مصاحبه با کیم کی دوک: از کروکودیل تا آدرس ناشناخته

کیم سو - هی

ترجمه: م. رضا ملکشا

این مصاحبه نخستین‌بار در یک کتابچهٔ تبلیغاتی تحت عنوان *کیم کی دوک: از کروکودیل*[۱] *تا آدرس نامعلوم*[۲] (سئول: ال جی فیلم[۳]، ۲۰۰۱) با ویراستاری لی هی جین[۴] منتشر شد. در این جا با مجوز ال جی فیلم آمریکا تجدید چاپ شده است. اگرچه این مصاحبه تنها شش فیلم بلند اول کیم کی دوک را پوشش می‌دهد، اما بسیاری از مسائل، درون‌مایه‌ها و ایده‌های ارائه شده در اینجا در مورد فیلم‌های بعدی او نیز صدق می‌کند. چندین مصاحبه به زبان کره‌ای دربارهٔ فیلم‌های اخیر کیم در مقالهٔ اصلی برای تکمیل این مصاحبه نقل شده است.

سنگدلی ما ریشه در کجا دارد؟

کیم سو - هی[۵]: واقعاً عنوان فیلم شما، **آدرس نامعلوم**[۶]، منحصربه‌فرد است.

کیم کی-دوک[۷]: من در حومهٔ شهر بزرگ شدم. به یاد دارم نامه‌های زیادی روی زمین پراکنده بودند که به دلیل ارسال به آدرس‌های نامعلوم تحویل داده نشده بودند. بیشتر آن‌ها مدت‌های طولانی در صندوق‌های پست می‌ماندند تا اینکه باد آن‌ها را به مزارع برنج و چاله‌های کثیف می‌برد. هر وقت آن‌ها را می‌دیدم بر میل باز کردنشان غلبه می‌کردم اگرچه چند باری خواستم این کار را بکنم. تعداد کمی از آن‌ها حاوی داستان‌های غم‌انگیز و ناامیدکننده بودند. برای من سه شخصیت این فیلم درست مثل نامه‌های رها شده دوران کودکیم هستند. آنها فرزندان «دوره‌ای برای پذیرفتن‌اند». در دشت‌های متروکه چانگ-گوک[۸] همواره مورد اهانت و

---

[۱] اولین فیم ساخته کیم کی-دوک

[۲] ششمین فیلم ساخته کیم کی-دوک

[3] LJ Film

[4] Lee Hae-jin

[۵] در ادامه متن به‌صورت اختصاری «ک.س» آورده خواهد شد.

[6] Address Unknown

[۷] در ادامه متن به‌صورت اختصاری «ک.ک» آورده خواهد شد.

[8] Chang-guk

توهین قرار می‌گیرد. آن-اوک[9] نیز در نیمه‌ی راه همین نقطه است و جی-هیوم[10] مثل علف هرز رشد خواهد کرد.

ک.س: با ورود به این فیلم، این سؤال را مطرح کردید که «سنگدلی ما ریشه در کجا دارد»؟

ک.ک: با پرداختن به زندگی مردمان پیرامون پایگاه نظامی ایالات متحده، می‌خواستم تاریخ جنگ کره تا زمان امپریالیسم ژاپن را مورد بازخوانی قرار دهم. شاید سنگدلانه‌ترین صحنهٔ فیلم این باشد که پدر اسلحه‌ای را که در حیاط پیشین خانه پیدا شده تعمیر می‌کند و به مرغی که بزرگ کرده‌اند شلیک می‌کند. خشونتی که طی نسل‌ها تکرار می‌شود، معتقدم این منحصربه‌فردترین شکل خشونت کره‌ای است.

ک.س: چگونه ایدهٔ بخش‌های فرعی خارق‌العادهٔ *آدرس نامعلوم* به ذهنتان رسید؟

ک.ک: در واقع داستان آن به زمانی بر می‌گردد که من و دوستانم هفده‌ساله بودیم. تجربیات جی-هیوم برگرفته از زندگی من و داستان‌های مربوط به دوستش که در بیست و هفت سالگی اقدام به خودکشی می‌کند و دوست دیگرش که تنها یک چشم دارد نیز دقیقاً همین‌طور است.

ک.س: رابطهٔ میان چانگ-گوک و مادرش خیلی منحصربه‌فرد است.

ک.ک: در واقع موارد مشابه زیادی دوروبر پایگاه نظامی ایالات متحده زیاد وجود دارد. بعد از جنگ کره، بسیاری از کودکان دورگه[11] در آمریکا پذیرفته شدند، اما جاماندگان می‌بایست دور از انظار مردم باقی می‌ماندند و همراه مادرانشان رنج می‌کشیدند. من دفتر مرکزی خدمات کودکان هولت[12] را در کنار مدرسهٔ ابتدایم به یاد دارم. شاید به همین دلیل بود که همیشه دو یا سه بچه دورگه در کلاس ما حضور داشتند. در آن زمان خیلی از آنها می‌ترسیدم و در واقع، آن‌ها خشن بودند. در میانشان کسانی بود که در کلبه‌های چوبی کوچک زندگی می‌کردند. درست مثل اتوبوس قرمز چانگ - گوک و مادرش. و همچون چانگ - گوک مادرانشان را کتک می‌زدند. در آن زمان کلاس چهارم یا پنجم بودم و آن را با وضوح به یاد دارم. حالا می‌توانم بفهمم این دوست دوران کودکی من از کجا آمده. هیچ‌چیزی تغییر نکرده چون درد و رنج ادامه دارد.

