

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Psychoanalytická interpretace násilí,
ideologie a traumatu ve filmu *Vzpomínky
na vraždu (2003)* prizmatem Jacquese
Lacana**

Anastassiya Demidenko

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Nicholas David Hudac, Ph.D.

Studijní program: Teorie a dějiny divadla, filmu a masmédií

Olomouc 2023

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/diplomovou práci na téma *Psychoanalytická interpretace násilí, ideologie a traumatu ve filmu Vzpomínky na vraždu (2003) prizmatem Jacquese Lacana* vypracoval(a) samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Olomouci dne

.....

podpis

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování Mgr. Nicholas David Hudacovi, Ph.D. za jeho cenné rady a trpělivost při vedení mé bakalářské práce. Rovněž bych chtěla poděkovat mé rodině, přátelům a příteli za podporu během psaní této práce.

OBSAH

ÚVOD.....	5
1. Vyhodnocení literatury	8
2. Metodologie a postup práce	14
ANALÝZA	20
3. Symboly	20
3.1. Objekty/jevy/prostor	20
3.1.1. Pole	20
3.1.2. Vlak	22
3.1.3. Déšť	23
3.1.4. Spodní prádlo	24
3.2.1. Červená barva	24
4. Analýza významných rovin.....	25
4.1. Totalitní rovina	25
4.2. Genderová rovina.....	30
5. Postavy	32
5.1. Detektiv Park Doo-Man	32
5.2. Detektiv Seo Tae-yoon.....	34
5.3. Vztah mezi dvěma postavami.....	35
6. Analýza klíčové scény	37
6. Závěrečná scéna.....	39
ZÁVĚR	40
BIBLIOGRAFIE	42

ÚVOD

Předkládaná bakalářská práce představuje psychoanalytickou interpretaci a analýzu jihokorejského filmu *Vzpomínky na vraždu (2003)* na základě psychoanalýzy Jacquese Lacana, která podle autorky umožňuje přečíst to, co je do filmu umístěno a pasivně vstřebáno, ale co film přímo říci nemůže.

*Vzpomínky na vraždu (2003)*¹ je druhým celovečerním filmem jihokorejského režiséra Bong Joon Ho. Je považován za film, který inicioval jeho úspěšnou kariéru,² především na domácím trhu, a sehrál velkou roli v nastolení otázky, promlčení trestných činů, protože je založen na skutečných zločinech, které se staly ve městě Hwaseong.³ Přestože se film zaměřuje na zločiny maniaka, reflektuje i další významné události v dějinách Jižní Koreje, které následně přivedly zemi od totalitního režimu k demokracii.⁴ Tato úvaha dává prostor pro nahlížení na film nejen jako na detektivní thriller⁵ o vraždách, ale také jako na jakýsi vzpomínky na kruté období dějin. „Předmětem smutku zde nejsou mrtvé ženy, ale éra samotná, Hwasong je prostor, který tuto éru mění v alegorii, [...] obraz nebo alegorie ve *Vzpomínkách na vraždu (2003)* tedy nejzřetelněji zobrazuje kolaps státu a chátrání 80. let.”⁶ Autorka definuje film jako jakýsi veřejný portrét nedávné traumatické minulosti, kde je prostor filmu naplněn přítomností režimu, jemuž vše podléhá a v němž lidé umírají, což se stává výchozím bodem analýzy a interpretace v této práci.

¹ Festivalový název, který je podle autorky více odráží podstatu filmu a který je přímým překladem původního názvu, oproti distribučnímu *Pečeť vraha (2003)*.

² Vytvoření filmu bylo dlouhé a napjaté. V červnu roku 2000 začal režisér psát scénář a věnoval tomu celých 12 měsíců. První polovinu roku, podle slov režiséra, prováděl průzkum, zkoumal materiály případu, setkával se s detektivy, kteří případ vedli, s reportéry místního deníku Gyeongin ilbo, i s obyvateli Hwasongu. V rozhovoru zmínil, že film byl ovlivněn grafickým románem Alana Moora *Z pekla*, a hrou *Nal Boreo Wayo (Pojd' se na mě podívat)*, která také vycházela z událostí v Hwasongu.

³ V období mezi 15. zářím 1986 a 3. dubnem 1991, v jihokorejském městě Hwasong byla spáchána řada nevyřešených vražd. Deset žen ve věku 14 až 71 let bylo znásilněno a zabito. Tato událost byla největším kriminálním případem v novodobé historii Jižní Koreje. Do vyšetřování tohoto případu se zapojil rekordní počet policistů, včetně policistů z jiných provincií a Soulu, a bylo vyslechnuto přibližně 20 000 lidí.

⁴ Události zachycené ve filmu se odehrávají v období tzv. páté republiky, za vlády prezidenta Chung Doo-hwana v letech 1981-1987. Chun Doo-hwan provedl v letech 1979 a 1980 státní převrat, který přivedl k masakru v Kwangdžu v květnu 1980. Povstání odstartovali studenti, kteří protestovali proti zavírání škol a trvalo od 18. do 21. května, ke kterému se přidali všichni obyvatelé města. Podle různých zdrojů zemřelo nebo bylo zraněno kolem dva tisíce lidí. Právě těchto deset dní se stalo zlomovými, protože reakcí byla demokratická povstání po celé zemi.

⁵ Základem detektivního žánru je určitá záhada, často vražda, kterou se postavy i divák snaží vyřešit. Specifickým rysem detektivních filmů může být to, že takové filmy využívají touhu diváka nahlédnout do světa zločinu a zároveň se vyhýbají fatálním následkům, které jsou s touto zkušeností spojeny v reálném životě.

⁶ JUNG, Ji-young. *Korean Film Directors: Bong Joon-Ho*. s.28. Soul: Seoul Selection, 2008. ISBN: 978-89-91913-53-0.

Tím pádem pro autorku této práci vystupuje zájmem totalitní společnost v čele s patriarchálním otcem,⁷ jejímž nástrojem je násilí, postavy filmu jako nositelé ideologie, jako svědci i jako oběti. Východiskem a cílem této analýzy a interpretace je prozkoumat prostor filmu a určit, ve kterých symbolech lze nalézt nevědomé struktury, diskurzivní řád, který konstruuje sociokulturní realitu, a jak tento řád řídí společnost a postavy. Prostřednictvím obecného postavení společnosti, sociálních vztahů bude autorka usilovat o jednotlivé postavy a jejich interakci mezi sebou navzájem i s vnějším světem. V důsledku toho se dva detektivové jako zástupci různých společenských vrstev nakonec stávají předmětem analýzy. Závěrečná scéna filmu může podle autorky způsobit v divákovi úzkost svou jednoduchou, ale působivou pravdou, která se táhne motivem přes celý film. Autorka si klade za cíl uvažovat o tom, jak diskurz Druhého za určitých podmínek ovlivňuje nevědomí postav, zejména pokud tento Druhý již nemůže plnit své funkce.

Film se také zaměřuje a zkoumá téma násilí, které je v něm zcela explicitně zobrazeno. Je přítomno v rodině, ve vládních strukturách i u jednotlivců, ať už je to policista nebo maniak. Film demonstruje umělecké ztvárnění aspektů souvisejících s lidským nevědomím, strachy a touhami. Lze v něm najít spoustu zrcadlových symbolů, odrazů, dualit, dvojníc. Traumatické zážitky se odrážejí v mizanscéně, barevné kompozici, zvukové složce a postavách jako nositelé traumatu. *Vzpomínky na vraždu (2003)* reflektuje období plné traumatických zážitků, a jak již bylo uvedeno výše, není to jen o maniakovi. Přestože název filmu přímo odkazuje k vraždám a obětem maniaka, film může evokovat i vzpomínky na nedávné oběti policejních represí.

Struktura této práce předpokládá rozdělení na teoretickou a analytickou část. Teoretická část bude obsahovat několik podkapitol. První podkapitola bude věnovaná kritice hlavní a sekundární literatury. Ve druhé podkapitole pod názvem *Metodologie a postup práce*, bude podrobně popsána Lacanova psychoanalytická teorie a definovány klíčové pojmy, které pak budou aplikovány při analýze a interpretaci filmu. Analytickou část autorka se rozhodla rozdělit do pěti podkapitol. První podkapitola bude věnována symbolům a tomu, jakou funkci hrají v narativu a jak jsou dotvářeny filmovými prostředky. Druhá podkapitola je věnována významným rovinám, které autorka v rámci tématu a účelu práce rozdělila na totalitní a genderovou rovinu, které budou v rámci symbolického zákona posuzovány samostatně. Dále autorka věnuje pozornost hlavním postavám, jejich postavení ve světě a vzájemným vztahům. Jde o dva protikladné detektivy, které odrážejí různé sociální skupiny, Park Doo-manu a Seo

⁷ Terminologický výraz patriarchální otec představuje moc a sílu symbolického otce a je základním prvkem ve struktuře symbolického.

Tae-yoonu. Tyto postavy jsou spojeny se symboly zrcadlení a dvojníka. Další část je věnována klíčové scéně, která je se odehrává ke konci filmu, je vrcholem vyšetřování, změn ve společnosti, a hraje klíčovou roli v proměně postav. Poslední podkapitola zkoumá závěrečnou scénu filmu a poslední záběr, který je obrácen k divákovi.

1. Vyhodnocení literatury

Hlavní pojmy a teorie pro analýzu a interpretaci tohoto filmu byly čerpány z Lacanovy teorie, proto při rešerši odborné literatury věnovala autorka práce především velkou pozornost teoretickým koncepcím Lacana Jacquese a jeho interpretů. Kromě toho byla pozornost věnována kontextu vzniku filmu i historickému nástinu skutečných událostí.

Jacques Lacan má významný vliv na psychoanalýzu, filozofii, kulturní studia a samozřejmě kinematografii. Začínal jako psychiatr a nebyl spokojen s tehdejšími metodami psychiatrie, jejímž problémem byla podle něj nepříjemná interpretace freudismu.⁸ Zaměřil se taky na různé oblasti, jako matematika a lingvistika, kybernetika, etika, estetika a optika atd. Odkazuje na Jakobsonové pojetí ruského formalismu, strukturální antropologii Claude Lévi-Strausse, strukturální lingvistiku Ferdinanda de Saussura, Martina Heideggera a Henry Wallona, Hegela, aniž by se omezoval pouze na Freuda Sigmunda. Slavoj Žižek poznamenal, že Lacan používal koncepty vypůjčené z jiných oborů, aby poukázal na jasné rozdíly, které byly u Freuda Sigmunda přítomny, ale kterých si nevšiml nebo si jich nebyl plně vědom.⁹

Lacanovým nejvýraznějším přínosem je jeho způsob popisu psychiky z hlediska lingvistických struktur. Uvádí, že nevědomí je strukturováno jako jazyk,¹⁰ a zavádí tři registry imaginárno, symbolično, reálno, které jsou základem jeho psychoanalytické teorie a vystupují jako hlavní metodické nástroje používané v této práci. Na tomto schématu pracoval od roku 1953. Jacques Lacan tyto tři koncepty rozvíjel postupně a podle vývoje každého z konceptů se Lacanovo psychoanalytické dílo obvykle dělí na tři etapy: imaginární (1936–1952), symbolické (1953–1962) a reálno (1963–1981).

⁸ Jeho první semináře a psychoanalytické skupiny fungovaly pod heslem “Návrat k Freudovi”. Čím více se ale Lacan orientoval v psychoanalýze, tím více si formoval vlastní učení, které nakonec přesahovalo hranice konceptů ideologického mentora.

⁹ ŽIŽEK, Slavoj. Как читать Лакана. [Jak číst Lacana]. s.2006. [online]. Dostupné z:

<https://psychoanalysis.by/wp-content/uploads/2018/09/%D0%A1%D0%BB%D0%B0%D0%B2%D0%BE%D0%B9-%D0%96%D0%B8%D0%B6%D0%B5%D0%BA-%D0%9A%D0%B0%D0%BA-%D0%A7%D0%B8%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%8C-%D0%9B%D0%B0%D0%BA%D0%B0%D0%BD%D0%B01.pdf?189db0&189db0>.

¹⁰ LACAN, Jacques. Семинары. Книга II. “Я” в теории Фрейда и в технике психоанализа (1954/55) [Semináře, kniha II: “Já” ve Freudově teorii a v technice psychoanalýzy (1954/55)]. М. ИТДКГ «Гнозис», 1999. ISBN: 5-8163-0007-5. s. 270-290.

Hlavní semináře za autorstvím Lacana Jacquesa, které byly nezbytné pro použití v této práci, jsou *Работы Фрейда по технике психоанализа (1953/54)*,¹¹ *«Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа 1954/55 (1999)*,¹² *Образования бессознательного 1957/58 (2002)*,¹³ *Четыре основные понятия психоанализа 1964 (2004)*,¹⁴ *Имена — Отца (2005)*,¹⁵ *Écrits: The First Complete Edition in English (2006)*.¹⁶

V uvedených seminářích autorka našla teorie a pojmy, které v této práci používá jako již zmíněné tři registry imaginárno, symbolično, reálno, narcismus, velký Druhý, ale autorka však narazila na určité potíže při čtení. Zvláštností Lacana a jeho teorií v tom, že se často vrací ke stejným otázkám, reviduje je a zpřesňuje, přičemž tento svérázný vývoj nepředstavuje chronologický vývoj, od jednoduchých ke složitým. To je jedna z obtíží při prezentaci jeho hlavních myšlenek, protože často nelze jednu myšlenku vysvětlit bez druhé. Právě v této souvislosti se autorka obrací na další autory, kteří slouží jako opora pro metodologický rámec. Takovými autory jsou Viktor Mazin a Slavoj Žižek.

Viktor Mazin je psychoanalytik, filozof a odborník na audiovizuální umění. Jeho kniha *Введение в Лакана*¹⁷ (Úvod do Lacana) posloužila autorce při psaní této práce jako opora v pochopení pojmů Jacquesa Lacana, a to jak v teoretickém smyslu, tak z hlediska jejich vývoje. Viktor Mazin přístupnou formou seznamuje se základními pojmy Jacquesa Lacana, pokrývá různá období jeho tvorby a nezaměřuje se pouze na teorie samotné, ale vlivem jiných teorií je propojuje s Lacanovým životem. Hlavní hodnotou pro tuto práci je to, že kniha není jen úvodem, jak napovídá její název, ale také rozsáhlým přehledem teorie jako celku. Viktoru Mazinovi se podařilo Lacanovy koncepty napasovat a na příkladech ukázat, jak fungují a jsou využívány nejen v klinické psychoanalýze, ale i v oblasti umění.

¹¹ LACAN, Jacques. *Семинары, Книга I: Работы Фрейда по технике психоанализа (1953-54)* [Semináře, kniha I: Freudova díla o technice psychoanalýzy]. М.: ИТДКГ “Гнозис”, Издательство “Логос”, 1998. 432с. ISBN 8-7333-0477-4.

¹² LACAN, Jacques. *Семинары. Книга II. “Я” в теории Фрейда и в технике психоанализа (1954/55)* [Semináře, kniha II: “Já” ve Freudově teorii a v technice psychoanalýzy (1954/55)]. М. ИТДКГ «Гнозис», 1999. ISBN: 5-8163-0007-5.

¹³ LACAN, Jacques. *Семинары. Книга V. Образования бессознательного (1957-1958)* [Semináře, kniha V: Formace nevědomí (1957-1958)]. М. ИТДКГ «Гнозис», 2002. ISBN: 9785942443016.

