

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

2012

Vojtěch Pitra

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Ústav Dálného východu

Seminář koreanistiky

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Vojtěch Pitra

**Dějiny korejské kinematografie v kontextu světové
kinematografie**

The History of Korean Cinematography in the Context of World
Cinematography

Praha 2012

Vedoucí práce: Mgr. Blanka Ferklová, PhD.



Poděkování

Chtěl bych poděkovat Mgr. Blance Ferklové, Ph.D, za vedení a usměřování v průběhu psaní této práce, a konzultantce Doc. PhDr. Miriam Löwensteinové, Ph.D. za mnoho cenných rad a poznámek. Největší poděkování patří mým rodičům za jejich všestrannou podporu v průběhu celého studia.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 25. března 2012

1	ÚVOD	8
2	POČÁTKY FILMU A OBDOBÍ NĚMÉHO FILMU (1988 – 1927)	11
2.1	VYNÁLEZ FILMU	11
2.2	PRVNÍ FILMY A ŠÍŘENÍ FILMU DO SVĚTA	12
2.3	PRVNÍ FILMOVÁ PROMÍTÁNÍ V KOREJI A POČÁTKY FILMOVÉHO PRŮMYSLU.....	12
2.4	VÝVOJ RANÉ FILMOVÉ FORMY.....	13
2.5	MEZINÁRODNÍ EXPANZE FILMU A POČÁTKY FILMOVÉ CENZURY	14
2.6	VLIV PRVNÍ SVĚTOVÉ VÁLKY NA NÁRODNÍ KINEMATOGRAFIE	15
2.7	KLASICKÝ HOLLYWOODSKÝ FILM	16
2.8	KOREJSKÉ KINO-DRAMA A PRVNÍ NARATIVNÍ FILMY	16
2.9	SPOJENÍ FILMU A DIVADLA NA DÁLNĚM VÝCHODĚ A ÚLOHA VYPRAVĚČE.....	17
2.10	ROZMACH KOMERČNÍHO FILMU V KOREJI.....	18
2.11	SVĚTOVÝ FILM VE DVACÁTÝCH LETECH	19
2.12	JAPONSKÁ CENZURA KOREJSKÝCH FILMŮ	20
2.13	ARIRANG A VLASTENECKÝ FILM	21
3	OD ZVUKOVÉHO FILMU DO KONCE DRUHÉ SVĚTOVÉ VÁLKY (1927 – 1945)	24
3.1	ŠÍŘENÍ ZVUKOVÉHO FILMU VE SVĚTĚ.....	24
3.2	PRVNÍ KOREJSKÉ ZVUKOVÉ FILMY.....	25
3.3	PROPAGANDISTICKÉ A PROJAPONSKÉ FILMY	27
3.4	ZNÁRODNĚNÍ FILMU A VÝROBA FILMŮ BĚHEM VÁLKY V PACIFIKU	27
3.5	SVĚTOVÝ FILM ZA DRUHÉ SVĚTOVÉ VÁLKY	29
4	KOREJSKÝ FILM OD OSVOBOZENÍ DO KONCE KOREJSKÉ VÁLKY (1945 – 1953)	31
4.1	FILMAŘSKÁ SDRUŽENÍ PO OSVOBOZENÍ ZEMĚ	31
4.2	OSVOBOZENECKÉ FILMY.....	32
4.3	PROTIKOMUNISTICKÉ FILMY	33
4.4	KOREJSKÁ VÁLKA A TVORBA DOKUMENTÁRNÍCH FILMŮ	33
4.5	CELOVEČERNÍ FILMY VYROBENÉ ZA KOREJSKÉ VÁLKY	34
5	OŽIVENÍ KOREJSKÉHO FILMU PO VÁLCE (1953 – 1962)	36
5.1	RANNĚ POVÁLEČNÝ FILM A STÁTNÍ PODPORA.....	36
5.2	ROZMACH FILMU V DRUHÉ POLOVINĚ PADESÁTÝCH LET.....	38
5.3	MELODRAMATA, KOMEDIE A RODINNÁ DRAMATA JAKO OBRAZ SPOLEČNOSTI.....	38
5.4	BUDOVÁNÍ KOREJSKÉHO HOLLYWOODU.....	40
5.5	TŘI KLASICKÁ DÍLA POVÁLEČNÉHO FILMU	41
6	SVĚTOVÝ FILM OD KONCE DRUHÉ SVĚTOVÉ VÁLKY DO 60. LET A SROVNÁNÍ SE SITUACÍ V KOREJI (1945 – 1960)	43
6.1	FILMAŘI JAKO OBĚTI STUDENÉ VÁLKY.....	43
6.2	SOUPEŘENÍ FILMU S TELEVIZÍ.....	44
6.3	KOREJSKÁ VÁLKA VE SVĚTOVÉM FILMU	45
6.4	EVROPSKÉ KINEMATOGRAFIE A VLIV ITALSKÉHO NEOREALISMU	46
6.5	JAPONSKÝ A RUSKÝ POVÁLEČNÝ FILM.....	46
7	ZLATÉ OBDOBÍ KOREJSKÉHO FILMU 1962 - 70	48
7.1	ZÁKON O FILMU A INDUSTRIALIZACE FILMOVÉHO ODVĚTVÍ	48
7.2	NOVÉ POSTUPY V MELODRAMATU A KOMEDIÍ.....	49
7.3	ÚSPĚŠNÉ ŽÁNROVÉ FILMY.....	50