ک.س: به نظر می‌رسد سربازِ آمریکایی در *آدرس نامعلوم* فراتر از احساسات دوگانگیِ موافق و مخالف آمریکا است که در مجموع نگرش ما را نسبت به ایالات متحده تعریف کرده است.

---

[9] Un-ok
[10] Chi-hum
[11] mixed heritage
[12] Holt Children's Services

ک.ک: ارتش ایالات متحده ممکن است یک حضور آشنا باشد، اما بااین‌حال یک حضور ناخوشایند نیز هست. آنها باعث حوادث ریزودرشت می‌شوند، از جمله جرایم جنسی که باید هر چه زودتر از شرش خلاص شد. بااین‌حال، مسئلهٔ فرهنگ ریشه‌دار نظامی و احساسات امپریالیستی این پروژه‌ها تنها مسئله یک یا دو سرباز آمریکایی که مشکل ایجاد می‌کنند نیست. در زمان نوشتن این فیلمنامه کاملاً منتقد ارتش ایالات متحده بودم. بااین‌حال، هنگامی‌که در جستجوی مکان‌های فیلم‌برداری بودم، از نگاه به کلوپ‌های کهنه و کثیف زیاد اطراف پایگاه‌های نظامی نوعی احساس غم به من دست داد. انزوا و تنهایی سربازانی که پس از گذراندن وقت با دختران روسی یا فیلیپینی با دادن چند دلار، از روی بیچارگی به پایگاه‌های نظامی‌شان باز می‌گشتند را احساس کردم. برای اولین‌بار از خودم پرسیدم که آیا تا الان سعی کرده‌ام آن‌ها را درک کنم؟ متوجه شدم که این مردان دقیقاً مانند سربازان کره‌ای هستند که به خاورمیانه اعزام شده‌اند. این مسئله باعث شد که جنبه دیگری از موضوع جرائم جنسی سربازان آمریکایی را ببینم. آنها واقعاً در خارج از قلمروی قضایی اطراف پایگاه نظامی چه کاری می‌توانند انجام دهند؟ آنها فقط جوانانی بودند که دوران جوانی‌شان را در یک کشور خارجی سپری می‌کردند. از این نظر، می‌خواهم بگویم که موضعی که در فیلم *آدرس نامعلوم* دارم در تقارن احساسات موافق و ضدآمریکایی است.

ک.س: برخلاف کارهای قبلی‌تان، سیاست و تاریخ را در اولویت این فیلم قرار داده‌اید.

ک.ک: فکر می‌کنم همیشه در تمام فیلم‌هایم در مورد مسائل سیاسی حرف زده‌ام. برای مثال، فیلم *کروکودیل* روی مسائل هنجاری و ناهنجاری تمرکز می‌کند و فیلم *مسافرخانهٔ بردکیج*[۱۳] تفاوت‌های طبقاتی را مورد بررسی قرار می‌دهد. شاید این رویکرد شاعرانه و نه سیاسی است که آن‌ها را از این فیلم جدا می‌کند.

تصاویر خیره‌کننده

ک.س: بر اساس تمایزی که میان فیلم‌های انتزاعی و رئالیستی می‌گذارید، آثارتان را «نیمه انتزاعی» [۱۴] تعریف می‌کنید. منظورتان از آن چیست؟

ک.ک: فیلم در نقطه‌ای ساخته می‌شود که واقعیت و خیال به هم می‌رسند. اما چون سینما به تصویر عکاسی وابسته است رسانه سینما اغلب به‌عنوان حوزهٔ واقع‌گرایی در نظر گرفته می‌شود. تبعیضات ظالمانهٔ طبقاتی و فقدان همدردی، در واقعیتی که من در طول زندگی‌ام تجربه کرده‌ام رسوخ می‌کند. چگونه می‌توانم یک دنیای زیبا و مثبت را نشان دهم که مشکلاتش را یک‌روزه می‌تواند درمان کند؟ از نظر من نخستین گام جهت بهبودی،

[13] Birdcage Inn
[14] semi-abstract

نشان دادن بیماری‌هایمان دقیقاً به همان شکلی که هستند است. تعریف من از «فیلم نیمه انتزاعی» منعکس‌کننده تمایلم برای ارائهٔ مرزی است که در آن واقعیت دردناک و تخیل امیدوارانه به هم می‌رسند.

ک.س: تونی رینز، منتقد بریتانیایی فیلم در مورد مهارت‌های بصری خارق‌العاده شما گفته است که حتی اگر در جنبه‌های دیگر فیلم شما ضعف‌هایی وجود داشته باشد، توانایی برای نمود دادن به ایده‌ها، احساسات، حالات و مفاهیم در تصاویر با هیجان زیاد شگفت‌انگیز است.

ک. ک: فکر می‌کنم که دوست دارم فیلم‌هایم را حول یک تصویر معین توسعه دهم. برای مثال، وقتی می‌خواهم به مردم پیشنهاد بدهم که «خوب باشید»، سعی می‌کنم به‌جای ارجاع به دیالوگ یا روایت خاص، احساس شادی غیرقابل‌بیان را شرح دهم. اگر چه، می‌دانم که تصاویر یک فیلم تنها می‌توانند بخشی از یک تصویر بزرگ‌تر باشند. درست است که برخی‌ها در مورد چند نما از فیلم‌های من به‌عنوان تصاویری خارق‌العاده اظهارنظر کرده‌اند. بااین‌حال، هنوز احساس می‌کنم به نقطه‌ای نرسیده‌ام که بتوانم این تصاویر را راضی‌کننده بدانم. علاوه بر این، من با کلمات میانه خوبی ندارم.