¹⁴ LACAN, Jacques. *Четыре основные понятия психоанализа 1964 (2004)* [Čtyři základní pojmy psychoanalýzy (1964)]. М. ИТДКГ «Гнозис», 2004. ISBN:5-8163-0037-7.

¹⁵ LACAN, Jacques. *Имена-Отца*. [Jména - Otec]. М.: ИТДКГ “Гнозис”, Издательство “Логос”, 2006. ISBN: 5-8263-0073-0.

¹⁶ LACAN, Jacques. *Ecrits: the first complete edition in English*. New York, 2005. ISBN 978-0-393-06115-4.

¹⁷ MAZIN, Viktor. *Введение в Лакана* [Úvod do Lacana]. Фонд научных исследований «Прагматика культуры». Москва, 2004. ISBN: 5-98392-005-7.

Dalším dílem, které upevnilo chápání Lacanových pojmů prizmatem Slavoj Žižka (především koncepce třech registrů), byla kniha *Как читать Лакана*¹⁸ (Jak číst Lacana). Výhodou daného díla je to, že Slavoj Žižek ve větší míře, než Victor Mazin demonstruje a ilustruje Lacanovo myšlení na příkladech populární kinematografie, televize a literatury.

Tento způsob ilustrování umožňuje přístup k Lacanovým konceptům nejen jako k léčebné technice, ale také jako k teorii a praxi. Ale přesto do jisté míry autorce v tomto díle chyběl dostatečný počet přímých odkazů na konkrétní Lacanova díla, protože většina knihy je stále interpretací populární kultury, kde se Lacanovo myšlení prolíná s myšlením pisatele.

Velká část prací zkoumá diegezi filmu jako totalitní společnost, proto autorka považuje za relevantní odkazovat na dílo Slavoj Žižka *Vznešený předmět ideologie*.¹⁹ V tomto díle Žižek Slavoj také čerpá z Jacquese Lacana a přidává k němu marxismus (Louis Pierre Althusser) a strukturální antropologii (Levinstross). Práce zkoumá a analyzuje témata související s politikou, ideologií, sociálními, kulturními a genderovými vztahy a také na příkladu populární kultury, filmu a literatury, aby ilustrovala, jak ideologie funguje a ovlivňuje. Autorka našla cenná vysvětlení Lacanova zákona, velkého Druhého, a toho, jak symbolický řád určuje naše chápání světa a nás samých.

Vzpomínky na vraždu (2003) vzbudil poměrně velký zájem kritiků a badatelů. Zájem se přikláněl především k historickému kontextu, neboť šlo o skutečné případy zločinů, a k žánrovým konvencím, formálním složkám. Kromě toho, mezi korejskými badateli existuje poměrně velký diskurs o filmu založeném na psychoanalýze Jacquese Lacana. Analýza *Vzpomínky na vraždu (2003)* využívající Lacanovu psychoanalýzu se objevily již v roce 2008. Vznikla práce *The Source of Violence: The Lacanian Gaze and the Real in "Memories of Murder"*,²⁰ ve které autor identifikuje tzv. skvrny, které přinášejí lacanovský pohled a vyzývají diváka, aby se podíval „za obraz“, a o rok později *Lacanian Perspectives about Psychopathy in Film: Psychoanalytic Discourse of Desire and Transgression*²¹ ve které autor zkoumá fenomén psychopata skrz psychoanalýzu Jacquesa Lacana.

¹⁸ ŽIŽEK, cit. 9.

¹⁹ ŽIŽEK, Slavoj. *Возвышенный объект идеологии [Vznešený předmět ideologie]*. Издательство «Художественный журнал». Москва, 1999. ISBN: 5-901116-01-1.

²⁰ KIM, Yong-soon. *The Source of Violence: The Lacanian Gaze and the Real in <Memories of Murder>*. 통권 23호 vol.13, no.2, pp. 229-249. 2008.

²¹ PARK, Si-Sung. *Lacanian Perspectives about Psychopathy in Film: Psychoanalytic Discourse of Desire and Transgression*. 한국현대정신분석학회 vol.11, no.2, pp. 67-85, 2009.

V roce 2020 známá korejská filmová badatelka Hwang Young-mee, vydává knihu s názvem *봉준호를 읽다*²² (Read Bong Joon-ho). Autorka v ní zkoumá práci režiséra a dvě analýzy jsou věnovány filmu *Vzpomínky na vraždu* (2003). V první analýze autorka provádí komparativní analýzu, zkoumá *Vzpomínky na vraždu* (2003) a film Davida Finchera *Zodiac* (2007).²³ Ve druhé, kterou autorka označila za hlubokou analýzu, zkoumá film z pohledu Lacanova konceptu reálna, protože „tento koncept reálna poskytuje vodítko k nedokončené struktuře *Vzpomínky na vraždu*“,²⁴ a zkoumá otázku, zda je na plátně přítomen vrah, a zda hlavní podezřelý Park Hyeon-gyu je tento skutečný vrah. Hwang Young-mee trvá na tom, že finále filmu, ač vypadá otevřeně, je ve skutečnosti dílem s pečlivě promyšleným uzavřeným koncem. Dílo také nastoluje otázku soběstačnosti a úplnosti vyprávění, neboť film se odehrává v čase a prostoru o nevyřešené události, a právě narativ se stává hlavním zájmem autorky. To se stává hlavním argumentem pro použití psychoanalýzy. Autorka provádí analýzu a interpretaci ve kterém dochází k závěru, že pachatelem je právě podezřelý Park Hyeon-gyu, který však nemůže být dopaden, neboť se nachází v registru Reálna. Autorka tohoto díla má jiný názor ohledně podezřelého Parka, ale souhlasí s myšlenkou o tom, že se postavy setkávají s reálnem, „v závěrečné scéně filmu tunel se široce otevřenými černými ústy byl vstupem do ‘reálného světa’“²⁵, a také s tím, že konceptuální rámec psychoanalýzy, zejména Lacanovy tři registry, je užitečný a relevantní pro analýzu tohoto filmu.

Existuje dostatečné množství studia o filmu, která usiluje o hlubší pochopení jeho ideologických aspektů. V roce 2006 profesor katedry televize a filmu Lee Seung-hwan prozkoumal význam filmových prostorů *Vzpomínky na vraždu* (2003),²⁶ skrz které stát realizuje a udržuje násilí převládající v korejské společnosti v 80. letech, a ukázal ideologické spojení mezi „předmoderními městskými a venkovskými smíšenými prostory a individuálním každodenním životem“²⁷, kde strach z otcova násilí v soukromém domě prolíná se strachem

²² HWANG, Young-mi, KIM Si-moo. *봉준호를 읽다*[Read Bong Joon-ho]. 서울 2020. ISBN : 9791160201482.

²³ *Zodiac* [film]. Režie David FINCHER. USA, 2007.

²⁴ HWANG, Young-mi, KIM Si-moo. *봉준호를 읽다*[Read Bong Joon-ho]. 서울 2020. ISBN : 9791160201482. s.125.

²⁵ HWANG, Young-mi, KIM Si-moo. *봉준호를 읽다*[Read Bong Joon-ho]. 서울 2020. ISBN : 9791160201482. s.125.

²⁶ LEE, Seung-hwan. 현대 도시공간 재현의 이데올로기적 변화에 관한 연구 <살인의 추억> 과 <극장전> 을 중심으로 [Studie ideologických změn v reprezentaci moderního městského prostoru na základě “Vzpomínky na vraždu” a “Příběh filmu”] Jour. of KoCon, vol.6, no.8, pp. 49-56, 2006. UCI : G704-001475.2006.6.8.015. Dostupné z: <https://www.kci.go.kr/kciportal/ci/sereArticleSearch/ciSereArtiOrteView.kci?sereArticleSearchBean.artiId=ART001022760>.

²⁷ Tamtéž, LEE, Seung-hwan. s. 55.

z nových mužských figur sousedů, kteří přijeli pracovat v továrnách, které jsou spojeny s modernizací. To posiluje myšlenku, že prostor ve filmu je zaplněn informacemi o společenském postavení a nese v sobě určitý význam, který je zakotven nejen v tom, jak prostor vypadá, ale také v tom, co se v něm děje. Téma společenské transformace a modernizace, přechod od tradiční k moderní společnosti, úvaha o nedávném politickém a sociálním stavu země prostřednictvím filmu *Vzpomínky na vraždu (2003)* zkoumá Noh Kwang-woo,²⁸ výzkumník filmu, médií a populární kultury. Noh Kwang-woo rozjímá nad policií a detektivy a přirovnává je k státnímu aparátu, jehož oběťmi se stali lidé porušující nevyslovená společenská tabu v tradiční korejské společnosti a tři podezřelí, kteří se nějak odlišovali od ostatních a nezapadali do společnosti, čímž získali status vyvržence. Na různé nalezené symboly ve filmu nahlíží prizmatem zobrazeného režimu. Mezi takové symboly vyčleňuje například sirénu, při cvičení civilní obrany, tenisky Nike darované detektivem, které jsou falzifikátem Nike, a které vypovídají o subdodavatelské výrobě západních značek, továrny, které symbolizují anonymitu a heterogenitu. Autor definuje symboly, které jsou spojené s totalitou a modernizací a naznačuje, že byly do filmu umístěny za určitým účelem a nesou určitý význam. Psychoanalýza Jacquese Lacana pomáhá identifikovat další, skrytější symboly, které se na první pohled ve filmu umístěny náhodně, ale ve skutečnosti nesou určitý symptomatický význam. Prostor ve filmu podle autorky naznačuje na jedné straně, jak psal Lee Seung-hwan, strach a násilí, na straně druhé se blíží kolaps totalitního režimu, umírající zákon.

*The Films of Bong Joon Ho (2020)*²⁹ vyšla po režiséroových úspěších na různých filmových festivalech a po získání Oscara za jeho film *Parazit (2019)*,³⁰ a po odhalení skutečného vraha.³¹ Autor vysvětluje, že nejlepší způsob, jak porozumět filmům Bong Joon Ho, je „zkoumat korejské reality, které slouží jako jejich podtext“.³² Korejskou realitu autorka této práci chápe nejen jako historické či totalitní období, ale také jako širší kontext kolektivního nevědomí, který odráží individuální a kolektivní zkušenost. Korejská kultura má dlouhou historii, a vztahy mezi lidmi jsou založeny na hierarchickém systému, který pochází z konfuciánské tradice,³³ kde dominantní roli zaujímá nejstarší věkem nebo sociálním

²⁸ NOH, Kwang-woo. Dark Side of Modernization: Bong Jun Ho's Memories of Murder (2003). Asian Cinema, 19(1), pp. 59–76, 2008. doi:10.1386/ac.19.1.59_1.

²⁹ LEE, Nam. The Films of Bong Joon Ho. New Jersey: Rutgers University Press, 2020. ISBN: 978- 19-788-1890-3.

³⁰ *Parazit* [film]. Režije Joon-ho PARK. Jižní Korea, 2019.

³¹ Vrah jménem Lee Choon-jae byl identifikován jako podezřelý ze sériových vražd Hwaseong díky DNA v roce 2019. V té době si již odpykával doživotní trest ve věznicí města Pusan za jiný trestný čin.

³² Tamtéž LEE, Nam. s.8.

³³ PARK, Insook Han, CHO, Lee-Jay. Confucianism and the Korean Family. Journal of Comparative Family Studies 26, no. 1, 1995. pp. 117–134. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/41602370>.

postavením a žena zaujímá ve vztahu k muži nižší postavení. To ovlivňuje vnímání postav, zejména ženských postav, jejichž jednání je omezeno v rámci sociálně symbolických vztahů a vystupují spíše jako subjekty, které jsou v podřízené pozici. S ohledem na zvláštnosti tradičních základů společnosti, které ovlivňují nejen postavení, ve kterém se žena nachází, ale také roli, která je jí v této společnosti tradičně přisuzována, lze vysledovat, co se může stát, pokud tuto roli nebude následovat, nebo pokud v nějakém smyslu porušuje zavedené tradice, protože ve filmu je žena “trestána” nejen ze strany maniaka, ale i ze strany mužských postav.

Ve knize *Korean Film Directors: Bong Joon-Ho*³⁴ je zmíněna i postava hlavního podezřelého Parka Hyeon-gya, která je podle autorky důležitou postavou filmu, protože může působit jako jakýsi spouštěč. V rozhovoru s Jung Ji-younem, Bong Joon-ho upozornil na to, že bylo nutné balancovat mezi informacemi poskytovanými divákovi, „aby diváci na 100 % nevěřili, že vrahem byl on. Bylo důležité, že i když vypadal jako vrah, existovala určitá možnost věřit, že není...“³⁵

³⁴ JUNG, Ji-young. *Korean Film Directors: Bong Joon-Ho*. Seoul: Seoul Selection, 2008. ISBN: 978-89-91913-53-0.

³⁵ Tamtéž, JUNG, Ji-young. s. 105.

2. Metodologie a postup práce

Jak bylo zmíněno v úvodu, metodologickým rámcem této práce vystupuje psychoanalýza Jacquese Lacana a jeho konceptů, jako jsou tři registry lidské psychiky (imaginárno, symbolično, reálno), velký Druhý a pojmy jako narcismus, zákon, syndrom, kastrace, nevědomí, otec. Prostřednictvím analýzy a interpretace si autorka staví za cíl definovat a popsat, jak funguje svět filmu, který je podřízen totalitní struktuře, která tak či onak ovlivňuje každou postavu.

Autorka pro své účely nejprve představí některé teoretické koncepty Jacquese Lacana jako tři registry imaginárno, symbolično, reálno, které konstituují realitu člověka, velký Druhý, zákon, a poté představí postup práce a jak budou použity při analýze a interpretaci.

Jak již bylo zmíněno výše, Jacques Lacan se zpočátku snažil interpretovat myšlenky Sigmunda Freuda, což dalo vzniknout jeho vlastním teoriím. Vědomé, nevědomé, předvědomé jsou mentální modely Sigmunda Freuda. Jacques Lacan v návaznosti na Freuda³⁶ představuje svůj model Laca reality člověka,³⁷ který zahrnuje tři dimenze, jež se stávají základem jeho psychoanalytické teorie. Umístil své téma do toho, čemu se říká boromejský uzel.³⁸ Všechny tři tyto registry jsou zaměřeny na lidský subjekt.

Imaginárno velice těsně navazují na Freudův pojem narcismu, což znamená, že je spjata s instancí a formováním Já, vznikající v raném dětství během zrcadlového stádia.³⁹ Aspekty imaginárního jsou formování ega a identifikace. V tomto procesu se dítě v odrazu poznává, ztotožňuje se s obrazem a vytváří si představu o celistvosti. „Lze říci, že chování dítěte ve vztahu k zrcadlovému obrazu je pro Lacana jen identifikátorem role, jakou ve vývoji hraje

³⁶ Téměř všechny Lacanovy aktivity se odehrávaly pod záštitou zpět k Freudovi a on sám se nazýval freudiánem, proto je pro pochopení Lacana nutné vzít v úvahu chápání Freudova díla.

³⁷ ŽIŽEK, cit. 9, s. 8.

³⁸ Tento uzel obsahuje tři vzájemně propojené kruhy. Všechny kruhy jsou si rovny. Boromejský uzel představuje jak nezávislost každého kruhu, tak i jejich vzájemnou závislost. Pokud je jeden kroužek odstraněn, uvolní se i další dva.