7.4	LITERÁRNÍ ADAPTAČE JAKO CESTA K TVŮRČÍ SVOBODĚ.....	52
7.5	ZÁKON O NÁRODNÍ BEZPEČNOSTI A SÍLÍCÍ CENZURA	53
8	FILM POD DOHLEDEM STÁTU (1971 – 1979)	55
8.1	REVIZE ZÁKONA O FILMU POD VLIVEM JUSINSKÉ ÚSTAVY	55
8.2	PROPAGANDISTICKÉ FILMY FINANCOVANÉ STÁTEM.....	56
8.3	NÁZNAK KRITIKY VE FILMECH O HOSTESKÁCH	57
8.4	STŘEDOŠKOLSKÉ FILMY	58
8.5	FILMOVÁ KULTURA A HNUTÍ.....	59
9	SVĚTOVÝ FILM ŠEDESÁTÝCH A SEDMDESÁTÝCH LET – SROVNÁNÍ S KOREJSKOU KINEMATOGRAFIÍ	61
9.1	NOVÉ VLNY V EVROPĚ A V JAPONSKU	61
9.2	HOLLYWOOD	62
10	POSTUPNÁ OBRODA KOREJSKÉ KINEMATOGRAFIE POD NOVÝM VOJENSKÝM REŽIMEM (1980 – 1987) 65	
10.1	ZMÍRNĚNÍ CENZURY	65
10.2	REVOLUČNÍ ZMĚNY V ZÁKONĚ O FILMU.....	66
10.3	SOCIÁLNÍ DRAMATA A KRITIKA SPOLEČNOSTI SKRZE REALISMUS	67
10.4	FILM POD TLAKEM ZÁJMOVÝCH SKUPIN	68
10.5	UNIVERZITNÍ FILMOVÉ HNUTÍ	69
10.6	MALÁ KINA A ROZŠÍŘENÍ VIDEO	69
11	KOREJSKÁ NOVÁ VLNA A DEMOKRATIZACE FILMU (1988 – 1995).....	70
11.1	DŮSLEDKY OTEVŘENÍ FILMOVÉHO TRHU	71
11.2	VSTUP ČABŮLŮ DO FILMOVÉHO PRŮMYSLU	71
11.3	KOMERČNÍ ÚSPĚCH KOMEDIÍ A FENOMÉN <i>ZÁPADNÍ STYL</i>	72
11.4	NEZÁVISLÝ FILM.....	74
11.5	KOREJSKÁ NOVÁ VLNA.....	74
12	OD FESTIVALU V PUSANU PŘES KOREJSKOU VLNU DO SOUČASNOSTI (1996 – 2012).....	77
12.1	MEZINÁRODNÍ FILMOVÝ FESTIVAL V PUSANU	78
12.2	ZRUŠENÍ CENZURY	78
12.3	KOREJSKÁ VLNA - HALLJU	79
12.4	KOREJSKÉ BLOCBUSTERY A PŘEKONÁVÁNÍ REKORDŮ V NÁVŠTĚVNOSTI	80
12.5	MEZINÁRODNÍ KRITICKÝ OHLAS NOVÝCH AUTORSKÝCH OSOBNOSTÍ.....	82
13	SVĚTOVÝ FILM OD 80. LET DO SOUČASNOSTI	85
13.1	SPOJENÉ STÁTY AMERICKÉ A GLOBÁLNÍ FILMY	85
13.2	JAPONSKO – VELMOC ANIMOVANÉHO FILMU	89
13.3	ČÍNA – FILMAŘI VERSUS STÁT	90
13.4	HONG KONG – KUNG-FU FILMY DOBÝVAJÍ SVĚT	91
14	HISTORIE SEVEROKOREJSKÉHO FILMU VE ZKRATCE	92
14.1	SROVNÁNÍ SEVEROKOREJSKÉ A RUSKÉ KINEMATOGRAFIE.....	95
15	ZÁVĚR	96
	BIBLIOGRAFIE.....	98
	JMENNÝ REJSTŘÍK KOREJSKÝCH REŽISÉRŮ.....	105
	JMENNÝ REJSTŘÍK KOREJSKÝCH FILMŮ	106