ک.س: شما به این معروفید که در ساخت هر فیلمی با تصویر خاصی آغاز می‌کنید.

ک.ک: به‌عنوان‌مثال، در فیلم *مسافرخانهٔ بردکیج* اصل محوری من شروع و پایان با روزمرگی‌های زندگی بود. نکته بعدی آیرونی بود. چهار سال پیش [۱۹۹۷]، زمانی که در ساحل دریای شرقی سفر می‌کردم، به مدت یک هفته در متلی جلوی ایستگاه قطار پوهانگ[۱۵] اقامت داشتم. یک محلهٔ روسپیگری[۱۶] در آن نزدیکی بود. دختری بود که من را تا اتاقم همراهی کرد. یقین داشتم که روسپی است، اما روز بعد فهمیدم که او دختر صاحب متل و همچنین دانشجو بود. غافلگیر شدم. برای من کاملاً عجیب و طعنه‌آمیز بود که یک خانواده معمولی در نزدیکی محلهٔ روسپیگری زندگی کنند. در واقع هیچ فاحشه‌ای در آن متل زندگی نمی‌کرد. و بعد، در آخرین لحظه تصویری به ذهنم خطور کرد.

ک.س: لطفاً در خصوص رنگ‌های خیره‌کنندهٔ جایگاه‌های ماهیگیری فیلم *جزیره*[۱۷] توضیح دهید.

ک.ک: صندلی ماهیگیری شخصیت اصلی زردرنگ است. برای من، این رنگ نشانگر رنگ‌پریدگی، نوعی حساسیت سوررئالیستی و خارق‌العاده است. زرد همچنین رنگ بیماران روانی است. صحنه‌ای که مرد و زن یکدیگر را در آغوش کشیده درحالی‌که هنوز به قلاب ماهی گیر کرده‌اند، حدود ده ثانیه تصویر غیر کانونی است که نشان می‌دهد آنها دیوانه شده‌اند.

[15] Pohang
[16] red-light district
[17] Isle

فیلم‌هایم ژستی برای آشتی جهانی است

ک.س: شما اغلب یک دوگانگی بین شخصیت‌هایی که در دنیاهای متفاوت زندگی می‌کنند را نشان می‌دهید.

ک.ک: به این دلیل است که می‌خواهم با افرادی که اهل دنیای ناآشنا برای من هستند دیالوگ برقرار کنم. تم‌های همیشگی فیلم‌هایم فضای باز و اسارت است. نمونه‌های مشخص تم اول، ربودن «کسانی غیر از من» به فضایی است که «مال من» شمرده می‌شود، مانند تفریحگاه ماهیگیری در فیلم *جزیره* یا رودخانهٔ هان[18] در فیلم *کروکودیل*. اگر فضاهای من حاشیه‌ای است، پس فضاهای دیگری مربوط به جریان اصلی است. زنان در *کروکودیل* و مردان در *جزیره* اسیرند. آن‌ها با خشونتی که به صورتی آیرونیک زیباست زندانی می‌شوند. دنیای من به آنها ارائه می‌شود و آنها به‌آرامی با آن در می‌آمیزند، آن را می‌پذیرند و با آن هم‌ذات‌پنداری می‌کنند. خودم را به‌عنوان یک انسان معرفی می‌کنم و از آنها می‌خواهم که موضع تهدیدآمیز من را ببخشند. تا کسانی که روی برج بابل ایستاده‌اند، بیایند و با من دست بدهند. این رفتار من با دنیاست، دست‌دادنی که به‌راستی از روی تواضع است. فیلمسازی تلاش من برای درک جهانی است که در فهم آن ناکام مانده‌ام، جهانی از مهربانی و گرمی که با بی‌توجهی همیشگی‌ام به دیدگاه‌های مختلف نادیده گرفته شده است.

ک.س: شما توانایی فوق‌العاده‌ای در توصیف زندگی افراد حاشیه‌ای دارید.

ک.ک: مخالف اینم که مردم شخصیت‌های فیلم من را «حاشیه‌ای» خطاب کنند. در جریان اصلی بودن به چه معناست؟ آیا به مردم طبقه متوسط ساکن سئول اشاره دارد؟ از نظر من، این افرادِ فیلم‌های من هستند که جریان اصلی‌اند.

ک.س: با فیلمسازان دیگری که خود را ضد نخبه می‌نامند هم‌ذات‌پنداری می‌کنید؟

ک.ک: صداها در آن فیلم‌ها (که توسط فیلمسازان به‌اصطلاح ضدِ نخبه ساخته شده‌اند) تماماً صدای روشنفکران است. کشتار گوانگ‌ژو را به یاد دارم که در جریان آن فیلم *گلبرگ*[19] به کارگردانی جانگ سان-وو[20] ساخته شد. چند روز قبل از این قساوت تاریخی، تظاهرات بزرگی در ایستگاه سئول برگزار شد که در آن تعداد زیادی دانشجو با دردست‌داشتن پلاکارد علیه دیکتاتور چون دوو-هوان[21] تجمع اعتراضی برگزار کردند. این اولین‌بار بود که به این نام توجه کرده بودم. نوزده سالم بود و شاید در راه کارخانه بودم. نه، شاید به سمت یک اسقاط گاه

[18] Han
[19] A Petal
[20] Jang Sun-woo
[21] Chun Doo-Hwan

ماشین می‌رفتم تا آنجا کار پیدا کنم. به‌هرحال، به‌خاطر ازدحام معترضان در خیابان، در اتوبوس گیر افتادم. نمی‌فهمیدم چرا مردم اعتراض می‌کنند. فقط از این که نمی‌توانستم برای رسیدن به مقصد حرکت کنم عصبانی بودم. تا حد زیادی با افراد شاکی از این موضوع موافق بودم که «آن دانشجویان را باید تا سر حد مرگ کتک زد».