³⁹ Lacanovo stádium zrcadla se neustále vyvíjelo a, jak řekne ve čtvrtém semináři, ilustruje povahu dvojího vztahu. Vychází z konceptu Henriho Wallona, rozpoznání a přijetí svého odrazu dítětem ve věku šesti měsíců. Dítě postupně začíná fragmentovaně poznávat samo sebe a nakonec nachází svou celistvost, díky tomuto stádiu zrcadla. Rozpoznání vlastního obrazu dítěte je rozhodujícím momentem v jeho psychosexuálním vývoji.

pohled na druhou lidskou bytost vůbec.”⁴⁰ Subjekt je produktem stádia zrcadla, odrazem sebe sama, a v budoucnu může jako odraz vystupovat jakákoliv jiná osoba, jinými slovy – při pohledu na druhého chápu kdo jsem. Při pohledu na jinou osobu, především na matku, na bratra, nebo na jiné lidi, při pohledu do zrcadla, se subjekt ocitá tam. Ale když objevuje sám sebe, musí mít o sobě představu, to znamená ztotožnit se, identifikovat se s obrazem, který se nachází v zrcadle nebo v druhém.

Nelze mluvit o imaginárním bez symbolického. Ve stádiu zrcadla se rodí zrcadlové Já, při symbolické identifikaci – symbolické Já nebo vlastní Já. „Protože hlavní formou směny v lidské společnosti je výměna slov, využití daru řeči, protože zákon a struktura jsou mimo jazyk nemyslitelné, má symbolické jazykový rozměr”⁴¹ je jazykovou dimenze. Známé období zvané oidipalizace neboli oidipovský komplex, podle Lacana začátek vstupu do symbolického řádu, který je instancí zákona a pořádku. Obraz zákona se ztotožňuje se jménem Otce. Symbolický otec je zvláštním signifikantem, který ustanovuje Zákon.⁴² Pod Zákonem chápán soubor principů, které určují sociální vztahy. Zákon a pořádek provázejí jakýkoli vztah mezi subjekty, jsou postaveny na dohodě, jako je přátelství, nenávisť, láska. Slavoj Žižek přirovnává lidské subjekty k loutkám a symbolický řád k nějaké všudypřítomné organizaci. „Symbolický řád je druhou přirozeností každé mluvící bytosti – je tu vždy, řídí a kontroluje mé činy, jako bych se v něm vznášel, ale vždy zůstává neproniknutelný a nelze jej zcela vyčlenit, aby byl nějak zahrnut.”⁴³

Registr Reálného je nejobtížnější definovat a pochopit. Reálno lze paradoxně definovat pouze jako nedefinovatelné, protože je v podstatě nevyjádřitelné a nepopsatelné, vyhýbá se fixaci pomoci symbolů. Lacan uvádí příklad z obecné teorie relativity, podle níž hmota není příčinou zakřivení prostoru, ale pouze jeho účinek. Podobná situace s reálným, mezera a rozpor v řádu symbolického dává vzniknout věci – nesnesitelnému setkání s reálným. Jinými slovy, Reálno je nepochopitelné, ale může být ovlivněno Symbolickým, a ačkoli je nevyjádřitelné, lze ho zažít, protože se jeví jako trauma. Jacques Lacan rozdělval koncept realita a reálno. Realita je spojena s našimi komunikačními schopnostmi a je tvořena jazykem a znaky zcela v symbolickém prostoru, reálno trauma vytěsněné ze symbolického řádu, něco, co se do něj

⁴⁰ PECHAR, Jiří. Lacan a Freud. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2013, 107 s. Studie (Sociologické nakladatelství), sv. 93. ISBN 978-80-7419-153-4. s.29.

⁴¹ MAZIN, Viktor. Введение в Лакана [Úvod do Lacana]. Фонд научных исследований «Прагматика культуры». Москва, 2004. ISBN: 5-98392-005-7. s. 132

⁴² LACAN, Jacques. *Ecrits: the first complete edition in English*. New York, 2005. ISBN 978-0-393-06115-4. s. 67

⁴³ ŽIŽEK, cit. 9, s. 8.

nezapadá. Reálno není diferencované, “Reálné nepraská”.⁴⁴ Ve svých pozdějších seminářích Jacques Lacan říká, že reálno je nemožné,⁴⁵ protože ho nelze plně obsáhnout nebo pochopit symbolickými strukturami a jazykem, přesahuje naše chápání. Když mluví o reálném, Lacan používá dva termíny – tuče a automaton. Když mluví o reálném, používá Lacan dva termíny, — tuče и automaton. Srážka s reálním, tzv. tuče, Které se vždycky nachází za hranice automaton (vztahu je se ke symbolickému řádu), která způsobuje trauma.⁴⁶

Slavoj Žižek ilustruje tři rejstříky na příkladu šachové hry:

Tato jednoduchá formalizovaná pravidla (např. „jezdec“ je určován pouze svým způsobem pohybu po šachovnici), která je nutné ve hře dodržovat, jsou symbolickým řádem. Tato úroveň se výrazně liší od imaginární roviny, totiž způsobu, jakým je označena forma a názvy (král, dáma, věž) různých elementů hry, a proto si lze snadno představit hru se stejnými pravidly, ale na jiných obrázcích, např., kdy se stejné kusy budou nazývat „posel“ nebo „běžec“ atd. a konečně, reálno je ten komplexní soubor všech druhů okolností, které ovlivňují průběh hry: intelektuální úroveň hráčů, nepředvídané vniknutí, které může jednoho z nich zmást nebo úplně zastavit hru.⁴⁷

Velký druhý je nejvyšší autoritou, před níž se subjekt nechá rozpoznat: osud, řemeslo, mystické síly, přírodní zákony, víra ve spravedlnost, přirozený řád věcí. Velký druhý funguje na úrovni symboliky. To je něco, v čem je naše „pravá podstata“ dohodnuta – vysvětlena. Druhý s malým písmenem je obyčejný subjekt, jiný člověk, Ale Velký Druhý může být také přítomen při interakci s ostatními. Matka, otec, sestra, bratr, manžel/manželka nebo někdo jiný významný společně mohou tvořit Druhého. Stejně jako kultura/tradice/vzdělávání, komunismus/kapitalismus/liberalismus a podobně označující.⁴⁸

Ústřední témata filmu *Vzpomínky na vraždu* (2003) o násilí a moci se dotýkají i širších problémů společenských a politických struktur moci, jako tehdejší represivní autoritářský režim v Jižní Koreji a změny, ke kterým dochází jak u jednotlivců, tak u společnosti jako celku.

⁴⁴ LACAN, Jacques. *Семинары. Книга II. “Я” в теории Фрейда и в технике психоанализа (1954/55)* [Semináře, kniha II: "Já" ve Freudově teorii a v technice psychoanalýzy (1954/55)]. М. ИТДКГ «Гнозис», 1999. ISBN: 5-8163-0007-5. s. 141

⁴⁵ LACAN, Jacques. *Четыре основные понятия психоанализа 1964 (2004)* [Čtyři základní pojmy psychoanalýzy (1964)]. М. ИТДКГ «Гнозис», 2004. ISBN:5-8163-0037-7. s.178-179.

⁴⁶ Tamtéž, LACAN, Jacques. s.60-63.

⁴⁷ ŽIŽEK, cit. 9, s.8.

⁴⁸ MAZIN, Viktor. Введение в Лакана [Úvod do Lacana]. Фонд научных исследований «Прагматика культуры». Москва, 2004. ISBN: 5-98392-005-7. s.119-121

Filmové prostředky, jako prostor, mizanscéna, symboly působit jako ilustrace zákona nebo symptomatického. V této práci bude film prozkoumán a interpretován jako celek, od interpretace symbolů až po analýzu scén. Nejprve budou identifikovány a vyjmenovány opakující se symboly ve filmu. Následně bude provedena jejich interpretace a popis toho, jak jsou zařazeny do segmentace a dotváření filmovými prostředky a jakou mají funkci v narativu. Symboly v práci budou představeny jako první, protože podle záměru autorky budou plnit funkci reprezentace světa, ve kterém postavy žijí. Budou zvažovány otázky toho, co mohou představovat pole ve filmu, která již nejsou pro obyvatele města bezpečná, proč byli v továrně nalezeni dva ze tří podezřelých, jakou informaci nese symbol vlaku a tunelu, ve kterém byla nalezena první oběť a do jehož tmy se vydal hlavní podezřelý. Ve filmu je také symbol spodního prádla, převážně dámského, které je přítomno nejen na obětech maniaka, ale i na dalších postavách.

Každý kout světa prezentovaný v tomto filmu je poskvřený každodenním násilím. Je to tak běžné, že to nikdo nevnímá jako násilí. V úvodu autorka nastínila, že rozděljuje film do několika rovin (totalitní, genderová), které budou v rámci symbolického zákona posuzovány samostatně. Totalitní rovina je vrstva, která obsahuje formu sociální interakce, která zahrnuje každodenní život postav, způsob jejich vzájemného vztahu. V této části bude zkoumán prostor filmu, způsob komunikace a interakce mezi obyvateli. Zákon je úzce spjat s postavou otce, protože podle Lacana otec ustanovuje zákon. Ve filmu se ale posouvá ke svému zhroucení, které je symbolizováno některými momenty filmu, jako je povstání studentů, příchod nového vůdce v policii, a končí symbolickou kastrací, kterou ztělesňuje jedna z postav. Další rovina je genderová, v níž budou dominantní místo pro analýzu zaujímat ženské postavy, oběti a propagátoři zákona, stejně jako hierarchie mezi ženskými a mužskými postavami v rámci dominujícího symbolického řádu.

Pomocí Lacanova přístupu se autorka podívá na vztah mezi hlavními hrdiny. Jde o dva protikladné detektivy, které odrážejí různé sociální skupiny. Tyto postavy jsou spojeny se symboly zrcadlení a dvojníka. Postava vesnického detektiva Parka Doo-mana bude považována z pohledu psychoanalýzy Jacquese Lacana jako nacházející se v imaginárním, městský detektiv Seo Tae-yoona jako v symbolickém. Postava detektiva Parka ve filmu má o sobě a svých schopnostech vysoké mínění a vyšetřuje pouze na základě své intuice a přesvědčení. Usiluje o osobní slávu a uznání, což může být způsobeno jeho narcistickými rysy. Narcistický aspekt osobnosti podle Jacquese Lacana souvisí s postojem k vlastnímu obrazu. Imaginární přímo souvisí s konceptem narcismu, a představuje svět obrazů a fantazií, na druhé straně jde o úvahy

o sobě samém. Park Doo-man je spojován se symbolem zrcadla, neúnavně se dívá do zrcadla (oči druhých mohou také fungovat jako zrcadlo), ale nemůže sám sebe objevit, to se děje až v klíčové scéně, kdy se konečně najde sám sebe v druhém. Podle Lacana je přijetí pravidel jazyka spojeno s oidipovským komplexem. Symbolické se stane možným prostřednictvím vašeho přijetí Otcova jména, těch zákonů a omezení, které řídí vaše přání i pravidla komunikace. Postava detektiva Seo Tae-yoona vypadá logičtější a pragmatičtější než postava detektiva Parka. Snaží se dodržovat pravidla a postupy vyšetřování, důvěřuje dokumentům a důkazům, dodržuje lingvistické zákony (především dokumenty jsou lingvistické). Právě tento přístup k vyšetřování ukazuje model symbolického řádu.

Film se tak nějak postupně vzdaluje komické atmosféře přítomné na začátku a přes poměrně těžký vyvrcholení směřuje k finále. Postavy se v klíčové podle autorky scéně střetávají s reálným podle Lacana. Tato scéna je vrcholem vyšetřování a nevratné změny hlavních postav a změn ve společnosti. Jak bylo zmíněno výše, reálno je podle Lacana třetím aspektem lidské zkušenosti, který je za hranicemi imaginárního a symbolického řádu. Reálno vzdoruje symbolizaci a představuje nepopsatelné a nepolapitelné v lidské zkušenosti. Toto je okamžik, kdy je ohrožena jejich víra a představy o světě. Obě postavy se mění. V této scéně se vina podezřelého nepotvrdí, obě postavy jsou postaveny před nesnesitelnou realitou, která ohrožuje, respektive již zničila všechny jejich představy o sobě či okolním světě. Reálno je podle Lacana “objektivní” realita, ale lidmi pilně nevnímaná, je jak vně, tak uvnitř (vnitřní reálno odpovídá psychické realitě). Toto reálno se zhmotňuje na obrazovce a je spojena s postavou podezřelého Parka Hyeon-gyu.

Poslední část je věnována závěrečné scéně filmu. Autorka zaměří pozornost k oslovení postavy k divákovi. Postava detektiva Parka se ve finále ještě jednou podívá do zrcadla, do kamery, tedy do očí diváka. Obrací se postava na diváka s otázkou, nebo mu zprostředkovává myšlenku o tom, jak zločinec vypadá. V lacanovském smyslu se divák nemůže ve filmu doslova setkat s reálno, protože film je symbolickým objektem vytvořený pomocí jazyka a kódů. Může však být divák v této scéně konfrontován s něčím, co připomíná o reálném, a co může vyvolat pocit neklidu a předat poselství, které se táhne celým filmem, o tom, co je nebo není monstrem.

ANALÝZA

3. Symboly

Níže uvedené symboly hrají ve filmu důležitou narativní či ideologickou roli. Slavoj Žižek píše, že „ideologie je, přísně vzato, systém, který pravdu pouze předstírá, tedy systém, který neusiluje o lež jako takovou, ale o lež, která by byla zakoušena jako pravda, lež, která chce být brána vážně”.⁴⁹ Ideologie tedy označuje myšlenkový systém, který se prohlašuje za pravdivý, ale skrývá svou ideologickou podstatu. Ve filmu ovlivňuje postavy, ovlivňuje jejich vnímání světa a formuje jejich představy o realitě. Zvolené symboly mohou působit jako metaforické znázornění režimu a jeho důsledků. Kinematografické techniky lze využít k vytvoření symbolického významu obrazu, který pak divák vnímá na základě vlastní zkušenosti a znalosti konvencí. Lze je také použít ke zvýšení účinku na diváka a k vytvoření komplexnějšího a hlubšího významu díla. Autorka vyzdvihuje několik symbolů, které jsou v příběhu a pro účely této práce důležité. Především je to to, co obklopuje místo, v němž postavy žijí. Jde o polích. Dále je to symbol vlaku jako symbolu a obrazu Velkého Druhého. A konečně déšť, červená barva a ženské spodní prádlo.

3.1. Objekty/jevy/prostor

3.1.1. Pole

Děj se odehrává na místě, které je něco mezi vesnicí a městem. Z jedné strany je obklopeno poli a přírodou, z druhé továrnami a městskými domy. Pole ve filmu jsou prostory, ve kterých se odehrává velká část děje. Je to téměř kulisa a prostředí filmu, kterému je věnována zvláštní pozornost. Právě na polích se vraždí ženy, manipuluje se s důkazy a často dochází k násilí. Záběry pole se ve filmu před divákem objevují v různé vizuální podobě v závislosti na události. Rozdíl ve vnímání vnější podoby pole dosahuje režisér pomocí uměleckých technik, jako je barva a kontrast. Autorka vyčleňuje několik vizuálně odlišných polí, která odpovídají určitým událostem a mají v sobě význam. V dané části bude popsáno, jak lze pole vnímat v závislosti na barevném řešení, a co může symbolizovat.