PŘÍLOHY	108
PŘÍLOHA Č. 1	CHRONOLOGIE KOREJSKÉHO FILMU 108
PŘÍLOHA Č. 2	JIHOKOREJSKÁ FILMOVÁ PRODUKCE V 50. LETECH 110
PŘÍLOHA Č. 3	JIHOKOREJSKÝ FILMOVÝ PRŮMYSL V 60. LETECH – STATISTIKY 111
PŘÍLOHA Č. 4	JIHOKOREJSKÝ FILMOVÝ PRŮMYSL V 70. LETECH – STATISTIKY 111
PŘÍLOHA Č. 5	JIHOKOREJSKÝ FILMOVÝ PRŮMYSL V 80. LETECH – STATISTIKY 112
PŘÍLOHA Č. 6	JIHOKOREJSKÝ FILMOVÝ PRŮMYSL V 90. LETECH – STATISTIKY 112
PŘÍLOHA Č. 7	JIHOKOREJSKÝ FILMOVÝ PRŮMYSL 2000 - 2009 – STATISTIKY 113
PŘÍLOHA Č. 8	VÝVOZ JIHOKOREJSKÝCH FILMŮ V ROCE 2010 DLE REGIONŮ (V TIS. USD) 113
PŘÍLOHA Č. 9	UKÁZKY FILMOVÝCH PLAKÁTŮ Z OBDOBÍ 1941-65 114
PŘÍLOHA Č. 10	PROFILY NEJVĚTŠÍCH OSOBNOSTÍ KOREJSKÉHO FILMU 117

1 Úvod

Korejský film, či přesněji jihokorejský, se v posledních letech dostal do středu zájmu filmových kritiků a fanoušků. Jako nedílná součást tzv. korejské vlny se jeho popularita rozšířila nejprve po východní Asii a poté v jisté míře do celého světa. Osobní zaujetí pro tuto u nás exotickou kinematografii bylo pro mě symbolickým odrazovým můstkem k proniknutí do kultury této země a následně vyústilo ve studium koreanistiky na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy.

Nepovažuji se za filmového odborníka, k filmu mě více než erudice pojí nadšení a okouzlení stříbrným plátnem, které mě provází celým životem. Jednou z největších výzev při zpracování zvoleného tématu byla nezbytná změna přístupu k filmu. Náš pohled na film se odvíjí od toho, jaké máme od něho očekávání. Pro běžné diváky, mezi které se počítám, je film prostředkem k přenesení se do jiných míst a období, k prožití příběhů a dobrodružství, která nás mimo filmové plátno nečekají. Film je tedy pro nás především zábavou. Při zkoumání historie jakékoliv kinematografie nelze s tímto pohledem vystačit. Film hrál v určitých etapách různé role a chceme-li pochopit jeho význam, musíme poznat prostředí jeho vzniku a umět ho zasadit do širšího společenského kontextu. Nelze se tedy nadále pohybovat v mantinelech vymezených fanouškovským pohledem. Je nevyhnutelně nutné dívat se na film více kriticky a ze znalosti kontextu usilovat o přesnější pochopení daného filmu či směru. Film není oddělitelný od doby a místa svého vzniku. Zkoumáním sociálních, politických a kulturních vlivů můžeme lépe pochopit, jak se v nich tyto vlivy odrážejí a jak film zpětně působil na diváky. Právě z tohoto důvodu je hlavním záměrem mé práce zasazení korejského filmu a potažmo celé národní kinematografie do dějin filmu jako takových.