پیام نومیدانهٔ پشت این همه خشونت و سکس

ک.س: بحث بر سر درجهٔ خشونت در فیلم‌های شما ادامه دارد.

ک.ک: هر از چند گاهی از خودم می‌پرسم چرا باید چیزها را این‌قدر با خشونت بیان کنم. هر چند، معتقدم که این مسئله عرف است. عرف زندگی و عرف نگاه به زندگی. من شاید در تلاش برای مقاومت در برابر هر نوع از عرفی بودن معاصر و عمومی نیز هستم.

ک.س: به‌ویژه سکس که اغلب در چارچوب سادیسم و مازوخیسم بیان می‌شود.

ک.ک: در فیلم *مسافرخانهٔ بردکیج* می‌خواستم سکس را از محدودیت‌های درگیری و قدرت خارج کرده و آن را وارد بخشی از زندگی روزمره کنم. در فیلم *جزیره* قصد داشتم با ارائه کشمکش شدید بین زن و مرد از طریق سادومازوخیسم[۲۲] مکرر آنها، هر گونه ترس از دنیا را از بین ببرم و به یک حالت آرامش برسم. وقتی مرد سعی می‌کند زن را ترک کند، زن به خود آسیب می‌رساند و قلاب ماهی را در خود فرو می‌کند. این نوع انرژی روانی، که شامل وابستگی شدید، عشق، خشم و حسادت می‌شود، انرژی منحصربه‌فردی است که جامعهٔ ما در خود دارد. تصویر برجسته در این فیلم، آن دو قلاب ماهی روبه روی هم به شکل قلب است.

ک.س: آیا جزیره را به‌عنوان یک داستان عاشقانهٔ زیبا می‌بینید؟

ک.ک: به من گفته‌اند که نباید به آن زن لگد زده می‌شد. مردم اغلب تلاش می‌کنند که عشق را به‌عنوان تبادل بی‌نهایت احساسات ناب تصور کنند. اما فراتر از سطح آن، اشتیاق وجود دارد، حتی قدرت دیگری که برای حفظ این احساس عشق وجود دارد. چیزی که زن و مرد در *جزیره* نشان می‌دهند خشم نیست بلکه ماهیت ترسناک خود رابطه انسانی است. مرد در صورت امتناع از آویزان شدن از ریسمان ماهیگیری غرق خواهد شد، اما این کار درد طاقت‌فرسایی را در پی دارد. می‌خواستم ویژگی‌های به‌ظاهر بی‌رحمانه و درعین‌حال شکننده و اجتناب‌ناپذیر روابط را ارائه دهم. معتقدم که پشت تحقیر و تخریب آن چیزی بسیار اغواگر نهفته است، زیباترین عشق از نوع خود.

[۲۲] لذت جنسی بوسیله شکنجه نفس خود یا دیگری

ک.س: بخش پایانی جزیره را شرح دهید.

ک.ک: «جزیره» از نظر زن همانند زن از نظر مرد است. نمای آخر در بخش پایانی، تصویر کلی فیلم را تعریف می‌کند. قصد داشتم تمایلم را برای بازگشت به یک حالت ماورای طبیعی به‌وسیله یک داستان عاشقانه انتقال دهم.

ک.س: کاملاً تعجب‌آور بود که از هرگونه تصویر جنسی واضح در این فیلم اجتناب کردید.

ک.ک: می‌خواستم از سانسور کره به نفع خودم استفاده کنم. البته نمی‌خواهم تقصیر را گردن این مسئله بیندازم. جست‌وجو برای روش‌های مختلف بیان با این روش بنیادی در ذهن نیز فرایندی خلاقانه است. بدیهی است که هدف از فیلمسازی نشان‌دادن همه چیز نیست.

ک.س: چرا بیشتر شخصیت‌های زن در فیلم‌های شما فاحشه یا زنانی در موقعیت‌های مشابه آن هستند؟

ک.ک: ممکن است به این دلیل باشد که پاسخ بهتری پیدا نکرده‌ام: هرچند معتقدم که درک فرایند و روش تمایز طبقاتی ارزشش را دارد. بیشتر شخصیت‌های فیلم‌های من گذشتهٔ خود را توضیح نمی‌دهند. اما آیا می‌توان فرض کرد که زنی که اکنون فاحشه است از کودکی همیشه فاحشه بوده است؟ آیا امکان ندارد که زندگی آنها را یکی از موارد بسیار در نظر بگیریم؟ آیا نمی‌توانیم این واقعیت را بپذیریم که فروش بدن خود تنها وسیله زندگی برای آن شخص بوده است؟ تنها زمانی که این امکان‌پذیر باشد می‌توانیم وارد دنیای درونی آن شخص شویم.

ک.س: شما فیلمسازی هستید که اغلب منتقدان فمینیست فیلم از شما انتقاد می‌کنند.