⁴⁹ ŽIŽEK, Slavoj. Возвышенный объект идеологии [Vznešený předmět ideologie]. Издательство «Художественный журнал». Москва, 1999. ISBN: 5-901116-01-1. s. 37.

Prvním typem pole je pole, ve kterém se nacházejí těla zavražděných dívek. Všechna těla bez výjimky byla nalezena na polích nebo v jejich blízkosti. V úvodní sekvenci detektiv Park Doo-Man zkoumá místo činu. Pole v tomto záběru vypadá žlutě, je sežehnuté a suché. Vypadá identicky jako ve scéně, kdy bylo objeveno třetí tělo. V momentě, kdy je odhalena druhá vražda, nemá pole vůbec žádnou barvu a vypadá jako vlhké seno, barvou je téměř hnědé. Tato suchá barva, žlutá a hnědá, je v podstatě absence života, to jest smrt. Stejně jako pole vysychá a zčerní, tak těla nalezených dívek procházejí metamorfózou. Několikrát během filmu vidíme pole během vraždy. Akce se odehrává v noci a pole vypadá mokré a černé kvůli dešti a tmě, což vyvolává asociace s chladem a hustou krví.



Obrázek 1: Nalezení mrtvoly.

Dalším typem je pole, ve kterém se nacházejí zástupci úřadů a lidí. Vypadá podobně jako pole, ve kterých se nacházejí těla obětí, ale liší se tím, že obsahují zelené klasy. To znamená, že pole v těchto scénách je jakýmsi odrazem stavu země a pozice obyvatel. Na jednu stranu je tam život (zelené klasy), na druhou stranu to pořád vypadá žlutě a suché. To vypovídá o stavu země, o jejím úpadku a umírání, rozkladu nejen vlády, ale i částí lidí. To je dobře viditelné ve scéně, kdy probíhá investigativní experiment, který se během několika vteřin změní v chaos. Na silnici podél pole stojí místní obyvatelé a novináři, na poli samotném podezřelý, detektivové, policisté a šéfové. Chaoticky jednající policisté se snaží experiment dokončit co nejdříve. V určitém okamžiku se mezi obyvateli objeví rodič podezřelého, který křičí, že jeho syn není vinen, což podezřelý potvrzuje svým křikem. Vzniká chaos, kde se podezřelý, kterého vláčí policie a detektivové, vzájemně promíchají v závodě, padají a mizí mezi klasy, doslova vrhnou do tohoto pole. Několikrát ve filmu dochází k momentům pádu, ponoření se postav do pole (šéf policie při nalezení druhé oběti) nebo skoku do něj (Park Doo-Man skočí do pole,

aby zadržet Seo Tae-Yoona). Je to doslova ideologické pole, do kterého se postavy ponoří, ať už tím, že do něj spadnou, nebo tím, že do něj násilím ponoří ostatní.

Jednou se před divákovi objeví záběr ranního pole ponořeného do studené husté mlhy. To je moment, kdy se objeví hrdina detektiva Seo. Je jiný než ostatní obyvatelé tohoto provinčního města, a to je ve filmu často slovně i metaforicky zdůrazňováno. V tomto případě nám obraz pole předkládá obraz hrdiny, představitele příkladně chladného a bezmocného detektiva, schopného najít vraha pomocí dedukce, hledání důkazů a dokumentů.

Poslední pole, které je třeba vzít v úvahu, je pole v závěrečné scéně filmu. Od události uplynulo několik let. p Doo-Man změnil profesi detektiva na prodávče odšťavňovačů. Projede kolem místa, kde byla objevena první vražda, a rozhodne se, že se na to podívá. Na první pohled pole vypadá



Obrázek 2: Experiment, který má prokázat vinu podezřelého se změnil ve zmatek.

identicky jako v úvodní scéně filmu, lze všimnout, že suché klasy rostou jen tam, kde v minulosti bylo tělo. Při blízkém záběru Parkovy tváře, vzadu lze všimnout nové, svěží a zelené klasy, které vypovídají o malých, ale proměnách nejen v životě Parka, ale i v zemi⁵⁰.

Funkcí pole ve vyprávění je reprezentovat únavu a otupělost společnosti a systému. Jeho zastaralé, sešlé zákony. To je pole, ve dnech sklizně, kdy je třeba se zbavit minulosti. To je pole, které už nedá novou úrodu, to je místo smrti žen.

3.1.2. Vlák

V úvodní scéně a dalších v průběhu filmu se objevují různé dopravní prostředky. Všechny z nich jsou staré, ve špatném stavu, nebo porouchané.auta se musí tlačit, aby nastartovala, často z nich vychází kouř. Jedinými velkými a mocnými dopravními prostředky ve filmu jsou tank (objeví se na několik vteřin během krátké scény zobrazující povstání v Kwangdžu) a vlak. Vlak se ve filmu objevuje často a ve srovnání s okolními objekty působí monumentálně, těžce, mohutně, demolující vše, co mu přijde do cesty. V tomto filmu je vlak

⁵⁰ Další náznak změny přichází v podobě dívky, která mluví s Parkem, ve srovnání s úvodní scénou, kde byl chlapec, který uměl pouze napodobovat jeho slova a pohyby.

pohybujícím se strojem moci, je to ztělesněná forma zákona nebo Druhého. Druhý představuje abstraktní personifikaci mocenského řádu, pod nímž se skrývá nejen klasická psychoanalytická postava Otce, ale i jakákoli autoritativní instance, a subjekt je vnímán jako výsledek této mnohovrstevnaté determinace. Vlak má falickou formu a nese v sobě destruktivní funkci. Vlak ve filmu působí nepřístupně, vypadá prázdně, bez lidí a tento železný stroj moci se nikdy nezastaví. Projíždí kolem detektiva Parka, v moment, kdy padělá důkazy, jako by to schvaloval, protože je to jeden z nástrojů moci, použití jakýchkoli prostředků k dosažení cíle. Při další analýze se ukáže, že prostředky k dosažení cíle jsou především násilí a strach. Dále se vlak objeví v okamžiku příjezdu nového šéfa, seržanta Shin Dong-Chula. Zatímco Shin Dong-Chul čte noviny se zprávami o nezákonnosti policie, projíždí kolem vlak a vyvolává iluzi, že chce nového šéfa přejet. Shin Dong-chul se liší od prvního náčelníka, nese v sobě tendence nové vlády. Právě kvůli vlaku umírá podezřelý Kwang-Soo. Detektivové vyslychají Kwang-Soo, protože předpokládají, že viděl vrahovu tvář. Doženou ho a ukážou mu fotku podezřelého.

V této scéně, v okamžiku, kdy se Kwan Ho podívá na obrázek, do očí podezřelého, takhle Seo ukázal obrázek, protože zbytek Parkova obličeje byl zakrytý jeho prsty, Kwan Ho má vizi, jak ho jako dítě někdo hodil do ohně (na obličeji má jizvu po popálenině). Vzhledem k tomu, že v okamžiku této vzpomínky se k němu rychle blíží jeho



Obrázek 3: Park Doo-man falšuje důkazy.

otec, lze předpokládat, že to byl právě on. Nic přímo neříká a divák nemá možnost proniknout do hlavy postavy, ale můžeme zachytit, jak se imaginární a reálné střetává a poukazuje na trauma, které znovu prožívá a které není schopen unést. Vyvolává to facka, kterou detektiv Seo uštědří, vyvolává tedy násilí. Kwang-Soo se vyděsí a uteče. Vejde na koleje a srazí ho vlak. Vlak je metaforickým obrazem otce (moci otce v patriarchální společnosti), který ho ochromil. Vlak ho z této nesnesitelné reality vysvobodil a v klíčové scéně s detektivy tak učiní znovu.

Rovněž právě vlak rozděluje postavy v klíčové scéně filmu. Detektiv Seo se snaží zabít třetího podezřelého Parka Hyeon-gyua, zatímco detektiv Park Doo-man se ho snaží zastavit. Ve chvíli, kdy se zdá, že se má stát něco tragického, zasáhne vlak a rozdělí je dvěma opačnými směry a pod svými koly zničí nepotvrzené důkazy.

Funkce vlaku v narativu spočívá ve ztělesnění obrazu velkého Druhého. Vlak je jako subjekt, který realizuje vizuální obraz zákona, giganského státního stroje. Je vševědoucí a všemohoucí, může se kdykoli objevit a projet kolem místa činu nebo mimo náčelníka policie, který čte o policejním mučení v novinách, může zabít nedbalého syna nebo oddělit detektivy od setkání s děsivou realitou. Toto je transcendentní síla, která je mimo vědomí a je vnější a pro postavy nepochopitelná.

3.1.3. Děšť

Děšť ve filmu má zvláštní význam pro syžet a pro vyšetřování. Z předpokladů detektivů víme, že maniak zabíjí v noci, když prší, aby mohl smýt stopy a důkazy. Divák několikrát pozoruje scény s vraždami a chycením žen, a při tom vždy přšelo, za výjimkou poslední oběti, která byla zabita během houkání sirény. Děšť je spojen s násilím a obětí. Takový předpoklad vyplývá z toho, že k násilí dochází nejen ze strany maniaka, ale i ze strany zákona. Ve filmu je moment, který má pouhých 12 sekund, kde pod výkřiky a střelbu jsou protestující studenti bití policií a armádou. Vidíme tank, výbuchy a násilí, detektiv Cho Yong-koo táhne dívku za vlasy a pak začíná jí být nohou. Celou tu dobu prší. Je pozoruhodné, že tato scéna byla pokračováním scény, kdy dívky v tradičních korejských šatech (hanbok) byly seřazeny, aby pozdravily prezidenta, který tam měl projít, ale najednou začalo pršet a dívky začaly utíkat a schoval se pod střechu. Děšť tedy naznačuje akt násilí, zjevný i skrytý a odráží emocionální atmosféru filmu.

3.1.4. Spodní prádlo

Ve filmu se často objevuje zobrazení spodního prádla. Ačkoli se předpokládá, že jeho význam musí mít sexualizovaný charakter, v tomto případě je spodní prádlo sadistickým komponentem, který předpokládá ponížení a nese význam moci nad slabými. Právě spodním prádlem maniak pokrýval hlavy svých obětí. Toto fetišistické zařízení, které působí jako šokující dekorace těl obětí, představuje útok na tělo a genitálie. Roubík, který působí jako ženské spodní prádlo, na jedné straně oběti zacpává ústa a je nástrojem k blokování zvuku, ale je také zvláštním předmětem, který vyplňuje prázdný otvor. Maniak také vyplňuje ženské genitálie předměty, aby se zbavil strachu z kastrace.

Ve výslechové místnosti byli podezřelí svlékáni do spodního prádla a bití, nuceni přiznat vinu. Dámské spodní prádlo zobrazuje fragmentované ženské tělo. Maniak takovým způsobem stírá vzhled oběti, a promění je v objekt. Oblečený v dámské spodní prádlo úchyl,

když dorazí na místo vraždy, rozloží sadu spodního prádla, za účelem masturbace. Představí si na tomto místě ženu, možná mrtvou, kterou pro něj ztělesňuje prádlo. Jaký je rozdíl mezi maniakem a tímto zvrhlíkem? Úchyl jedná v mezích zákona, protože při páchání činu je stále v mezích své představivosti.

3.2.1. Červená barva

Film nemá výraznou dominantní barvu, tady je určuje charakter místa. Monotónnost, nedostatek jasných barev a tmavost působí jako nástroje k vytvoření temné dobové atmosféry. Textura a barvy okolního prostoru a objektů na policejní stanici, v domech obyvatel, v továrně, dokonce i na ulici, vypovídají o absenci hranic, tlačenici a chudobě. Barva polí a jejich barevná rozmanitost byla popsána výše. Jediná vynikající barva, která je ve filmu záměrně umístěna, je červená barva. Kromě deště a písňe v rádiu detektivové naznačují, že maniak zabíjí ženy, které jsou oblečené v červeném. Záběry ve filmu, kde je přítomna červená barva, odkazují na ženské postavy, případně ženské prvky oblečení. V první řadě jde o nalezená ženská těla. Nejčastěji se objevuje červená barva právě v oblečení na objevených obětech. Proto, když policistka vystupuje v roli nástrahy oblékne si červené šaty. Jediná přeživší oběť má po vyprání u domu pověšené červené oblečení, podle kterého detektiv Seo odhadl, že se setkávala s maniakem. Také je obklopena červenou barvou šamanka, na kterou se detektivové Park a Cho obrátí o pomoc. Téměř celý její interiér i ubrus na stole má červenou barvu. Ve scéně, měl strašák na sobě červenou halenku, což může vypovídat o přístupu k ženám v této společnosti. Jsou jako neživé objekty vášně, vzbuzují vášnivé, sadistické touhy v myslích mužských postav. Nejen maniak, ale i zbytek mužů, jako například ve scéně s chytáním na živou návnadu. Detektiv Park Doo-Man a Cho Yong-Koo diskutují o tom, že důstojnice Kwon Kwi-ok může být opravdu chycena, na což Cho odpoví, že ji alespoň viděl v tom oblečení (červené šaty), načež si z něj Park dělá legraci a žertem kontroluje jeho genitálie. Úchyl, který na místě činu masturboval, měl na sobě ženské červené spodní prádlo. Tato stylová složka uplatněná ve filmu nepochybně není jen tak, ale s konkrétním účelem. Červená je barvou protikladů. Za prvé, ženy se procházející samy⁵¹, a které jsou oblečené do červené barvy, která zde může působit na jedné straně jako barva zhýralosti a lehkovážnosti, na straně druhé jako symbol komunismu, který má silné asociace

⁵¹ v podmínkách patriarchální, tradiční společnosti, kde by žena měla být v podmínkách omezení, ženy chodící samy vyvolávají hněv a touhu je potrestat.

se severokorejskými sousedy. V obou případech se taková žena mění v objekt na jedné straně v objekt touhy, na straně druhé v objekt ohrožení.

4. Analýza významných rovin

Totalitní vrstvu ve filmu lze vidět v kontextu společensko-politické situace. Svět filmu je světem s patriarchální formou společenské organizace v čele se symbolickým otcem, který vystupuje jako funkce, která ustanovuje zákon. Tento zákon reguluje a strukturuje společnost. Ovlivňuje všechny vztahy ve společnosti a reguluje chování subjektů. Jejich vztahy jsou budovány vertikálně, kde dominantní roli má starší nebo vyšší v úřadu, dále žena či muži, kteří nezapadají do rámce normálnosti přisuzované této společnosti. Žižek Slavoj poukazuje na absurditu Zákona, z něhož vyplývá, že „jsme povinni jej dodržovat ne proto, že je spravedlivý, milosrdný nebo alespoň užitečný, ale prostě proto, že je zákonem – tato tautologie artikuluje začarovaný kruh jeho moci, fakt, že jediným základem autority Zákona je akt jeho vyhlášení“.⁵²

4.1. Totalitní rovina

Prostor je důležitou součástí organizace zákona. V analýze filmu lze sledovat kontrolu a vliv zákona i v prostředí. Již jsme mluvili o polích, která obklopují tuto vesnici, která se stala něčím nebezpečným a zákon nemůže chránit lidi. Prostor, ve kterém se nacházejí postavy, může ovlivňovat vědomí i nevědomí, formovat určité touhy, potřeby, přesvědčení a představy o tom, co je správné a co špatné. Význam městského prostoru je důležitou součástí organizace vztahů mezi Zákonem a subjekty a je dobrou ilustrací úpadku Zákona. V části o symbolech již bylo řečeno o tomto úpadku, o neschopnosti vytvořit něco nového a jak se v tom postavy jakoby utápí, když periodicky do těchto polí spadají. Navzdory skutečnosti, že město sousedí s venkovskou krajinou, velkými a otevřenými poli, nejsou tyto prostory bezpečné. Proměňují se v nebezpečné, dokonce až stísněné prostory, ze kterých v jakýkoliv moment jako zvěř může vyskočit zabiják.