Způsob zkoumání filmové historie se odvíjí od otázek, které si historik klade. Jakými otázkami se na půdorysu mapování historie korejské kinematografie bude zabývat tato práce? Protože je koncipována jako přehled dějin korejské kinematografie v rámci kinematografie světové, bude na prvním místě otázka vzájemné interakce. Jak se odrážely mezinárodní vlivy na korejský film? Udával někdy korejský film mezinárodní trendy? Jaké kinematografie nejvíce ovlivnily tu korejskou? Jak si stojí lokální filmy v silné konkurenci japonských a čínských snímků? Neméně podstatné otázky se týkají fungování filmového průmyslu. Jak vypadala produkce a distribuce korejských filmů na domácím a zahraničním trhu? Jak měnily zákony vztahující se ke kinematografii? Točí se filmy na korejském poloostrově klasickým

studiovým způsobem? Jak se produkují nezávislé či dokumentární filmy? Kdy a za jakých okolností byly do Koreje uvedeny technologické novinky? Jak moc byl film nástrojem v rukou politiků a jak se na něm promítla korejská novodobá historie? Jaké filmy nejvíce lákají domácí publikum a z jakého důvodu? S každou z výše uvedených otázek jistě vyvstanou otázky další. Vzhledem k limitům bakalářské práce, i mým vlastním, nelze každý jev tak rozsáhlého tématu jako je národní kinematografie prozkoumat do patřičné hloubky, jakou by si zasloužil. Přesto věřím, že ve většině případů nezůstává tato práce pouze u povrchního popisu a sled událostí v ní nastíněných je dostatečně pochopitelný.

Při zkoumání konkrétní kinematografie stojíme před otázkou, jakému materiálu věnovat pozornost a který opominout. Vědomě si tedy vybíráme z již beztak nekompletního materiálu a ve prospěch soudržnějšího výkladu se dopouštíme generalizací. Tomu se při historickém výkladu nelze vyhnout, vždy se toho děje více, než je kdokoliv schopný postihnout a opomíjení výjimek a odchylek napomáhá srozumitelnosti výkladu. V případě této práce bylo velkým omezením složitý přístup ke starším filmům. Podařilo se mi zhlédnout zhruba polovinu ze stovky nejvýznamnějších korejských filmů¹, jak je na svém webu uvádí Korejský filmový archiv. Řada děl z tohoto seznamu nebyla od doby svého uvedení do kin znovu distribuována, a proto je přístup k nim zejména ze zahraničí prakticky nemožný. Proto jsem se v několika případech musel spolehnout pouze na písemné zdroje a neměl jsem možnost některé filmy a trendy posoudit na základě vlastní zkušenosti a pozorování. Takovéto situace jsou naštěstí výjimečné a většinu filmů v této práci rozvedených jsem mohl posoudit osobně.

Severokorejská kinematografie je zpracována v samostatné kapitole. K této oblasti je minimum relevantních zdrojů a dostupné filmy se počítají v jednotkách kusů. Nedostatek informací a téměř výlučně propagandistická tvorba jsou důvody, proč je tato část zpracována pouze v hrubých rysech. V opačném případě by úroveň generalizací a neověřitelných tvrzení dosáhla nepřijatelné úrovně.

Práce je zpracována chronologicky a dělení kapitol zpravidla odpovídá dekadám. Od konce druhé světové války, kdy poprvé můžeme mluvit o fungující korejské kinematografii, vždy po dvou kapitolách věnovaných domácí kinematografii následuje srovnání s tím nejpodstatnějším ze světového dění. V kapitolách věnovaných mezinárodnímu filmu je nejvíce prostoru věnováno americké, evropské a dálněvýchodní kinematografii. Tyto regiony měly na formování korejského filmu největší vliv, a proto je jim dán prostor na úkor

¹ Seznam je k dispozici na stránkách Korejského filmového archivu - <http://www.koreafilm.org/feature/100.asp>.

z pohledu této práce irelevantních kinematografií zemí Jižní a Latinské Ameriky, Afriky a Austrálie.

Názvy filmů jsou v češtině. Pokud byl film uveden v české distribuci či na českém festivalu, je na prvním místě uváděno toto distribuční, resp. festivalové jméno. Nebyl-li u nás nikdy promítán, je český název překladem originálního. Při první zmínce je za názvem v závorce uveden originální název v korejštině, poté v české vědecké transkripci. Dále je uveden režisér filmu a rok uvedení do kin. Většina korejských filmu je mezi širší vědeckou i laickou veřejností známa pouze pod mezinárodními anglickými názvy, proto jsou tyto uvedené ve filmovém rejstříku na konci práce.

