet af et reb, der langsomt spændes ud mellem de to både på åbent hav, på én gang overraskende og dybt fascinerende.

Det er sådanne øjeblikke, der gør Kim Ki-duks film seværdige. Selv i mislykkede film som den tarvelige *The Coast Guard* (*Hae anseon*, 2002) serverer han kontrastfyldte billeder, der bliver hos tilskueren, lang tid efter at filmen er forsvundet – som da en blødende kvinde stiger ned i et akvarium og langsomt farver vandet rødt.

Andre steder kan Kim Ki-duks billedsprog dog, snarere end at løfte historierne, runge hult. Det er den stuerene fabel *Forår, sommer, efterår, vinter... og forår* (*Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom*, 2003) et

godt eksempel på. Her får et enkelt menneskes liv resonans ved at blive sat i forhold til årstidernes bestandige skiften. Men selv om filmen er smukt fotograferet, mangler billedsproget ikke alene den symbolske skarphed og dybde, der får det til at vække genklang hos tilskueren, men også den kontrastfyldte brod og nerve, hans andre film besidder i overmål.

Fysisk kommunikation. En af de gennemgående metaforer i Kim Ki-duks univers består i hans kobling af kvinder og prostitution. Det ses allerede i *Birdcage Inn*, hvor en luder bidrager til den daglige økonomi på et lille herberg, og det findes i blandt andet den nylige *Samaritan Girl* (*Samaria*, 2004), hvor et venindepar på skift prostituerer sig – den første af lyst, den anden af dårlig samvittighed over den førstes gerninger.

Er kvinderne ofte skildret som passive ludere, er Kim Ki-duks mænd til gengæld fra dag ét blevet skildret som voldelige svin, der konstant kammer over. Nogle gange sker det som reaktion på deres marginalisering i samfundet, som i den eksperimenterende og stærkt oversete *Real Fiction* (*Shilje sanghwang*, 2000), hvor en gadesælger får nok af livet og går amok. Andre gange ligner det mere en diagnostisering af et generelt træk ved det mandlige køn, eksempelvis hovedpersonen i *Bad Guy* (*Nabbeun namja*, 2001) eller den voldelige ægtemand i *Tomme huse* (*Bin-jip*, 2004).

Selv har Kim Ki-duk udtrykt ærgrelse over, at hans publikum tilsyneladende ikke magter at se de mange voldelige mænd og kvindelige prostituerede som metaforer for kønsrollemønsteret i det moderne Sydkorea.

Kim Ki-duk er en samfundskritisk inklineret instruktør, og der er også tydeligt

politiske temaer til stede i hans film. *Address Unknown* behandler eksempelvis på samme måde som Shohei Imamuras *Pigs and Battleships* (*Buta to gunkan*, 1961) de nationale konsekvenser af USA's militære tilstedeværelse: Kim Ki-duk lader handlingen udspille sig i området omkring en amerikansk militærbase på sydkoreansk jord. Ligeledes er *Wild Animals* – selv om filmen foregår i Paris – en diskussion af det betændte forhold mellem nord- og sydkoreanere.

Elementerne af samfundskritik til trods er det dog svært at se Kims metaforer om voldelige mænd og prostituerede kvinder udelukkende som et udslag af samfundsmæssig indignation. Mange har da også Kim Ki-duk mistænkt for, med sin konstante fokusering på grafisk vold, at spekulere i salgbarhed, og der er utvivlsomt et stort overlap mellem Kim Ki-duks fanskare og dem, der dyrker ekstreme kultinstruktører som japanske Takashi Miike.

Omvendt består en del af fascinationen ved Kim Ki-duks film netop i det forhold, at han tilsyneladende ikke selv fuldstændig er herre over, hvad han sætter i gang med sine film. De er hårdtlående og stilerede, men også så kontrastfyldte, stikkende og strittende, at de – den bastante symbolik til trods – altid giver publikum noget at arbejde videre med.

Thure Munkholm

Litteratur

Jung Seong-il: Interview med Ki-Duk. Oprindelig gengivet i det sydkoreanske filmmagasin *Cine21* #339 (5.-19. februar 2002); i engelsk oversættelse på <http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fr0902/byfr14a.html>

Filmografi

- 1996 Ag-o/Crocodile
- 1996 Yasaeng dongmul bohoguyeog/Wild Animals
- 1998 Paran daemun/The Birdcage Inn
- 2000 Shilje sanghwang/Real Fiction
- 2000 Seom/The Isle
- 2001 Suchwiin bulmyeong/Address Unknown
- 2001 Nabbeun namja/Bad Guy
- 2002 Hae anseon/The Coast Guard
- 2003 Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom/Forår, sommer, efterår, vinter... og forår/Spring,
Summer, Fall, Winter... and Spring
- 2004 Samaria/Samaritan Girl
- 2004 Bin-jip/3-Iron
- 2005 Hwal/The Bow