O útlaku a vykořisťování hovoří i klaustrofobní obytné prostory. Takovými místy jsou malé byty postav, a především policejní stanice, což je vládní budovou, místem, které by naopak mělo vzbuzovat důvěru. Místo toho vidíme šedé stěny, stoly narvané šanony a dalšími

⁵² ŽIŽEK, Slavoj. *Возвышенный объект идеологии* [Vznešený předmět ideologie]. Издательство «Художественный журнал». Москва, 1999. ISBN: 5-901116-01-1. s.22.

věcmi, v tomto dusném místě okamžitě stolují a vyslychají svědky. Samostatné důležité místo zaujímá sklep policejní stanice, kde dochází k mučení. Je to betonový prostor bez slunečního světla, naplněný rezavými trubkami, židlemi a stolem. Dolů se lze dostat těžkými železnými dveřmi a úzkými betonovými schody. Právě zde detektiv Park Doo-man a Cho Yong-koo působí jako prostředníci pro nastolení Zákona. Vzhledem k tomu, že v tomto filmu nejsou žádní jiní zástupci úřadů kromě policie, je v tomto případě metonymem pro státní systém. Nástroje, které tento stát používá, jsou násilí, krutost, odhalování a ničení společenského vyvržence. Park Doo-man ztělesňuje ideologickou funkci zákona, má funkci řeči, mluví s podezřelými, vkládá jim do hlavy, co chce slyšet, a uchyluje se k různým manipulacím. Například při výslechu druhého podezřelého slyšíme, jak detektiv Park říká: „Takže, já ti pomůžu. Skrýval ses za fabrikou a v paprscích světla jsi viděl tu nádhernou sexy slečinku, že?“. Podezřelý, zpod něhož byla vyražena židle, odpovídá: „Ano, ano, ano. Vypadá to tak.“ Detektiv pokračuje: „Nevypadá, ty hajzle, bylo to tak!“ Dál se podezřelý mýlí: „...tak jsem ji...položil...tahle a odtáhl do kůlny, vedle obchodu...“ Detektiv ho opravuje: „Počkat...neodtáhl ji náhodou do borovicovýho lesa?“⁵³ Podezřelý je opět zmatený, říká, že uškrtil ženu uchem od tašky, na což se detektiv zeptá, zda si je jistý, a dostane správné slovo tím, že se ukáže podprsenku. Cho je represivním nástrojem. Pokud Park ve svém projevu používá různé sémantické odstíny,

obraty a konstrukce, čímž dává svému projevu stylistickou formu, Cho Yong-koo s podezřelými prakticky nemluví a jediná slova, která jsou jim určena, jsou slova urážky. Představuje ideální totalitní nástroj řízení zákonem. Jediná redukována funkce Cho Yong-koo je mechanické bití lidí. Když například podezřelý Kwang-soo poprvé přiveden



Obrázek 4: Detektiv Park Doo-man gestem ukáže symbol podprsenky.

do sklepa, detektiv Cho Yong-koo sestoupí ze schodů a beze slova začne ho bít nohou, načež si obleče návleku, aby nezůstaly žádné stopy na podezřelém a důkazy na botách.

⁵³ Vzpomínky na vraždu [살인의 추억] [film]. Režie Joon-ho BONG. Jižní Korea, 2003. 1:10:13 - 1:11:42.

Všechny postavy ve filmu jednají díky nevědomým strukturám. Nevědomí má strukturu jazyka,⁵⁴ jazyk definuje strukturu a pravidla, která symbolická konstrukce ustanovuje. Nevědomí je diskursem Druhého, a proto patří do symbolického řádu.⁵⁵ Význam může být odhalen na různých úrovních. Souvisí s pojmem řeč Druhého, která se projevuje výhradami, kdy do řeči subjektu, či snu, proniká určitý prvek, kde se objevují různé, často nepřijatelné touhy. Neptají se, jak přesně tyto struktury fungují, ale pouze se řídí pravidly, podle kterých symbolika funguje. Jazykem takového řádu – manipulace, zastrašování, údery, křik, mučení. Podléhá i způsob komunikace, interakce, rozhovory, ticho (mlčení může být i projevem). Svědčí o tom i přístup místních obyvatel k událostem. Už v úvodní scéně sledujeme, jak si děti hrají s oblečením zavražděné ženy. Na druhém místě činu policisté najdou stopu pachatelovy boty, zvýrazní stopu, kterou o pár minut později zničí místní obyvatel na projíždějším traktoru. Shromáždění obyvatelé kolem pole, na kterém leží nahé tělo mrtvé ženy, o události diskutují a po samotnému poli pobíhali děti, přijíždějící experti neustále padají. Lhostejnost sousedů, zaměstnanci, kterých si všimneme ve zdech policie, nevěnují pozornost zneužívání podezřelých. Doručovatel pokračuje ve vykládání talířů s jídlem, dělník prochází kolem podezřelého, aby zkontroloval potrubí kotle ve výslechové místnosti, otec po obvinění syna hostí detektivy porcí masa zdarma. To vše v této společnosti vypadá přirozeně. A přestože zjevení detektiva ze Soulu vyvolává v divákovi jistou naději. Ale ačkoli vypadá jinak, podřizuje se stále stejným pravidlům, potvrzení čemuž bude v analýze níže. Beze slov sleduje, jak je Kwang-ho mučen ve sklepě, v lese, zatímco si kope vlastní hrob, mlčí a zkoumá dokumenty.

Hlavním nástrojem zákona je násilí, které je přítomno ve všech strukturách. Kromě násilí na policejní stanici je to patrné při cvičeních civilní obrany, která mobilizují, kontrolují lidi na základě strachu a hrozby. Obyvatelé jsou nuceni zhasnout světla a zůstat ve svých domovech, být připraveni na útok, aniž by měli právo je opustit, když houká siréna.⁵⁶ Film se odehrává v době vojenského režimu, takže se pravidelně provádějí cvičení civilní obrany, které vždy doprovázeno úzkostí. V jedné scéně je to velmi objektivní. Policie očekává, že brzy dojde k další vraždě (Hraje stejná melodie a venku prší), volá náčelník a žádá nadřízené o posádku vojáků, aby zabránit tomu. Po rozhovoru si zapálí cigaretu a odpoví „Teď nemají ani

⁵⁴ LACAN, Jacques. Четыре основные понятия психоанализа 1964 (2004) [Semináře, kniha XI: Čtyři základní pojmy psychoanalýzy (1964)]. М. ИТДКГ «Гнозис», 2004. ISBN:5-8163-0037-7. s.26.

⁵⁵ MAZIN, Viktor. Введение в Лакана [Úvod do Lacana]. Фонд научных исследований «Прагматика культуры». Москва, 2004. ISBN: 5-98392-005-7. s.91.

⁵⁶ JUNG, Ji-Youn. Korean Film Directors.BONG Joon-ho. Seoul Selection. s.226., 2009. ISBN 9788991913929. s.102.

jednoho muže. Máme smůlu, všichni jeli potlačit jakousi demonstraci v Suwonu.“⁵⁷ Nebylo tedy možné vyhnout se smrti a ochránit oběť. Maniak doprovázený zvukem sirény nese nejmladší z obětí, svázanou školačku. V této souvislosti zvuk přináší ještě větší hrůzu, protože Zákon, který měl dívku chránit, umožnil maniakovi ji svobodně zabít, protože po siréně všichni zůstávají doma. Právě tento zvuk je skutečnou hudbou pro maniaka, To je svého druhu sdělení velkému Druhému, protože potřebuje uznání.

Další scéna ukazuje násilí v běžném životě. Kamera zredukovaná na minimální roli zachycuje ošklivost a krutost všedního dne. Detektivové v čele s novým šéfem jdou do karaoke baru. Po písničkách se detektivové Park Doo-man a Seo Tae-yoon sedí u stolu, který je vybaven lahvemi a různým jídlem. Vedle detektivů sedí dvě ženy a uprostřed na stole leží šéf Shin Dong-chul, opilý a v bezvědomí. Za opěradlem pohovky je scéna, kde je detektiv Cho Yong-koo s třetí ženou. Zatímco se detektiv Park hádá s detektivem Seo, boty detektiva Cho Yong-koo jsou přehozené přes opěradlo gauče a občas je slyšet ženský hlas, který naznačuje odpor. Když se konflikt mezi detektivy vyostří a chytanou se vzájemně za límeček košile, náčelník se probudí, pozvrací se a vyhubuje své podřízené. Po návštěvě baru doufali, že uniknou z reality, ve které maniak existuje, ale tato scéna ukazuje, že jejich každodenní život je v každém okamžiku stejně krutý jako mimořádná krutost sériového vraha. Akce detektiva Cho odehrávající se za pohovkou na neviditelném místě zrcadlí vrahovu brutalitu. Detektiv Seo a detektiv Park v popředí stojí proti sobě, aniž by si to uvědomovali (nebo ignorují), a obě ženy se dívají ze strany. Násilí je blízko, v každodenním životě.

Zákon ve filmu je však již natolik oslabený, neschopný plnit svou funkci, že se někteří lidé rozhodnou mu vzepřít. Úpadek zákona je spojen se ztrátou jeho symbolické funkce. Především je to mladá generace, studenti, kteří organizují protesty, které končí krvavým střetem s policií. Nebojí se přímé konfrontace s policií, jako ve scéně v hospodě, kde se konflikt s detektivem Cho Yong-koo změní v násilný boj s následky pro detektiva. Dále jsou to novináři, kteří kritizují postup policie. Pak je to hlavní podezřelý Park Hyeon-guy, který otevřeně vzdoruje proti zákonu: „Policie. I malé děti ví, že mučíte nevinné lidi. Je to vaše zábava [...] Já nebudu jedním z nich. To nikdy.“⁵⁸ Dokonce ironizuje ve scéně, když byl Seo Tae yoon připraven ho zabít bez důkazů „Jo. Zabil jsem je. Všechny jsem je zabil. To jsi chtěl,

⁵⁷ Vzpomínky na vraždu [살인의 추억] [film]. Režie Joon-ho BONG. Jižní Korea, 2003. 1:24:02 - 1:24:10.

⁵⁸ Vzpomínky na vraždu [살인의 추억] [film]. Režie Joon-ho BONG. Jižní Korea, 2003. 1:30:41 - 1:30:57.

ne? Co? Je ti aspoň líp!“⁵⁹ Nepřiznává svou vinu, která je základním nástrojem otce. Lacan píše, že existuje úroveň vyjádření a je to právě úroveň výpovědi, která vypovídá o povaze předmětu. „V každém požadavku existuje i jiný plán, plán invokace. Jde o to, jakým tónem je tento požadavek vyřčen. Stejný text může mít v závislosti na tónu zcela odlišný význam. Prostý výrok “zastavte se” může mít v závislosti na okolnostech zcela jiný význam jako invokace.”⁶⁰ Podezřelý Park jako jediný, který nebyl mučen v policejním sklepě, ale bylo mu do obličeje namířené světlo z lampy, což připomíná scénu, kdy je divákovi poprvé ukázána maniaková tvář, která byla posvěcena baterkou natolik, že tvář byla nerozpoznatelná. Může to být výzva, aby ukázal svou podstatu, maniaka, o kterém si detektivové myslí, že by mohl být.



Obrázek 6: Podezřelému Park Hyeon-gyuovi svítí do obličeje lampa.



Obrázek 5: Záběr na maniakův obličej.

Bližící se kolaps vládnoucího otce předznamenává příchod nového policejního šéfa a suspendováním detektiva Cho. Je to nejprimitivnější postava ze všech. Vystudoval jen pár tříd školy, jeho jedinou činností bylo bití jiných lidí. Pouze jednou pravou nohou. Právě on se objevil na záběrech studentského povstání. Prostředí a moc ponouká charakterové centrum detektiva Cho Yong-koo, který je zjevně nebezpečným sadistou a скрытым násilníkem. Čím se liší od ostatních detektivů? Má nevědomou potřebu v takové práci. Lacan rozlišuje touhu (désir) od potřeby (demande). V případě touhy dochází k paradoxu, že předmět se stává žádoucím pouze tehdy, je-li zakázán. Touhu probouzí zákon, který ji zakazuje, píše Mazin.⁶¹ Jak je patrné ze situace detektiva Cho Yong koo, nejen, že mu nic nebrání v bití, ale naopak je povzbuzován, není to tedy touha, ale potřeba, bez toho doslova nemůže existovat. Má svůj

⁵⁹ Vzpomínky na vraždu [살인의 추억] [film]. Režie Joon-ho BONG. Jižní Korea, 2003. 1:57:05 - 1:57:10.

⁶⁰ LACAN, Jacques. Семинары, Книга I: Работы Фрейда по технике психоанализа (1953-54) [Semináře, kniha I: Freudova díla o technice psychoanalýzy]. M.: ИТДГК “Гнозис”, Издательство “Логос”, 1998. 432с. ISBN 8-7333-0477-4. s. 115.

⁶¹ MAZIN, Viktor. Введение в Лакана [Úvod do Lacana]. Фонд научных исследований «Прагматика культуры». Москва, 2004. ISBN: 5-98392-005-7. s. 169.

vlastní způsob bití. Používá pravou nohu, kterou si ale nasazuje na speciální návleky na boty, aby nezanechávala stopy. Je to pro něj tak typické a normální, že když je Kwang-soo uznán nevinným, Cho mu řekne: „Já tě mlátím, protože musím. Mám o tebe starost”,⁶² což je pouhá formalita. První změny přišly již s příchodem nového náčelníka, který na rozdíl od předchozího nespolehal na nástroje, na které byl zvyklý. Zajímavé je, že mluví v dialektu Kjongsan: „Mezi devíti prezidenty Jižní Koreje od první republiky jich pět pocházelo z provincie Kjongsan. Tato výměna náčelníků představuje přechod moci z místní na centralizovanou moc pod hegemonií provincie Kjongsan nad ostatními oblastmi na úrovni regionální politiky Jižní Koreje.”⁶³ Po jeho příjezdu kvůli tlaku ze strany novinářů omezuje Cho a zakazuje mu používat sílu. Poté, co se Cho opět neovládne, šéf mu vytkne, strčí do něj (nohou) a Cho Yong koo se symbolicky skutálí ze schodů vedoucích do sklepa. To v něm vyvolává zoufalství, protože potřebu již nelze uspokojit. To vede k tomu, že ve scéně v hospodě se Cho opije a začne se rvát se studenty sedícími u sousedních stolů. Kwang Soo, podezřelý, kterého kdysi mučil, ho udeří stolovou nohou, v níž byl hřeb, což má za následek těžký hematoma a další amputaci nohy. Tento akt a následná amputace nohy je symbolickou kastrací. Symbolická kastrace v tomto příkladu neznamená proces odloučení od matky a vstup do světa symbolů a zákonů.⁶⁴ Cho, ztělesňuje prvorození stránku totalitního zákona – násilí. Před násilným činem si Cho Yong-koo nasadí speciální návleku na pravou nohu, aby nezůstaly žádné stopy. Je snadné nakreslit analogii s reprodukčním orgánem, to znamená, že noha je metaforickým obrazem falusu, a dále kastrace prostřednictvím amputace nohy, protože právě touto nohou byl akt proveden. Tento symbolický akt lze tedy interpretovat jako pokus o překonání zákona a jeho důsledků, za což bude Kwangsoo následně zabit vlakem, který byl již identifikován jako ztělesnění zákona.