2 Počátky filmu a období němého filmu (1888 - 1927)

2.1 Vynález filmu

Film byl vynalezen v průběhu 90. let 19. století a připsání tohoto vynálezu jedné osobě není možné. Kinematografie nevznikla v určitý okamžik, ale je dílem mnoha na sebe navazujících vynálezců z Evropy a Spojených států. Vznik filmu podmiňují technologické postupy pro rychlé focení snímků, přenos těchto fotografií na pružný materiál a dostatečně rychlé přístroje pro promítání. V omezené míře byly tyto technologie k dispozici již na počátku 90. let předminulého století, ale nikdo je nesestavil do podoby využitelné pro promítání filmu. První z řady vynálezců, který významně přispěl ke vzniku filmu, byl americký fotograf Eadweard Muybridge. Ten pomocí rychle exponujících fotoaparátů zachytil v půlvtéřinových úsecích běžící koně. Na něho navázal francouzský fyziolog Jules Marey, který jako první zkombinoval fotografování na pružný materiál a krokový mechanismus snímání. Stalo se tak v roce 1888, když sestrojil skříňový fotoaparát s krokovým mechanismem schopným zachytit až 120 okének za vteřinu. Tito vynálezci se ale nijak více nezajímali o technologii filmování, byli to vědci analyzující pohyb zvířat a tato zařízení jim pouze pomáhala při jejich bádání.

První veřejné promítání pohyblivých obrázků uskutečnil až Francouz Émile Reynaud v roce 1892, který zrcadly a laternou magikou promítal na plátno krátkou sérii ručně malovaných obrazů. O tři roky později malované obrazy nahradil fotografiemi, ale jeho praxinoskop se kvůli své nepraktičnosti neujal. Mnohem větší přínos měla práce Edisonova asistenta W. K. L. Dicksona, který se rozhodl vylepšit Mareyho kameru. Jak píše Thompsona a Bordwell² „*Dickson rozřezal filmový materiál na proužky široké zhruba 35 mm, slepil je k sobě a po obou stranách každého políčka vyrazil čtyři otvory, aby mohla ozubená kola posunovat film v kameře a ve svém kinetoskopu.*“ Pro komerční užití svého přístroje začali Edison s Dicksonem natáčet v New Jersey asi dvacetivteřinové filmy. Své kinetoscropy Edison po dva roky se ziskem pronajímal, dokud nebyly nahrazeny dokonalejšími přístroji promítajícími film na plátno. Blízko se finální podobě promítacího systému dostali němečtí bratři Skladanowští, ale jejich dvoupásový bioskop byl příliš těžkopádný a neprosadil se.

² THOMPSONOVÁ, Kristin.; BORDWELL, David. Dějiny filmu: přehled světové kinematografie. 1. vydání, Praha, NLN - Nakladatelství Lidové noviny, 2007. s. 28. ISBN AMU 978-80-7331-091-2.

Komerčně výhodný obchod udělali z kinematografie až bratři Lumièrové, kteří sestrojili kinematograf, malou kameru používající 35 mm film a mechanický krokovač pracující po vzoru šicího stroje. Své filmy natáčeli rychlostí šestnáct okének za vteřinu, což je více než dvakrát méně než u Edisonova kinetoskopu. Tato rychlost se stala standardem pro následujících dvacet pět let. První film vyrobený touto technikou byl ani ne minutový *Odchod z továrny* (La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon, r. Louis Lumière, 1895) a uveden byl v Paříži 22. března 1895. Během pár týdnů se z promítání stala senzace a na film se stály dlouhé fronty. O dva roky později bylo vynalézání filmu téměř ukončeno a filmy se promítaly dvěma základními postupy: kukátkovými zařízeními pro jednotlivce a na plátno pro širší publikum.

2.2 První filmy a šíření filmu do světa

Větší část prvních filmů nebyla hraných, ale jednalo se především o krátké dokumentární záběry ze vzdálených míst či krátké aktuality ze společnosti. Mezi hranými filmy převládaly krátké skeče postavené na jednoduchém fyzickém humoru. Po formální stránce šlo o velmi jednoduché filmy, nezřídka jediný záběr ze statické kamery. Občas tvůrci natočili sérii těchto záběrů a provozovatelé promítání se mohli sami rozhodnout, kolik záběrů si zakoupí a jak je zkombinují. O tuto svobodu začali přicházet po roce 1899, kdy sami filmaři začali natáčet filmy skládající se z několika záběrů. Promítání bylo často doprovázeno živou hudbou a promítači do něho vstupovali s vlastním výkladem, protože první filmy neměly žádné dovysvětlující titulky. Filmy se vyráběly především v zemích, které se podílely na vývoji kamery, tedy ve Velké Británii, Francii a Spojených státech amerických. Bratři Lumièrové zacvičili řadu kameramanů, kteří vyráželi do světa předvádět tuto technologickou novinku a současně v těchto místech natáčeli krátké aktuality, které se promítaly při dalších cestách. Právě vyslanci této společnosti uskutečnili většinu prvních promítání ve světě. 11. srpna 1896 proběhlo první promítání na území Číny a to konkrétně v Šanghaji. Následujícího roku je patnáctého února představen kinematograf v japonské Ósace.