ک.ک: آنچه که به روش منحصربه‌فرد خود احساس می‌کنم را بیان می‌کنم. این‌طوری راحتم. می‌دانم که این مسئله می‌تواند به‌عنوان سادیست بودن تلقی شود. هرچند، از این تنگ‌نظری که من را دشمن عمومی همه چیز قلمداد می‌کند ناراحتم. درحالی‌که ممکن است من قربانی دیگری از محیط مردسالاری اطرافم باشم. موافقم که عناصری در فیلم‌های من وجود دارد که ممکن است آنها را عصبانی کند. اما چر آن‌ها نمی‌توانند ببینند که اینها فقط تکه‌هایی از واقعیت هستند که به رویداد تبدیل می‌شوند و زندگی ما را جابه‌جا کرده و تغییر می‌دهند؟ ممکن است به این خاطر باشد که این افراد نمی‌توانند با تجربه‌های من همزاد پنداری کنند.

ک.س: مایلید جواب منتقدان فمینیست را از طریق فیلم بدهید؟

ک.ک: برخی از منتقدان زن، من را «روانی» خطاب می‌کنند یا «فیلمسازی که در جامعهٔ فیلم کره به درد لای جرز هم نمی‌خورد». می‌خواستم از آن‌ها بپرسم که آیا واقعاً زندگی کسانی را که در فیلم‌های من ارائه می‌شوند

دیده‌اند یا از صمیم قلب سعی کرده‌اند پیام‌های نومیدانهٔ آنها را بفهمند. این مسئله می‌تواند نتیجه اجتناب‌ناپذیر موضع سیاسی‌شان باشد، با این وجود، من مشکوکم که این موضع ممکن است خشمی را ایجاد کند که به‌راحتی نتیجه می‌گیرد دیدگاه‌های مختلف را نادیده بگیرد. نظرات آن‌ها فاقد تأثیری محرک و الهام‌بخش برای بیشتر فیلمسازان است. چرا از ورود به هسته یک فیلم و کاوش در تک‌تک زوایای آن اجتناب می‌کنند؟ ممکن است آنها تمایل داشته باشند که فیلم‌ها را بر پایهٔ واقعیت بی‌اساس خود ببینند. مسئله اصلی این است که بازاری برای ارضای این منتقدان سینمایی وجود دارد. تنها پاسخ و روش دفاع از خودم این است که تاحدامکان آزادانه به کارم ادامه دهم.

ک.س: نابهنجاری فیلم‌هایتان ممکن است منتقدان را به‌سوی نقد آزادانهٔ آن‌ها بکشاند.

ک.ک: فیلمساز کسی نیست که چیزهایی را بردارد و از نظر فنی آنها را سرهم کند. وقتی روی چیزی سخت کار می‌کنید، کلمه "ماهرانه" ظاهر می‌شود. شما هنگامی مورد تحسین قرار می‌گیرید که سی محصول بسازید درحالی‌که در واقع قرار است بیست محصول بسازید. "کار ماهرانه" من از این کلمات بیزارم. فیلم‌هایی که در جشنواره‌های بین‌المللی با آنها مواجه می‌شوم انرژی وارسته‌ای را منتقل می‌کنند. در مقابل، فیلم‌های کره‌ای بیش از حد کلیشه‌ای هستند.

دنیای آب، آرامش و اضطراب آن

ک.س: فضای فیلم‌های شما انتزاعی و غیرواقعی است.

ک.ک: وقتی کار روی فیلمنامه را شروع می‌کنم، فضا در اولویت قرار دارد؛ زیرا محیط جایی است که شخصیت‌ها در آن نفس می‌کشند. هر چند، فضاهایی که انتخاب می‌کنم عموماً افسرده‌کننده، دل‌مرده و بسته هستند. اما معتقدم که در زیر این سطح، همه چیز پایدار و سخت است. مردم ممکن است فضاهای فیلم‌هایم را انتزاعی و غیرواقعی ببینند، اما من معتقدم که آنها کاملاً شبیه زندگی روزمرهٔ ما هستند.

ک.س: آب همواره پس‌زمینه‌ای معنادار در فیلم‌هایتان بوده، اما در نهایت در فیلم *جزیره* به‌عنوان فضایی ظاهر می‌شود که در آن زندگی و رؤیا درهم‌تنیده می‌شوند.

ک.ک: همیشه از یک احساس معین شروع می‌کنم. به طور غریزی یک فضا را مشخص می‌کنم، اما وقتی تصمیم گرفته شد، سعی می‌کنم از آن منحرف نشوم. در حال فیلم‌برداری، وقتی روی آب هستم خوشحالم. هر چند، این حس شعف با اضطراب همراه است. آرامش، بی‌جهتی، رهاییِ نامحدود... همچنین آب نشان‌دهندهٔ حرکت مداوم است، مانند خود زندگی.

ک.س: برخلاف کنترل کاملی که به‌عنوان یک کارگردان هنری دارید، در انتخاب موسیقی هیچ ویژگی خاصی را نشان نمی‌دهید.

ک.ک: در این زمینه کاملاً مطمئن نیستم. علاوه بر این، نحوه استفاده من از موسیقی کمی متفاوت از رویهٔ معمول است. مثلاً می‌خواستم در غم‌انگیزترین صحنهٔ *آدرس نامعلوم* از موسیقی عربی استفاده کنم. با مخالفت زیادی مواجه شدم، زیرا مردم نمی‌توانستند بفهمند چرا می‌خواهم از این نوع موسیقی برای یک داستان غم‌انگیز کره‌ای استفاده کنم. اما به نظر من میان رنج‌های روانی زنان عرب در یک جامعه با فرهنگ چندهمسری و دردهای درونی زنی در کره که با پسر دورگه‌اش زندگی می‌کند شباهت وجود دارد.