4.2. Genderová rovina

Pokud muži v této společnosti zastávají pouze destruktivní funkci, pak se staví proti ženskému světu, který také není úplně zdravý, ale přece jen dává určitou naději.

Ženy ve filmu jsou vnímány jako objekty sexuální přitažlivosti a jako oběti. Jsou takovými objekty nejen pro maniaka, ale i pro zbytek mužů ve filmu. Analyzovali jsme karaoke

⁶² Vzpomínky na vraždu [살인의 추억] [film]. Režie Joon-ho BONG. Jižní Korea, 2003. 37:43.

⁶³ Noh, K. W. (2008). Dark Side of Modernization: Bong Jun Ho's Memories of Murder (2003). Asian Cinema, 19(1), 59–76. doi:10.1386/ac.19.1.59_1. C 68.

⁶⁴ ŽIŽEK, Slavoj. Возвышенный объект идеологии [Vznešený předmět ideologie]. Издательство «Художественный журнал». Москва, 1999. ISBN: 5-901116-01-1. s. 137.

scénu, kde hostesky bavily policisty. O přístupu k ženám vypovídá i scéna chycení na živou návnadu. Park Doo Man a Cho Yong Koo komentují vzhled kolegyně, která se převlékla do červeného, jako „sexuální“.

Ženská pozice ve symbolickém řadu zaujímá nejen pozici oběti, ale působí také jako zachránkyně, mírotvorci a plní léčebnou funkci, a právě ženy ve větší míře pomáhají urychlit vyšetřování.

V 50. letech Lacan nahlíží na ženy podle Lévi-Strausovy teorie elementárních příbuzenských struktur, kde píše o tom, že: “ženám je přisuzována role prvků v systému znaků”,⁶⁵ „žena je předmětem směny, obíhající jako peníze v řetězu označujících mezi muži”.⁶⁶ Již v tuto chvíli Lacan chápe, že pozice směny vytváří zvláštní potíže pro pozici ženy.⁶⁷ Jako takové nejsou účastníky života společnosti, jsou spíše informátory, kteří pouze předávají informace mužům. První postavou, kterou potkáme, je Parkova kamarádka, která pracuje jako zdravotní sestra. Pravidelně mu dává různé injekce, které mu pomáhají udržet se nad vodou. Často spolu diskutují o vyšetřování a ona mu pravidelně říká, kam má zaměřit svou pozornost. Řekne mu tedy o podezřelém Kwang Ho, který, jak se později ukáže, viděl vrahovu tvář, a aby navštívil věstkyně, na jejíž radu je druhý podezřelý dopaden.

Policistka Kwon Kwi-ok je jediná žena, která má hodnost a účastní se vyšetřování. Jako jediná se také objevila na policejní stanici v policejní uniformě. V tomto výměnném systému je nucena fungovat jako zprostředkovatelka, kde jsou její důležité poznámky o vyšetřování přeneseny na muže, kteří pak verzi ověří. Byla to ona, kdo si všiml, že pokaždé, když dojde k vraždě, někdo zavolá do rádia a objedná si oblíbenou píseň „smutný dopis“ se zprávou: “Posláno osamělým mužem z okresu Terung. Vysílejte to prosím za deštivého večera.”⁶⁸ To vede k podezřelému, který nejvíce odpovídá popisu údajného maniaka. Hlavní náplní práce, kterou má na stanici, je vyřizování papírů, tiskovin, telefonování a vaření kávy. Jenže v krizových okamžicích, kdy mezi postavami vznikají konflikty, hlavně mezi Parkem a Seo, působí ona jako ta, která odvádí pozornost k důležitějšímu úkolu, totiž pátrání po vrahovi. Například ve scéně, kdy mezi Parkem a Seo vypukne rvačka, do které se přidal i šéf policie, který byl v normální době brzdou konfliktů, dokázala rvačku zastavit křikem, čímž upozornila na to, že v rádiu v tu chvíli hraje určitá melodie.

⁶⁵ LÉVI-STRAUSS, Claude. Структурная антропология [Strukturální antropologie]. Главная редакция восточной литературы. Москва, 1985. ISBN 0508000000-059. s. 58.

⁶⁶ MAZIN, Viktor. Введение в Лакана [Úvod do Lacana]. Фонд научных исследований «Прагматика культуры». Москва, 2004. ISBN: 5-98392-005-7. s. 155.

⁶⁷ Tamtéž, MAZIN, Viktor. s. 155.

⁶⁸ Vzpomínky na vraždu [살인의 추억] [film]. Režie Joon-ho BONG. Jižní Korea, 2003. 53:09 - 53:13.

Další ženská postava, která posouvá vyšetřování dopředu a nepřímou pomáhá policii je školačka. Nejprve detektivovi sdělí fámou, že se na školním záchodě skrývá perverzák, což tam zavede Seo Tae-yoona a seznámí se školní sestrou, která zase dá vodítko, díky kterému najde úplně první přeživší oběť. Přeživší žena také uvádí velmi důležitý detail, který vede k dalšímu podezřelému, říká, že maniak má velmi jemné ruce: „Moc si z té doby nepamatuji, ale jedno mohu říct s jistotou. Měl velmi jemné ruce. Když mi sevřel ústa, udělal to nějak opatrně, jako žena”.⁶⁹

Když se podíváte na všechny postavy odporující Zákonu, můžete vidět, že buď mají ženské rysy, nebo jsou o některé mužské ochuzeny. První podezřelý je Kwang-soo. Nedosáhl plného pohlavního vývoje a má lehkou mentální retardaci, což znamená, že ačkoliv sledoval jednu z obětí, nevstoupil do genitálního stadia. Druhý podezřelý fetišista měl na sobě dámské spodní prádlo a hlavní podezřelý Park měl velmi jemné, ženské ruce.

5. Postavy

Přestože jsou do vyšetřování zapojeni tři detektivové, zaměřujeme se a ztotožňujeme se s dvěma složitějšími, protikladnými postavami, které odrážejí sociální boj mezi zástupci různých tříd. Jedná se o Park Doo Mana a Seo Tae Yoona.

5.1. Detektiv Park Doo-Man

V celém filmu se často setkáváme s motivem zrcadla, odrazu, dvojníka. S tímto motivem je nejvíce spojena postava detektiva Park Doo Mana. Je to první postava, kterou ve filmu potkáme. Úvodní scéna nám ukazuje malého chlapce lovícího kobylky. Detektiv Park je na cestě k objevenému tělu. Když detektiv Park Doo-man došel na místo, sedí v příkopu a dívá se pod betonovou desku, pod níž je mrtvola. Chlapec sedí na sporáku naproti detektivovi. Park mu říká, aby šel domů a chlapec ho napodobuje. Detektiva vyruší hrající si děti a žádá je, aby se nedotýkaly oblečení zavražděné ženy. Chlapec po něm opakuje všechna gesta a slova se stejnou intonací. Park Doo Man se znovu podívá pod kamna, dlouze zvedne hlavu a opatrně se podívá na chlapce, který se na něj ohlédne. Nejen, že se jejich gesta opakují, ale jejich oblečení se zdá být velmi podobné. Po dlouhé výměně pohledů se na obrazovce objeví úvodní titulky. Tato malá scéna nám odhaluje stav detektiva Parky a naznačuje, že tento malý chlapec je

⁶⁹ Vzpomínky na vraždu [살인의 추억] [film]. Režie Joon-ho BONG. Jižní Korea, 2003. 1:20:10.

ve skutečnosti jeho odrazem a nedívá se na něj, ale na sebe. Zjevuje se nám jako dítě. Dítě je velmi infantilní tvor, který nenesou odpovědnost za své činy, což Park potvrzuje v dalších scénách filmu.

Přesouváme se na policejní stanici, kde vyslýchá obrovské množství podezřelých. Z žertovných frází v jejich směru, jako „sundej ti tu hučku ty blbej grázle“, „otevřete oči doširoka“ a „on se tak snad narodil“,⁷⁰ lze pochopit Parkův postoj ke své práci, k ostatním



Obrázek 7: Detektiv Park Doo-man a chlapec se dívají na děti, které si hrají s oblečením oběti.



Obrázek 9: Detektiv Park Doo-man se dívá na chlapce.



Obrázek 8: Chlapec napodobuje detektiva Parka.

i k sobě samému. Vzhledem k tomu, že se postava nachází na poli imaginárního, má narcistický charakter a je zaměřena více na vnitřní než na vnější objekty, obrazy druhých lidí jsou zploštělé, nejsou vícerozměrné, ale jednoznačné, slabě se od sebe odlišují. To je jasně vidět na zvláštním přístupu detektiva Parka ke svému pohledu a nápadům. Je si jistý svými nápady a do poslední chvíle je neodmítá, i když vypadají upřímně hloupě. Snaží se získat přiznání od Kwang Soo a je si tak jistý sám sebou a svými podezřeními, že zfalšuje důkazy. Spekuluje také, že podezřelý může být úplně bez vlasů a jde do veřejné lázně, aby otestoval svou teorii.

Detektiv Park je tak prochnutý tímto narcistickým, tímto symbolickým, že si v duchu myslí, že zločince snadno rozpozná pouhým pohledem do jeho očí. Již bylo zmíněno, že právě tato postava je nejvíce spojována se symbolem zrcadla. Poprvé jsme se o tom dozvěděli ve scéně, kdy Park si prohlíží fotografie všech podezřelých, které zpovídal a kteří se nějakým způsobem stýkali se zavražděnou dívkou. Šéf se mu dívá: „To je opravdu nechutné. Jak se na

⁷⁰ Vzpomínky na vraždu [살인의 추억] [film]. Režie Joon-ho BONG. Jižní Korea, 2003. 04:36 - 05:44.

ty fotky můžeš dívat při jídle”,⁷¹ na to Park mu odpovídá: “Víš, když se na ně budu pořád dívat, trkne mě to. prostě instinkt. To mi věř [...] šéfe, možná neumím nic jiného, ale umím číst v lidech, to jo. Proto zvládám práci detektiva...Proto lidi kolem mě říkají, že mám ty no, šampaňský oči. Vidím to, co oni ne.”⁷² Poté ho šéf vyzve, aby si zahrál hru. Ukáže na dva zbité chlapy sedící na policejní stanici a vyplňují žádosti. Jeden z těch chlapů je násilník, druhý je bratr oběti. Šéf ho požádá, aby uhádl, kdo je kdo. Park se na ně upřeně dívá, ale divák zůstává bez odezvy.

Park se dívá do tváří a očí ostatních v naději, že tam uvidí pravdu, aniž by si byl vědom, že se ve skutečnosti dívá do zrcadla. Když si vzpomeneme na legendu o Narcisovi, tak tam, v té legendě, se krásný mladý muž nezamíloval do sebe, zamíloval se do jiného, aniž by tušil, že se dívá na svůj vlastní odraz. V průběhu filmu se detektiv přibližuje této šokující pravdě, k odhalení sebe samého.

Maximální protest proti této pravdě lze najít ve scéně dopadení druhého podezřelého. Situace se odehrává v noci v továrně, poté, co detektivové na místě činu náhodou zahlédnou onanujícího muže, zahájí pronásledování, která vede do továrny. V továrně se detektivové ztratí, dokud si Park nevšimne jednoho malého detailu. Ten zvrhlík měl na sobě červené dámské spodní prádlo, a když si jeden z dělníků dřepne, detektiv si spodního prádla všimne. Místo toho, aby na něj okamžitě ukázal, vyzývavě seřadí dělníky do řady a poté, co projde kolem ostatních, zastaví se u téhož muže. Dívá se mu do očí. Poté dá příkaz Cho, aby ho chytil. Celý tento výkon byl malým představením pro Seo Tae-yoona, aby byl uznán.

Existujeme pouze díky uznání, které přichází od druhého. Díky tomu, že se na mě ten druhý dívá, chápu, že existuju. Proto Park Doo-man dělá ten krok, je důležité, aby ho uznal Seo, který mu na rozdíl od šéfa, přenáší absolutní skepsi a pochyby v sobě jako detektivovi a člověku. To se stalo již při jejich prvním setkání, kdy si ho spletl s násilníkem. Když se po chvíli v autě ukáže, že Seo je policista, Park se mu směje: „Nechápu, jak se může detektiv tak blbě rvát”, Seo mu odpoví: „A jak může mít detektiv tak špatný oko...na zločince”.⁷³ Park neodpovídá, ale jeho výraz ukazuje znepokojení.

⁷¹ Vzpomínky na vraždu [살인의 추억] [film]. Režie Joon-ho BONG. Jižní Korea, 2003. 08:49 - 08:52.

⁷² Vzpomínky na vraždu [살인의 추억] [film]. Režie Joon-ho BONG. Jižní Korea, 2003. 08:55 - 09:18.

⁷³ Vzpomínky na vraždu [살인의 추억] [film]. Režie Joon-ho BONG. Jižní Korea, 2003. 16:07 - 16:22.

5.2. Detektiv Seo Tae-yoon

Detektiv Soo Tae Yoo se představí jako úspěšný detektiv, muž, který vystudoval univerzitu, žije v hlavním městě a spoléhá na logické a legální metody vyšetřování (alespoň na začátku). Dobrovolně přichází po třetí vraždě na pomoc a po celou dobu, kdy detektiv Park a Cho vyslychají Kwang Soo, nevystupoval se svými domněnkami. Někde v dálce studoval materiály případu, prohlížel si fotky, mapu, zůstával dlouho do noci v práci. Jednou vstoupí do dialogu s policejním náčelníkem, když na Kwang-soo probíhá vyšetřovací experiment, snaží se ho přesvědčit, že Kwang-soo má příliš poškozené ruce, a nejenže není schopen vázat takové uzly, jako maniak, ale ani nemůže normálně držet hůlky na jídlo. Náčelník ho neposlouchá a Seo dále sdělí všechny své myšlenky a domněnky týkající se vražd příjždějícímu novému šéfovi, o kterém si pravděpodobně myslí, že je jediný, kdo ho dokáže vyslechnout.

Detektiv Seo Tae-yoon je sebevědomá postava, která nepotřebuje pomoc. Ve filmu přitom vystupuje jako téměř přízračná, mýtická postava. Pokud se Park Doo-nman objeví ve filmu za slunečného horkého dne, obklopený dětmi, Seo se objeví ze mlhy, jde po silnici a poleká ženu před sebou. Během filmu lze vidět, že se k němu ženy chovají napjaté, i když se zdá, že je jediný, kdo se ze všech sil snaží vyšetřit zločiny. Ta například přeživší oběť s ním odmítá mluvit. Hlavním cílem Seo ne chytit vraha, ale vyřešit zločiny. Mluví o vraždách, jako by věděl, jaké to je. Seo se také v noci vrací na místo činu. Pokud Park a Cho v této době vypadají jako dva blázni, kteří se s pomocí věstkyně snaží spatřit vrahovu tvář, pak otázka, co tam dělal Seo Tae-yoon sám v noci, zůstává otevřená. Nejzajímavější myšlenka přichází, když detektiv Seo sleduje policistku, a vypadá jako tmavá postava, u které ani zpočátku není jasné,

že je to on. Po chvíli maniak stojí na stejném místě a vybírá si mezi oběťmi. Zajímavé je, že si vybere školačku, ke které byl Seo prodechnut sympatií. To přináší myšlenku o dvojníků.