2.3 První filmová promítání v Koreji a počátky filmového průmyslu

Přesné údaje o prvním promítání nejsou k dispozici, ale ve filmové obci panuje názor, že první představení se uskutečnilo na přelomu let 1897 a 1898. Šlo o krátké aktuality od

francouzské společnosti Pathé Freres³. První fakticky doložená promítání proběhla v Soulu v roce 1903. Jako první byl 23. června promítán krátký francouzský film u brány Namdämun v Soulu. Promítání bylo sponzorováno korejskou společností Hansung Electric Company a bylo součástí její propagační kampaně k prodeji tramvají. Projekci bylo přítomno více než tisíc diváků a vstupné činilo deset čonů. Místem, kde filmová představení probíhala pravidelně, bylo první korejské kryté divadlo, Hjömnjulsä, postavené v Soulu v roce 1902. Tato představení sponzorovala stejná společnost a i navzdory incidentu ze sedmého července, kdy byla při explozi zraněna řada diváků, se těšila obrovské oblibě.

Raný film byl v Koreji pouze prostředkem k propagaci zboží a neměl ani umělecký, ani vzdělávací charakter. Filmová promítání byla také oblíbenou zábavou na královském dvoře císaře Kodžonga v palácích Čchangdökkung a Töksukung, kde těmto veřejnosti uzavřeným projekcím se členy císařské rodiny přihlížela místní aristokracie. V této společnosti se pouštěly hlavně krátké aktuality ze světa a momentky z císařského dvora. Každé císařovo objevení se na plátně bylo doprovázeno potleskem.

Po nesmělých začátcích, kdy film byl pouze nástrojem k propagaci výrobků, se do Koreje z Číny a Japonska dostávají nejnovější žánrové filmy a v letech 1906 a 1907 jsou budována první provizorní kina. První korejské stabilní kino bylo postaveno v roce 1909 a nese název Tansöngsa. Po roce 1910 přichází vlna zřizování nových kin, která v Koreji budují japonští podnikatelé. Ti ekonomicky ovládali Koreu jako jeden z následků podepsání anekční smlouvy 22. srpna 1910. Veškerá faktická moc byla v rukou Japonců a není překvapivé, že ovládli i filmový průmysl. Vlastnili většinu nových kin a v nich měly nad evroamerickou produkcí převahu japonské filmy. Navštěvovanější ovšem byly západní filmy ze zlaté éry němého filmu (Chaplin, D. W. Griffith a další). Důvodem byl nejen korejský nacionalismus a odpor vůči všemu japonskému, ale i touha po poznání západního stylu života.

2.4 Vývoj rané filmové formy

Desátá léta dvacátého století jsou obdobím nejdynamičtějšího rozvoje filmové formy a stylu. První filmy se sestávaly buď z jednoho, případně několika málo záběrů. Ty byly povětšinou natočeny v malých ateliérech (výjimku tvoří exteriérové aktuality ze světa) s malovanými divadelními kulisami. Ateliéry byly často prosklené a zastřešené, aby autor

³ Francouzská společnost pojmenovaná po svém zakladateli Charlesovi Pathém, který vyrobil na dalších dvacet let nejpoužívanější filmovou kameru. Společnost rovněž prodávala projektory a natáčela vlastní filmy. Během pár se stala největší filmovou společností na světě.

mohl ovlivnit světelné podmínky. Stříhů bylo stejně jako detailních záběrů velmi poskrovnu. S větším využitím stříhu se objevily i trikové sekvence, k jejímž největším inovátorům a průkopníkům patřil Francouz Goerges Melies. Triky komponoval přímo v kameře, protože s natočeným filmem ještě nebylo možné příliš manipulovat. Mnoho inovací je připisováno také americkému tvůrci Edwinu S. Porterovi. Jako první ve Spojených státech amerických použil mezititulky a jeho *Velká vlaková loupež* (The Great Train Robbery, r. E.S. Porter, 1903) patří k nejoblíbenějším filmům z počátku dvacátého století.