ک.س: در فرایند تدوین نیز بر سبک خود اصرار دارید؟

ک.ک: چه در تدوین و چه در فیلم‌برداری مایلم که به غریزهٔ خودم تکیه کنم. بسیاری از مردم فکر می‌کنند که این سبک است که همه چیز را در مورد فیلم‌های من تعیین می‌کند. اما معتقدم در حین نگارش فیلمنامه و ثبت حرکات شخصیت‌ها از طریق دوربین است که بخش عمده‌ای از فیلم مشخص می‌شود. اگر انرژی زیادی صرف این فرایند نشود، صرف‌نظر از اینکه مونتاژ و موسیقی به بهترین وجه انجام شده باشد، فایده‌ای ندارد.

ک.س: چگونه کارگردانی برای بازیگران هستید؟

ک.ک: یک‌بار، بازیگرِ خانم فیلم *جزیره* از من پرسید که آیا شخصیت‌ها واقعاً از سگی که در فیلم بازی می‌کند [پایین‌تر] هستند. من جواب دادم که آن‌ها را اگر نه پایین‌تر اما همانند سگ می‌بینم. در واقع، از نظر من، قایق مهم‌تر از شخصیت زن و خانهٔ زرد شناور مهم‌تر از شخصیت مرد بود. حتی اگر مجبور به مدارا بودم، آنها را یکسان در نظر می‌گرفتم. به همین دلیل است که سعی کردم حیات بیشتری را به جنبهٔ بصری کلی فیلم تزریق کنم، درحالی‌که به نظر می‌رسید بازیگری بهتر نمی‌شود. بازی ایده‌آل از نظر من زمانی است که بازیگران، شخصیت را به سبک مستندگونه ارائه دهند، انگار که واقعاً به همان گونه زندگی می‌کند.

کیم کی-دوک کیست؟ عملکرد یک نقص

ک.س: برخلاف فیلم‌های *کروکودیل* و *حیوانات وحشی*[۲۳]، *مسافرخانهٔ بردکیج* ازآنجایی‌که به مصالحه میان دو دنیای کاملاً متفاوت می‌رسد شگفت‌انگیز است.

ک.ک: ممکن است به این خاطر باشد که نگرش من نسبت به جهان به‌آرامی در حال تغییر است. همچنین به معنی تحول دیدگاه منصفانه در هنگامی که به دنیا نگاه می‌کنم. در *کروکودیل* به‌خاطر مقاومت شدیدم در برابر

[23] Wild animals

بخشش پرخاشگر بودم. اما توانستم این لحن را در *حیوانات وحشی* کاهش دهم. برای *مسافرخانهٔ بردکیج* مصمم بودم که آشتی را تا پایان آن ببینم. این پیشنهاد خود من بود که شاید دیدگاه‌های مختلف اجتماعی باید چیزی شبیه به آن باشد. نگاه‌های ریشخندآمیز هائه -می[۲۴] به پدرش نشان‌دهنده واقعیتی است که در زندگی ما نفوذ می‌کند. می‌خواستم تأکید کنم که باید بر این نیز غلبه کنیم. با نگاهی به گذشته، جنبه قابل‌توجه این فیلم این است که شروع به طرح سؤال کردم و در نهایت سعی کردم دیالوگی را آغاز کنم.

ک.س: آنچه در *مسافرخانهٔ بردکیج* منعکس *می‌شود* به دنبال آشتی و امید است، درحالی‌که به نظر می‌رسد فیلم *جزیره* به دنیای وحشی *کروکودیل* باز می‌گردد.

ک.ک: به‌جای درنظرگرفتن آن به‌عنوان یک بازگشت، می‌خواهم آن را به‌عنوان ظهور یک فکر در میان بسیاری از افکار درونم ببینم که از نظر حساسیت به چیزی که در گذشته داشتم شبیه است. به‌جای پیروی از یک ساختار منظم و منسجم هوشیاری، سیستم‌های حسی و عصبی من آن‌طور که در *کروکودیل* و *مسافرخانه‌ی بردکیج* بود بلافاصله واکنش نشان می‌دهند. اما اگر *کروکودیل* قدرت مطلق دنیای قوانین و مقررات را به چالش می‌کشد، *جزیره* روی تلاش‌های فردی جهت نزدیک شدن به احساسات عشق تمرکز دارد.

ک.س: *داستان واقعی*[۲۵] جستجویی در مورد فرم و ماهیت فیلم است. یک تلاش منحصربه‌فرد در صنعت فیلم کره، اما چندین منتقد این موضوع را مطرح کردند که این فیلم نتوانست بحث ارزشمندی را آغاز کند و در عوض به یک رویداد محض تبدیل شد.