Autorka jej definuje jako postavu, která se nachází v symbolickém. Optické pole je také strukturováno symbolicky. Jednoduše řečeno, nevidíme očima, ale vidíme



Obrázek 10: Detektiv Seo Tae-yoon se objevuje ve městě.

díky tomu, že máme určitou percepční zkušenost, paměť. Z čehož vyplývá, že to, co vidíme, může záviset na kultuře, ke které můžeme patřit, a na zkušenostech, které jsme získali. Příslušnost ke stejné kultuře také nemůže zaručit, že vidíme totéž. To je jasně vidět na vztahu mezi Seo a Park, protože patří do různých tříd.

Detektiv Seo je racionalista, který na základě objektivních dat a ověřitelných faktů vyvozuje závěry a snaží se s jejich pomocí případ vyřešit. Důvěřuje dokumentům a několikrát opakuje během filmu “dokumenty nelžou”. Jeho přesvědčení o vědeckém přístupu hraje klíčovou roli při překonávání obtíží, které



Obrázek 11: Detektiv Seo Tae-yoon sleduje policistku, která vystupuje jako návnada.



Obrázek 12: Maniak si vybírá mezi dvěma oběťmi.

vznikají v procesu vyšetřování. Právě tento vyšetřovací přístup pomáhá odhalit dívčino tělo, téměř přesně tam, kde podle jeho odhadu k činu došlo. Spoléhá na objektivní důkazy a rozumné argumenty, ale když nefungují, jeho svět ztrácí konstrukci, na které stojí. Když se jeho vyšetřování dostane do slepé uličky, náhle řekne něco, co pro něj není typické, že nepotřebují svědci: „Stačilo by přiznání a byl bych fakt spokojenej, a zmlátit toho parchanta, že by na to až do zasraný smrti nezapomněl.”⁷⁴ To svědčí

⁷⁴ Vzpomínky na vraždu [살인의 추억] [film]. Režie Joon-ho BONG. Jižní Korea, 2003. 1:33:59 - 1:34:09.

o latentním násilí, které je mu vlastní a které se projevuje ve chvílích slabosti racionálního myšlení.

5.3. Vztah mezi dvěma postavami

Každá z postav se nachází v jiných rejstřících, a hlavně na začátku si vůbec nemohou rozumět a vnímat se. Seo pro Parka na začátku filmu je cizinec, který v sobě nese téměř stejné nebezpečí jako maniak. Není jen tak ho srovnává s FBI, a Seul odkud pochází Seo s Amerikou, ale tím naznačuje, že Seo jako by patřil do úplně jiné kultury, zvětšuje tím rozdíly mezi nimi, ačkoli jsou oba Korejci a Seul je od sebe 44 kilometrů. Park pro Seo je vesnický balík a neúspěšný detektiv. To je dobře vidět na tom, jak nereaguje na Parkova rozhodnutí a jak kritizuje místní jídlo, které je pro korejskou mentalitu důležitou součástí mezilidských vztahů. Například, když jsou v restauraci vlastněné rodinou Kwang Soo, řekne šéfovi, že Selu podezírat lidi jako Kwang Soo je ztráta času, na což ho Park požádá, aby místo mluvení jedl, a Seo na oplátku odpoví, že spálené maso nejí. Ale právě díky vzájemnému setkání se jejich život a pohled na svět mění, protože oba žili ve své symbolické matrice a po setkání jako by se probudili.

Jak již bylo řečeno, Park se nachází v imaginárním a jeho vztah s detektivem Seo je na úrovni Já a je postaven na soutěživosti, závisti a touze se ho zbavit. Já existuje pouze díky skutečnosti, že subjekt si není vědom svých skutečných předpokladů a omezení, což vede k vytvoření falešné představy o sobě samém. Lacan přitom nepopíral možnost reflexe a uvědomění si svých premis, varoval však, že subjekt může ztratit svou ontologickou stabilitu, pokud příliš hluboce přemýšlí o svém „já“ a nedokáže se vyrovnat s tím, co našel ve svém nevědomý.⁷⁵ Hlavní strach, který detektiv Seo Tae-yoon vyvolává, je ten, že poukazuje na nedokonalou podobu Parka Doo-mana, že není „skutečným detektivem“, protože skutečný detektiv v jeho mysli dokáže rozpoznat zločince pouze pohledem do jeho očí.

Obě postavy se nechtějí setkat z propasti reálna a každá z nich volí svou vlastní formu maskování této propasti. Park sní o tom, že má šamanské oči, a tato fantazie má hlavní roli při vytváření sociální reality. Seo následuje svůj symptom, který zaručuje smysl jeho sociální reality. Viditelný svět, který vnímáme, je strukturován symbolickou maticí, která určuje naše souřadnice vnímání. Naše vidění nezávisí jen na funkci očí, ale také na našich zkušenostech

⁷⁵ ŽIŽEK, Slavoj. Возвышенный объект идеологии [Vznešený předmět ideologie]. Издательство «Художественный журнал». Москва, 1999. ISBN: 5-901116-01-1. s. 73-74.

a znalostech, které nám pomáhají interpretovat a organizovat to, co vidíme. To znamená, že Park Doo-man má zkušenosti s životem na venkově za určitých podmínek. Park a Seo, ačkoli měli jeden cíl a dívali se na stejné důkazy, podezřelí viděli úplně jiné věci, toho, co viděl jeden, si druhý vůbec nevšiml. Naladíme se na určitý obraz, vidíme ho jinak. to, jak vidíme, závisí na kultuře, ke které patříme. Konečně, příslušnost k určité kultuře není zárukou, že všichni vidíme totéž. Přestože Park i Soul patří ke stejné kultuře, patří k odlišným společenským vrstvám.

Ve scéně prohledávání těla, když mluvíme s Cho Yong-koo, se dozvídáme, že nedokončil univerzitu. Na základě jeho chování je jasné, že jeho způsob jednání se často sevrkává na prosté získávání doznání z podezřelých, a to fungovalo tak dlouho, dokud byl velký Druhý, otec, schopen tento režim udržet. Od chvíle, kdy vraždy začaly, byl tento otec, jak již bylo zmíněno výše, nemocný. Lidé, studenti se režimu postavili na odpor. Seo, i když se zpočátku zdá, že je jiný, a vzniká touha připsat ho k těm, kteří jsou proti, ve skutečnosti se také chová v rámci zákona. Ve prospěch toho, že je součástí systému říká to, že nikdy nezasahoval do mučení, bití podezřelých, padělání důkazů nebo hierarchického systému policejní stanice.

Postupně jejich vztah překlenuje propast mezi nimi. Potýkají se s tím, že všechny nalezené stopy nebo specifika vražd, které identifikovali, nedávají smysl. Není zde jediná stopa (stopy doslova zahladil projíždějící traktor nebo déšť). Veškerá akce na místě činu také nedává smysl, ne ve scéně, kde Park nebyl schopen udržet místo činu pod kontrolou, ani ve scéně, kdy Seo dokázal ovládat situaci. Tento frustrující pocit spojuje detektivy, kteří jsou již vyčerpaní. Mají pouze abstraktní pojmy, které nejsou úplně pravdivé: zabíjejí ženy v červeném v dešti (druhá oběť nebyla v červeném), maniak má jemné ruce, hraje píseň (poslední vražda ukazuje, jaká skutečná melodie hraje – siréna informující zemi o režimu, ve kterém se nachází). Vzorek semene, které je posláno na zkoumání do Spojených států, a podezřelého s jemnými rukama dává naději a sebevědomí, což následně přivádí hrdiny k zoufalství.

6. Analýza klíčové scény

To je podle autora klíčová scéna filmu, kdy se nepotvrdí vina podezřelého a oba detektivové jsou postaveni před nesnesitelnou realitu, která ohrožuje, respektive již zničila všechny jejich představy o sobě a okolním světě. Tu noc, kdy hlavní podezřelý Park zmizel z dohledu policie, došlo k další vraždě. Seo poté, co objeví dívčinu mrtvolu, najde podezřelého, zbije ho a donutí ho k přiznání. Zde se poprvé projevuje stejně jako ostatní

postavy filmu. Používá násilí a už nestojí stranou. Je si jistý, že má pravdu, ale není obyčejným podezřelým, ani pod pohrůzkou smrti se nehodlá ke všemu přiznat. Zde realizuje svá slova, že potřebuje jen přiznání. Po chvíli se objeví Puck s důkazy, výsledkem zkoumání semeni nalezeného na oblečení oběti, který k hrůze detektivů nepotvrzuje vinu podezřelého. Jde o střet postav s Reálno podle Lacana, tím, co nelze vyjádřit pomocí symboly, co se symbolizací brání,⁷⁶ a co si nelze představit. a co si nelze představit. Díky tomu je traumatizující, i když se to nedá popsat, dá se to zažít. Je spojené s traumatickým zážitkem, který nebyl symbolizován a který vtrhává do reality subjektu a přináší do něj utrpení a nepořádek.

Tento dokument, který může potvrdit, zda se genetický otisk semene nalezeného na oblečení oběti shoduje s genetickým materiálem Park Hyung Kyu, je nejpřesvědčivějším důkazem k vyřešení případu. To je důležité zejména pro detektiva Seo, který, jak víme, věří, že dokumenty nelžou. Jeho víra v racionalitu a papíry vrcholí, když se vše soustředí do jednoho dokumentu, který navíc získává větší autoritu, protože bude potvrzen v Americe. Když zkontroloval výsledky genetické analýzy, byl šokován: „Vůbec to nesouhlasí. Ten dokument lže. Nepotřebujeme ho...“.⁷⁷ Po šokujícím zjištění ztrácí detektiv Seo Tae-yoon důvěru v realitu a ocitá se ve změti chaosu a hledá něco, co by ho udrželo na místě. Pokud nenajde oporu, může upadnout do psychózy a ztratit kontakt s realitou. Lacan popisuje poruchu, ve které se označující a označované se rozcházejí bez upevňovacího bodu (point de capiton).⁷⁸ Pokud detektiv Seo nenajde nový point de capiton, upadne do stavu psychózy, Park Hyung Kyu musí být zločincem.

Detektiv Seo vybírá uniknout do svých fantazií, než přiznat šokující pravdu. To je v přímém rozporu s pozicí detektiva Parka. Po nalezení zbraně má Seo v úmyslu zabít podezřelého, ale zastaví ho detektiv Park. Park Doo-man ho chytne za tvář a podívá se mu do očí, a právě v tuto chvíli si uvědomí a přizná, že jeho šamanovy oči nejsou schopny vraha poznat. Dívá se do očí podezřelého a poprvé se objeví druhého, druhého sebe. Zdá se, že se dívá do zrcadla, před ním je stejný obyčejný člověk jako on sám. Stejně příjmení detektiva a podezřelého z toho dělá jasnější věc. Dívá se do temnoty očí a čelí propasti reálno. Stejná propast přímo za podezřelým, je to tunel černý jako jeho oči. Když se podezřelý poprvé podívá

⁷⁶ LACAN, Jacques. Семинары, Книга I: Работы Фрейда по технике психоанализа (1953-54) [Semináře, kniha I: Freudova díla o technice psychoanalýzy]. M.: ИТДГК “Гнозис”, Издательство “Логос”, 1998. 432с. ISBN 8-7333-0477-4. s. 91.

⁷⁷ Vzpomínky na vraždu [살인의 추억] [film]. Režie Joon-ho BONG. Jižní Korea, 2003. 1:58:40.

⁷⁸ LACAN, Jacques. Ecris: the first complete edition in English. New York, 2005. ISBN 978-0-393-06115-4. s. 681-682.

do kamery, jeho tvář se rozzáří bíle jako nevinné dítě. Na rozdíl od policie, která postupně ztrácí nervy, je podezřelý klidný a rozumný. Navíc tento nápadný důraz na vizuální nevinnost podezřelého implikuje morální ambivalenci a nedosažitelnou pravdu. Park říká: „Dívej se mi do očí! Sakra, já vážně nevím! Taky vstáváš každé ráno?“⁷⁹ Jsem zločinec jako on? Je to normální člověk jako já? Iluze jeho jedinečnosti a iluze, že zločinec vypadá nějak jinak, je zničena. Park dostane odpověď na svou otázku o pár let později, v poslední scéně filmu.

Funkcí ideologie není nabídnout nám způsob, jak uniknout z reality, ale představit sociální realitu jako útočiště před nějakou traumatickou, skutečnou entitou.⁸⁰ Park o sobě a svých očích uvažoval jako o bezprostřední vlastnosti své osobnosti, nikoli jako o symbolickém zmocnění, které mu bylo dáno na úkor toho, že je součástí ideologického stroje. Pokud se Park ještě nějak dokázal vyrovnat s tím reálno, Seo rozhodně ne a zachránit ho může jen rýsující se symbol mocného symbolického otce. V okamžiku, kdy Park podezřelého propustí, se za nimi v tunelu náhle objeví vlak, který postavy rozdělí a zničí



Obrázek 13: Detektiv Park Doo-man naváže oční kontakt s podezřelým Parkem Hyeon-gyu.



Obrázek 14: Podezřelý Park Hyeon-gyu naváže oční kontakt s detektivem Parkem.

dokumenty pod svými koly, oddělí postavy od traumatu toho reálna.

6. Závěrečná scéna.

“V současném umění se také často setkáváme s někdy až krutými pokusy o „návrat do skutečnosti“, připomenout pozorovateli (či čtenáři), že zde má co do činění s fantazií, probudit ho ze sladkého snu. Toto gesto je obvykle vyjádřeno dvěma různými způsoby, které, jsou-li opačné, zůstávají ve výsledku stále stejné. V literatuře a kinematografii se lze setkat se

⁷⁹ Vzpomínky na vraždu [살인의 추억] [film]. Režie Joon-ho BONG. Jižní Korea, 2003. 2:00:04 - 2:00:20 .

⁸⁰ ŽIŽEK, Slavoj. Возвышенный объект идеологии [Vznešený předmět ideologie]. Издательство «Художественный журнал». Москва, 1999. ISBN: 5-901116-01-1. s. 52.

samoreflexivními připomínkami, že to, co vidíte, je fikce, například když herci na filmovém plátně oslovují své diváky, čímž ničí autonomní prostor narativní fikce, nebo když spisovatel zasahuje do vlastního textu s ironickými komentáři”.⁸¹ K tomu dochází v závěrečné scéně filmu, která má divákovi připomenout, že mnohé z toho, co viděl na plátně, mohlo být součástí minulosti a že skutečný vrah ještě nebyl dopaden.⁸²

Film, který začíná nevinnýma očima vesnického dítěte, končí pohledem detektiva Parka do oči diváků. Po klíčové scéně se divák dozví, že od událostí uplynulo mnoho let. Nyní prodává odšťavňovače a s rodinou žije v jiném místě. Když jednou projíždí kolem místa, kde byla nalezena první oběť, rozhodne se zastavit a znovu se podívat do příkopu. V tu chvíli šla náhodou kolem školačka. Oznámi mu, že se tam nedávno podíval i jiný člověk a vzpomněl si, co kdysi udělal, a vrátil se, aby se podíval znovu. Pak se jí samozřejmě ptá, jak vypadá, jaký měl obličej. Odpovídá, že vypadá obvykle, vypadá jako obyčejný člověk. Když detektiv Park zaslechl tuto odpověď, jeho oči, které v chaosu bloudily, se náhle otočily a upřeně se podívaly přímo před sebou, na diváka.