Představa němého filmu jako tichého představení je mylná. Téměř všechna filmová představení byla hudebně doprovázena. Zvuková složka byla vytvářena samostatně, ať už šlo o živý orchestr či reprodukovanou hudbu z fonografů. Další rozšířený mýtus je nebarevnost raných filmů. Značná část děl byla chemicky kolorována. Bylo tak možné sice užít vždy jen jednu barvu, ale i tak bylo možné touto metodou dobarvit většinu filmu a dát různým scénám vlastní ráz. S rostoucím úspěchem začaly být na film kladeny vyšší nároky. Prodlužovala se jeho délka a od grotesek a honiček tvůrci přecházeli k adaptacím ceněných literární děl a původním scénářům. Složitější děj musel být vyjádřen sofistikovanějšími prostředky, což vedlo k rozvoji uvozujících a dialogových titulků pro lepší orientaci diváků. Detailnější záběry na herce omezily pantomimická gesta ve prospěch mimiky. Rovněž práce s filmovou kamerou se stala důmyslnější. Tvůrci aranžovali scény do hloubky záběru, využívali kamerových nájezdů a snímali scénu z nadhledu.

2.5 Mezinárodní expanze filmu a počátky filmové cenzury

V počátcích dvacátého století byla největší filmovou velmocí Francie. Společnosti Pathé a Gaumont natáčely vlastní filmy, distribuovaly je i promítaly. Pathé dokonce otevřela ateliéry v Itálii, Rusku a USA. Filmy byly promítány celosvětově a slavily značný úspěch. Francie ztrácí své dominantní postavení až ve dvacátých letech po světové válce a v důsledku změn na americkém trhu. Prudkým rozvojem prochází italská kinematografie, která produkuje řadu rozmáchlých historických eposů, s kterými na světových trzích konkuruje francouzským filmům. Dalšími významnými producenty filmů bylo Dánsko a Velká Británie.

Před první světovou válkou se americké filmové společnosti soustředily na domácí trh a své filmy exportovaly v omezené míře. Stavěla se řada menších kin s obvyklým vstupným jeden niklák, tzv. nickledeony. Ty byly velmi ziskové a z jejich majitelů se rekrutují zakladatelé velkých filmových studií Warner Bros, Universal, Paramount, Fox či MGM.

Snahy ovládnout rychle rostoucí odvětví vyvolaly patentové spory. Ty ukončilo spojení dvou hlavních stran sporů (Edison a AM&B) a vznik Motion Picture Patents Company, která omezila počet dovážených filmů a tím vytvořila předpoklad pro nástup americké kinematografie. Francie a Itálie přesto dominovaly americkému trhu až do začátku první světové války.

Rozvoj nickledeonů s sebou přinesl i iniciativy amerických náboženských skupin a sociálních pracovníků o limitování negativního vlivu filmové produkce. Kritizovaly filmové rekonstrukce poprav a vražd či francouzské filmy pro komické zobrazování nevěry. V USA vznikaly soukromé cenzorské spolky, které byly překvapivě podporované i samotnými filmovými producenty, kteří chtěli zlepšit pověst svých filmů. Tyto spolky se snažily prosadit federální zákon o cenzuře, ten ale nikdy schválen nebyl. Problémy s cenzurou se netýkaly jen amerických tvůrců, ale s podobnou kritikou se setkávali filmaři v Německu či Dánsku. Kritice z plytkosti a amorálnosti tvůrci čelili adaptacemi významných literárních děl a najímáním uznávaných divadelních režisérů a herců, což postupně vedlo ke vzniku hvězdného systému.

2.6 Vliv první světové války na národní kinematografie

První světová válka měla obrovský vliv na vývoj filmového průmyslu. Změnila totiž rozložení sil na filmové mapě světa. Některé země se krátkodobě dostaly na vrchol, ale obecně lze říci, že válka utlumuje filmovou výrobu v Evropě a umožňuje ovládnout světové trhy americké produkci, která od té doby své dominantní postavení neztratila.

Po stabilizaci na domácím trhu se na zlomu desátých a dvacátých let začínají americké společnosti orientovat i na vývoz a postupně ovládají kinosály v celé Evropě. Právě válka hrála v tomto procesu klíčovou roli. Zatímco poptávka po filmech byla stále velká, válka odřízla řadu zemí od evropských filmů a tuto mezeru vyplnila produkce ze Spojených států amerických. Úspěch na evropském trhu, kde domácí produkce skomíraly vlivem války, umožnil americkým společnostem investovat do filmu větší prostředky, protože tvůrci mohli počítat se značnými příjmy i z neamerických trhů. V Evropě produkované filmy těmto velkoprodukcím nemohly konkurovat. To je případ především Francie a Itálie.