ک.ک: درست است از این مسئله سرخورده‌ام که اگر این فیلم زمان و بودجهٔ *جزیره* یا *مسافرخانهٔ بردکیج را داشت* بهتر می‌شد. اما مجذوب این ایده شدم که در سریع‌ترین زمان ممکن فیلم‌برداری کنم. برای مجاب کردن خودم به این باور که آن یک ماه و نیمی که برای آن آماده شده‌ام، در واقع زمان باورنکردنی بود، ایده‌ام به این میل ارتقا یافت که از هر شکل یا قراردادی نظیر قوانین درام، موقعیت دوربین، میزانسن و زیبایی‌شناسی تدوین رها باشم. یک برداشت، یک اشتباه، مجموع چنین چیزهایی است که تاریخ صد سالهٔ سینمای ما را ساخته است. اگر صد کارگردان در کره حضور داشته باشند، فیلمسازی مانند کیم کی دوک می‌تواند نگرش متفاوتی نسبت به فیلم داشته باشد، مگر نه؟ به هر حال من یک نقص یا ماده‌ی بیگانه‌ام. می‌خواستم این نقص عمل کند. اما نتیجه‌ای که به آن رسیدم اهمیت سینمایی یا به عبارت دیگر بیان سینمایی و اهمیت درام بود. من موفق شدم فیلمی را در مدت زمان شگفت انگیز سه ساعت فیلمبرداری کنم. حالا باید خودم را از وسواس محدودیت‌های

[24] Hae-mi
[25] Real Fiction

زمانی رها و روی ماهیت بنیادی سینما تمرکز می‌کردم. هر چند، به جای ارزیابی تلاش من به عنوان موفقیت یا شکست، دوست دارم مردم این را به عنوان "چیزی متفاوت" درک کنند.

ک.س: لاک‌پشتی که در آغاز *مسافرخانهٔ بردکیج* روی آسفالت می‌خزد لاک‌پشتی که در *کروکودیل* بود را تداعی می‌کند.

ک.ک: صحنه‌ای در "*مسافرخانهٔ بردکیج*" که چین-آ[۲۶] در آن لاک‌پشت را رها می‌کند دقیقاً همان صحنه‌ای است که شخصیت کروکودیل روی پشت یک لاک‌پشت یک خط آبی می‌کشد. همچنین، ماهی خال‌خالی یخ‌زده در فیلم *حیوانات وحشی* به‌عنوان ماهی خال‌خالی نرم شده ظاهر می‌شود که نشان‌دهنده حرص و آز پدر در *مسافرخانهٔ بردکیج* است. اگر بتوانم به ساختن فیلم ادامه دهم، ساختاری شبیه به "*داستان عامه‌پسند*"[۲۷] را خواهید دید. نه فقط در یک فیلم، بلکه در کل مجموعه کارهایم. اگر بخواهم ده فیلم بسازم، *مسافرخانهٔ بردکیج* یک سکانس خواهد بود، درحالی‌که *جزیره* یک سکانس دیگر. فیلم بعدی‌ام، *پسر بد*[۲۸]، پیش‌درآمد *مسافرخانهٔ بردکیج* خواهد بود، زیرا توضیح می‌دهد که چرا چین-آ در *مسافرخانهٔ بردکیج* چاره‌ای جز فاحشه شدن نداشت. از این نظر، *داستان واقعی* تریلری از هر سکانس خواهد بود. این چیزی نیست که برنامه‌ریزی شده باشد؛ بلکه خودبه‌خودی رخ داده است.

ک.س: فکر می‌کنید کسانی که انتظار احساس منحصربه‌فرد و جذاب *جزیره* را دارند، چگونه دوره‌ای را که با *داستان واقعی* و *آدرس نامعلوم* آغاز می‌شود و به فیلم مهم شما یعنی *پسر بد* منتهی می‌شود بپذیرند.

ک.ک: از این جنبه من فیلم *داستان واقعی* را یک فیلم عالی می‌دانم. به روش خودم، سعی کردم آن را یکپارچه خلق کنم؛ اما پیش‌بینی اینکه مردم چگونه آن را می‌پذیرند دشوار است. من درست مثل همیشه پذیرای ایدهٔ بازگشت به ابتدا و از نو شروع کردنم.

معمایی که در نوسان است

ک.س: نظرات در مورد فیلم‌های شما همیشه به دو قطب دسته‌بندی می‌شود. در کره واقعاً غیرعادی است. از سوی دیگر، واکنش بین‌المللی بسیار مثبت بوده است.

ک.ک: هیچ منتقدی نمی‌تواند فیلمی را کامل تفسیر و درک کند. بااین‌حال، می‌خواهم به این نکته اشاره کنم که منتقدان کره‌ای فیلم تمایل دارند نظرشان دربارهٔ یک فیلم را بر اساس ارزش‌های اخلاقی شخصی خود تعمیم

[26] Chin-a
[27] Pulp Fiction
[28] Bad Guy

دهند. من به‌وضوح می‌خواهم جهانی بسازم که خارج از مرزهای «اخلاق و عقل سلیم» باشد. برای کسانی که سعی می‌کنند فیلم‌های من را در چهارچوب قوانین شخصی خود ببینند، فیلم‌هایم بد یا متعفن یا حتی فاقد صلاحیت هستند. از سوی دیگر، در طول جشنواره فیلم ونیز سال گذشته (۲۰۰۰)، وقتی که با توصیف من به‌عنوان «فیلمسازی بااستعداد خارق‌العاده در بیان شاعرانه» مواجهه شدم، عمیقاً خوشحال شدم که *جزیره* نه به‌عنوان یک گروتسک بلکه همچون یک شعر زیبا درک شده است.