Postavy se po celý film hodně dívaly směrem k divákovi, ale nikdy ne do kamery. Toto je jediný případ, kdy se postava poprvé dívá do kamery, mimo obrazovku a zároveň na sebe, používá kameru jako zrcadlo. Jeho pohled se obrací k sobě a tentokrát opravdu dostává odpověď na své předchozí otázky, dívá se na druhé já, a uvědomí si, že to monstrum je v něm. Jeho pohled také ukazuje na diváka jako na viníka. Tak se odhaluje téma celého filmu. Detektiv Park se na mě podívá a vidí toho obyčejného člověka, kterým jsem. Objeví se myšlenka, že osoba sedící vedle také vypadá normálně. Zločinec nebyl nikdy dopaden, protože hledali monstrum. Park si myslel, že monstrum má určité oči, detektivové si mysleli, že monstrum má určité ruce a rituály, a proto je pravda tak šokující. Vypadá jako obyčejný člověk.



Obrázek 15: Detektiv Park Doo-man se dívá do kamery.

⁸¹ ŽIŽEK, cit. 9. s. 48-49.

⁸² Do roku 2019 a ve vztahu ke konkrétně existujícímu maniakovi.

ZÁVĚR

Předkládaná bakalářská práce si kladla za cíl analyzovat a interpretovat film *Vzpomínky na vraždu (2003)* pomocí psychoanalýzy Jacquese Lacana, zaměřit se na jeho ideologickou stránku a prozkoumat, jak může diskurz Velkého Druhého ovlivnit společnost. Níže uvedený závěr shrnuje provedenou interpretaci, analýzu i zvolenou metodu. Hlavními teoriemi a termíny psychoanalytické interpretace a analýzy filmu podle Jacquese Lacana byly pojmy imaginární, symbolické, reálné, zákon, velký Druhý, narcismus, otec, nevědomí. Autorka se také ve velké míře opírala o Slavojе Žižeka a jeho dílo *Ideologický objekt*. Hlavní myšlenkou bylo ukázat, jak určité ideologické struktury ovlivňují nevědomí postav, jaké nástroje používají a jak setkání s realitou může vést k traumatickým zážitkům a k přehodnocení vlastních přesvědčení.

Teoretická část představila psychoanalytické koncepty Jacquese Lacana a jejich interpretace od Slavojе Žižeka. Rozdělení analytické části do několika podkategorií naznačuje postupný ponor do nevědomí postav, od obecného ke konkrétnímu. První podčást představuje analýzu a interpretaci definovatelných symbolů ve filmu, které hrají narativní či ideologickou roli. Další dílčí část byla věnována dvěma rovinám, totalitní a genderové, v nichž se autor snažil ukázat přítomnost a vliv zákona na nevědomí postav, na jejich chování a prostředí, na jejich roli, a nakonec i na příznaky blížícího se pádu režimu a jeho symbolické kastrace. V této části byly rozpracovány nástroje tohoto zákona, jako je násilí a přítomnost tohoto násilí ve všech sférách. Další dílčí linie ukazovala vztah mezi oběma postavami jako představiteli dvou různých úrovní v dané komunitě a jejich další setkání s traumatickým reálnem. Právě tato scéna je poslední a rozhodující, jelikož se postavy mění. Poslední část se zaměřuje na oslovení postavou diváka. To se v rámci této analýzy jevílo jako důležité, neboť vyřčená pravda, že maniak je obyčejný člověk, a i pohled postavy do kamery, jasně odkazují k Lacanovi, konkrétně k myšlence zrcadlení a druhého s malým písmenem.

Práce o psychoanalytické interpretaci filmu, zmíněné v kritické literatuře, ukazují, že pokusy analyzovat film prostřednictvím metodologie Jacquese Lacana se zaměřovaly především na určitý aspekt filmu. Autorka se v této práci pokusila analyzovat film jako celek, přičemž se zaměřila na stylistické momenty, mizanscénu, postavy a motiv celého filmu. Jak již bylo zmíněno, tento film je reflexí hluboce traumatizující skutečné události z jihokorejské historie. Slovo reflektuje dobře vyjadřuje mnohostrannou problematiku. Pokud se podíváme na význam slova reflektovat, lze jej použít jak v kontextu odrážení události, tak v tomto případě událostí, které se kdysi staly v Jižní Koreji. Toto slovo však lze použít i ve smyslu zamyšlení, tedy reflexe minulých událostí po nějaké době, o čemž se zmínil režisér i ve svých rozhovorech.

Autorka se snažila zaměřit na téma zobrazovaného režimu a vysvětlit ho z pohledu psychoanalýzy Jacquese Lacana. Závěrem lze zdůraznit, že analýza filmu na základě psychoanalytické teorie Jacquese Lacana umožnila proniknout do hloubky skrytých motivů a symboliky díla a pochopit sémantické zatížení postav a jejich jednání.

BIBLIOGRAFIE

Literatura:

1. FULKA, Josef. *Psychoanalýza a francouzské myšlení*. Praha: Hermann, 2008. ISBN: 978-80-87054-11-6.
2. HWANG, Young-mi, KIM Si-moo. *봉준호를 읽다*[Read Bong Joon-ho]. 서울 2020. ISBN : 9791160201482.
3. JUNG, Ji-youn. *Korean Film Directors: Bong Joon-Ho*. s.28. Soul: Seoul Selection, 2008. ISBN: 978-89-91913-53-0.
4. KANG, Kyoung-lae. *Memory as Melodrama or Noir: Remembering Modern Korean History in Peppermint Candy (2000) and Memories of Murder (2003)*. *씨네포럼* vol., no.25, pp. 9-39, 2016. UCI : G704-SER000002697.2016..25.007.
5. KIM, Yong-soon. *The Source of Violence: The Lacanian Gaze and the Real in "Memories of Murder"*. *통권23호* vol.13, no.2, pp. 229-249. 2008.
6. KOSTROV, Genadij Leonidovič. *Онтология и методология исследования культурной травмы в социально-философском дискурсе* [Ontologie a metodologie vyzkumu kulturního traumatu v sociálně-filosofickém diskurzu]. s.78 *Экономические и социально-гуманитарные исследования №2 (30), 2021*. DOI: 10.21151/2409-1073-2021-2-77-88
7. LACAN, Jacques. *Ecrits: the first complete edition in English*. New York, 2005. ISBN 978-0-393-06115-4.
8. LACAN, Jacques. *Имена-Отца*. [Jména - Otec]. М.: ИТДГК "Гнозис", Издательство "Логос", 2006. ISBN: 5-8263-0073-0.
9. LACAN, Jacques. *Семинары, Книга I: Работы Фрейда по технике психоанализа (1953-54)* [Semináře, kniha I: Freudova díla o technice psychoanalýzy]. М.: ИТДГК "Гнозис", Издательство "Логос", 1998. 432с. ISBN 8-7333-0477-4
10. LACAN, Jacques. *Семинары. Книга II. "Я" в теории Фрейда и в технике психоанализа (1954/55)* [Semináře, kniha II: "Já" ve Freudově teorii a v technice psychoanalýzy (1954/55)]. М. ИТДГК «Гнозис», 1999. ISBN: 5-8163-0007-5

11. LACAN, Jacques. *Семинары. Книга V. Образования бессознательного (1957-1958)* [Semináře, kniha V: Formace nevědomí (1957-1958)]. М. ИТДКГ «Гнозис», 2002. ISBN: 9785942443016.
12. LACAN, Jacques. *Четыре основные понятия психоанализа 1964 (2004)* [Semináře, kniha XI: Čtyři základní pojmy psychoanalýzy (1964)]. М. ИТДКГ «Гнозис», 2004. ISBN: 5-8163-0037-7.
13. LEE, Nam. *The Films of Bong Joon Ho*. s.1 New Jersey: Rutgers University Press, 2020. ISBN: 978-19-788-1890-3.
14. LEE, Seung-hwan. *현대 도시공간 재현의 이데올로기적 변화에 관한 연구 <살인의 추억> 과 <극정권> 을 중심으로* [Studie ideologických změn v reprezentaci moderního městského prostoru na základě “Vzpomínky na vraždu” a “Příběh filmu”] Jour. of KoCon, vol.6, no.8, pp. 49-56, 2006. UCI : G704-001475.2006.6.8.015. Dostupné z: <https://www.kci.go.kr/kciportal/ci/sereArticleSearch/ciSereArtiOrteView.kci?sereArticleSearchBean.artiId=ART001022760>.
15. LÉVI-STRAUSS, Claude. *Структурная антропология* [Strukturální antropologie]. Главная редакция восточной литературы. Москва, 1985. ISBN 0508000000-059.
16. LIM, Youn-hui. *Bong Joon-ho: Mapping Reality Within the Maze of Genre*. Korean film directors. Korean Film Council, 2005. ISBN 89-8021-039-6 93680.
17. MAZIN, Viktor. *Введение в Лакана* [Úvod do Lacana]. Фонд научных исследований «Прагматика культуры». Москва, 2004. ISBN: 5-98392-005-7.
18. NOH, Kwang-woo. *Dark Side of Modernization: Bong Jun Ho's Memories of Murder* (2003). Asian Cinema, 19(1), pp. 59–76, 2008. doi:10.1386/ac.19.1.59_1.
19. PARK, Si-Sung. *Lacanian Perspectives about Psychopathy in Film: Psychoanalytic Discourse of Desire and Transgression*. 한국현대대정신분석학회 | vol.11, no.2, pp. 67-85, 2009.
20. PECHAR, Jiří. *Lacan a Freud*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2013, 107 s. Studie (Sociologické nakladatelství), sv. 93. ISBN 978-80-7419-153-4.
21. ŽIŽEK, Slavoj. *Возвышенный объект идеологии* [Vznešený předmět ideologie]. Издательство «Художественный журнал». Москва, 1999. ISBN: 5-901116-01-1.
22. ŽIŽEK, Slavoj. *Как читать Лакана*. [Jak číst Lacana]. [online]. Dostupné z: <https://psychoanalysis.by/wp-content/uploads/2018/09/%D0%A1%D0%BB%D0%B0%D0%B2%D0%BE%D0%B9-%D0%96%D0%B8%D0%B6%D0%B5%D0%BA-%D0%9A%D0%B0%D0%BA->

[%D0%A7%D0%B8%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%8C-%D0%9B%D0%B0%D0%BA%D0%B0%D0%BD%D0%B01.pdf?189db0&189db0.](#)

Online zdroje

1. NAM, Kyung-hyun. Hwaseong Killings Still Baffle Police. *THE DONG-A ILBO* [online]. 01.04.2006 [cit. 09. 09. 2022]. Dostupné z: <https://www.donga.com/en/Search/article/all/20060401/246760/1>.
2. PARK, Insook Han, CHO, Lee-Jay. Confucianism and the Korean Family. *Journal of Comparative Family Studies*. 26, no. 1, 1995. pp. 117–134. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/41602370>.
3. Parazit. In: ČSFD [online] [cit. 21. 10. 2021]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/505790-parazit/komentare/>.
4. STEIN, Ditta. Jižní Korea po třiceti letech dopadla sériového vraha, trestu ale unikne. *iDNES* [online]. 20.09.2019 [cit. 21. 10. 2021]. Dostupné z: https://www.idnes.cz/zpravy/zahranicni/jizni-korea-seriovy-vrah-vrazda-hwasong-znasilneni-uskrceeni-zena-obet.A190920_153538_zahranicni_dtt.
5. Zodiak. In: ČSFD [online] [cit. 01. 10. 2021]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/221713-zodiac/prehled/>.

Prameny:

1. Vzpomínky na vraždu [살인의 추억] [film]. Režie Joon-ho BONG. Jižní Korea, 2003.

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obrázek 1: Nalezení mrtvoly.	2
Obrázek 2: Experiment, který má prokázat vinu podezřelého se změnil ve zmatek.....	2
Obrázek 3: Park Doo-man falšuje důkazy.	2
Obrázek 4: Detektiv Park Doo-man gestem ukáže symbol podprsenky.	2
Obrázek 5: Záběr na maniakův obličej.	2
Obrázek 6: Podezřelému Park Hyeon-gyuovi svítí do obličeje lampa.	2
Obrázek 7: Detektiv Park Doo-man a chlapec se dívají na děti, které si hrají s oblečením oběti.	2
Obrázek 8 : Chlapec napodobuje detektiva Parka.....	2
Obrázek 9: Detektiv Park Doo-man se dívá na chlapce.	2
Obrázek 10: Detektiv Seo Tae-yoon se objevuje ve městě.	2
Obrázek 11: Detektiv Seo Tae-yoon sleduje policistku, která vystupuje jako návnada.....	2
Obrázek 12: Maniak si vybírá mezi dvěma oběťmi.	2
Obrázek 13: Detektiv Park Doo-man naváže oční kontakt s podezřelým Parkem Hyeon-gyu. 2	
Obrázek 14: Podezřelý Park Hyeon-gyu naváže oční kontakt s detektivem Parkem.	2
Obrázek 15: Detektiv Park Doo-man se dívá do kamery.	2

NÁZEV:

Psychoanalytická interpretace násilí, ideologie a traumatu ve filmu *Vzpomínky na vraždu* (2003) prizmatem Jacquese Lacana

AUTOR:

Anastassiya Demidenko

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. Nicholas David Hudac, Ph.D.

ABSTRAKT:

Předkládaná bakalářská práce se zaměřuje na psychoanalytickou interpretaci jihokorejského filmu *“Vzpomínky na vraždu”* (2003) podle teorií Jacquese Lacana se zvláštním důrazem na jeho ideologický obsah. Analýza se zaměřuje na patriarchálního otce jako symbol totalitní společnosti, jeho násilné praktiky a dopad na společnost. Cílem práce bylo ukázat, jak ideologické struktury ovlivňují nevědomí postav, které jsou svědky a obětí režimu, a jak setkání s reálnem může vést k traumatickým zážitkům a přehodnocení vlastních přesvědčení. Celkově lze konstatovat, že díky psychoanalytické analýze filmu na základě teorie Jacquese Lacana bylo možné proniknout do hloubky skrytých motivů a symboliky filmu a pochopit význam jednání a postav.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Bong Joon-ho, psychoanalytická interpretace, Jacques Lacan, korejská kinematografie

TITLE:

A Psychoanalytic Interpretation of Violence, Ideology and Trauma in *Memories of Murder* (2003) through the Prism of Jacques Lacan

AUTHOR:

Anastassiya Demidenko

DEPARTMENT:

Department of Theater and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Nicholas David Hudac, Ph.D.

ABSTRACT:

The present bachelor's thesis focuses on a psychoanalytic interpretation of the South Korean film *Memories of Murder* (2003) according to the theories of Jacques Lacan, with special emphasis on its ideological content. The analysis focuses on the patriarchal father as a symbol of totalitarian society, his violent practices and his impact on society. The aim of the work was to show how ideological structures influence the unconscious of the characters who witness and are victims of the regime, and how encounters with the real can lead to traumatic experiences and a re-evaluation of one's own beliefs. Overall, the psychoanalytic analysis of the film based on Jacques Lacan's theory made it possible to penetrate the depth of the hidden motives and symbolism of the film and to understand the meaning of the actions and characters.

KEYWORDS:

Bong Joon-ho, psychoanalytic interpretation, Jacques Lacan, Korean cinema