ک.س: پس از ساختن دومین فیلم خود، فکسی که به یک روزنامه ارسال کردید باعث بحث و جدل شد. شما با بیان این جمله که «از روزنامه‌نگاران متنفرم. از طرف کیم کی دوک» به بی‌تفاوتی یا نگرش انتقادی روزنامه‌نگار نسبت به فیلمتان حمله کردید. در حال حاضر موضعتان چیست؟

ک.ک: در دوره‌ای می‌خواستم بخشی از مرکز و کانون توجه باشم. اما حالا، بی‌خیال هستم. درعین‌حال، مقاومت من نسبت انسانیت و احساس همبستگی‌ام با افراد ضعیف قوی‌تر شده است. اکثر فیلمسازان افرادی هستند که تحصیلات عالی را گذرانده‌اند. درحالی‌که من از هر شکل معمول آموزش رسمی دور هستم. هر چند وقت یکبار با این فکر درگیرم که هر چقدر هم سخت تلاش کنم ممکن است هرگز پذیرفته نشوم.

ک.س: برای جریان اصلی نقد فیلم کره، یا در گفتمان‌های هنری نخبه‌گرا، شما یک معما باقی مانده‌اید.

ک.ک: جریان اصلی تمایل دارد که اضطراب را به سمت جریان غیراصلی منتقل کند. شاید برای آن‌ها مایه آرامش خاطر باشد که کیم کی دوک یک ناهنجار باقی بماند.

ک.س: علی‌رغم بودجه‌های کم و محدودیت‌ها، واقعاً معجزه است که به این سرعت به ساختن فیلم ادامه می‌دهید.

ک.ک: همیشه با این سؤال مواجه هستم که آیا می‌توانم فیلم بعدی‌ام را بسازم؟ این دلیلی است که چرا نمی‌توانم کمکی کنم؛ اما نوعی رویکرد چریکی برای فیلمسازی حفظ کنم.

ک.س: سال هزار و نهصد و نود و شش سالی بود که فیلمسازی را شروع کردید، سالی که انرژی جدیدی صنعت فیلم کره را احیا کرد. به‌عنوان یک «فیلمساز با بودجه پایین»، آیا واقعاً احساس می‌کنید تغییری در حال رخ دادن است؟

ک.ک: شاید من در مرکز این به‌اصطلاح تغییر نباشم، اما درست است که به نظر می‌رسد برای فیلمسازانی مثل خودم، آزادی عمل بیشتری وجود دارد. پول انباشت شده در گاوصندوق‌ها سر به فلک می‌کشد، اما با رشد بازار کیم کی دوک، سرمایه کمی به سمت من می‌آید.

ک.س: شما را اغلب با کیم کی یونگ[۲۹]، استاد دوران طلایی سینمای کره در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰، مقایسه می‌کنند.

ک.ک: یعنی ممکن است به این دلیل باشد که نام‌هایمان شبیه به هم است؟ من واقعاً به کیم کی یونگ احترام می‌گذارم. وقتی برای اولین‌بار *گوشت‌خوار*[۳۰] را دیدم، فهمیدم که این نوع بیان سینمایی تنها زمانی می‌تواند ساخته شود که بُعد روانی به منتهی درجه خود برسد امری که فیلم‌های من به‌ندرت با آن دست‌وپنجه نرم می‌کنند. همیشه نقطهٔ شروع برای من نفرت است. من به‌واسطهٔ شکستم، عمیق‌ترین زوایای زندگی‌ام را درک می‌کنم. می‌خواهم به فیلم‌هایم به‌عنوان فرایندی برای تبدیلِ این سوءتفاهم‌های بی‌شمار به چیزی قابل‌درک فکر کنم. اگر نفرت تجلی سوءتفاهم است، تلاشم حرکت آرام اما مداوم به سمت نقطه‌ای است که بتوانم جهان را درک کنم. طول‌موج فیلم‌هایم این جهات را پی می‌گیرند.

ک.س: با دیدن فیلم‌های شما، نمی‌توان به هرگونه امکان رستگاری امید داشت.

ک.ک: دنیا تغییر نخواهد کرد. آنچه واقعاً می‌خواهم نشان دهم آزادی روانی است. فقط در صورتی می‌توانیم خوشبختی را بیابیم که این را بپذیریم و از سقوط به قعر نترسیم.

ک.س: خودتان را چگونه توصیف می‌کنید؟

ک.ک: هر از چند گاهی به این فکر می‌کنم که من چه کسی و چه چیزی هستم. فکر می‌کنم حتی بدون آگاهی از هر جنگ احتمالی، تفنگ‌های بیهوده ساخته‌ام. شاید به نظر مردم عجیب‌وغریب بودم وقتی بالاخره این اسلحه‌ها را بیرون آوردم و شروع به تیراندازی کردم. فکر نمی‌کنم که همه از یک «زندگی فرهنگی» لذت ببرند. نیم دیگر کسانی مثل من از دوران ابتدایی از این کارخانه به کارخانه‌ای دیگر می‌رفتند و به‌سختی فرصت می‌کردند در سال یک یا دو فیلم ببینند. بیش از سی‌سال، با این افراد زندگی کرده‌ام و همین‌طور به زندگی کاملاً متفاوتی با سایر فیلمسازان عادت کرده‌ام. یک روز برای کشف دنیای سینما از خواب بیدار شدم و ناگهان وارد آن شدم. شاید به دلیل این تجربهٔ شخصی باشد که فیلم‌هایم مثل یک نژاد دورگه است و درک آن برای هر دو طرف دشوار است.

[29] Kim Ki-young
[30] Carnivore