K zemím, na něž měla válka opačný vliv, patří Německo a Švédsko. Přerušení mezinárodního oběhu filmů umožnilo v těchto do té doby filmově bezvýznamných částech světa rozmach filmové tvorby. Několikaleté období po válce je pro švédský film „zlatou

érou“. Střídmé herectví a naturalismus, ale i důvtipné komedie slavily mezinárodní úspěch, který byl zároveň příčinou pozdějšího úpadku švédského filmu. Společnosti investovaly do nákladných produkcí, které se nesetkávaly s větším ohlasem publika, a s nástupem dalších zemí zájem o švédské filmy opadl.

2.7 Klasický hollywoodský film

Klasický hollywoodský film je dnes pro řadu diváků synonymem pro film. Základy tohoto stylu byly položeny ve dvacátých letech a od té doby prošel už jen mírnými úpravami. Hlavní zápletka, ve které ústřední hrdina usiluje o dosažení vytyčeného cíle, je zpravidla doprovázena milostnou dějovou linií. Konflikt je v závěru vyhrocen, v poslední okamžik přichází záchrana a příběh uzavírá šťastný konec. Filmy jsou technicky na vysoké úrovni díky financování ze strany velkých studií. Hollywoodský studiový systém vznikl slučováním produkčních a distribučních společností, tj. budováním společností vertikálních. Filmová výroba se přesouvá díky lepšímu počasí a mnohotvárnosti místní krajiny do Kalifornie. Proces natáčení je rozdělen dle profesí a na významu nabývá role producenta. Naplno se rozvíjí hvězdný systém, kdy nejpopulárnější herci (Ch. Chaplin, D. Fairbanks a další) dostávají takové honoráře, že z nich mohou financovat vlastní filmy. Řadoví herci jsou ale pod nevýhodnými dlouhodobými smlouvami se studií. Všechny tyto změny vytvořily standard komerční filmové tvorby na dlouhou dobu dopředu.

2.8 Korejské kino-drama a první narativní filmy

Do konce dvacátých let převažovaly v korejských kinech dovážené filmy. Ročně se promítalo průměrně přes dvě stě importovaných filmů. K populárním patřily japonské filmy žánru *sinpcha*⁴ a právě k tomuto žánru patří první pohyblivé obrázky produkované a promítané Korejci. O plnohodnotných filmech nelze v případě tzv. kino-dramat hovořit. Jak napovídá již samotný název, jde o spojení divadla a filmu, kde krátké filmové záběry jsou promítány na pozadí divadelní scény s živými herci. Tyto pohyblivé obrázky měly pouze

⁴Sinpcha (新派, 신파, nová škola) je japonský původně divadelní a později filmový melodramatický žánr z konce devatenáctého století, vymezující se vůči divadlu kabuki a kladoucí důraz na realističtější současné náměty. (zdroj: CODY, Gabrielle. *Columbia Encyclopedia of Modern Drama*. Columbia University Press, 2007. pp. 1241–1242. ISBN-10 0231140320)

podpořit působivost divadelního představení a neusilovaly o status filmového díla. První korejské kino-drama *Spravedlivý odboj* (의리적구투, Ůiridžök kutcho, 義理的仇討, r. Kim To-san, 1919) režiséra Kim To-sana mělo premiéru 27. října⁵ 1919 v kině Tansöngsa a korejsí filmaři považují toto datum za oficiální počátek své kinematografie.⁶ Spolu s filmem *Spravedlivý odboj* byl promítán krátký dokumentární film *Scény z celého hlavního města* (경성전시의경, Kjöngsöngdžönsiü kjöng, 京城全市의景, 1919). Producentem obou filmů byl Pak Süng-pchil, majitel kina Tansöngsa. Kameramanem byl v obou případech Japonec Sonosuke Mijakawa (宮川早之助), tudíž lze *Spravedlivý odboj* považovat za korejský film pouze z produkčního, nikoliv z tvůrčího hlediska. *Spravedlivý odboj* zaznamenal obrovský divácký ohlas⁷ a odstartoval krátké období úspěšných kino-dramat. Prvním korejským kameramanem je I Pchir-u, který natočil I Ki-seho film *Milenec* (지기, Čigi, r. I Ki-se, 1920). Přestože si kino-dramata udržela svou oblibu pouze pár let, jsou důležitým krokem k prvním plnohodnotným narativním filmům.

Otázka určení prvního korejského narativního filmu je velmi problematická. Tento status je přiřazován filmu *Slib daný pod měsícem* (월하의맹서, Wörhaüi mängsö, r. Jun Päng-nam, 1923) z března 1923, protože jde o debut nejen významného režiséra Jun Päng-nama, ale i první herecké hvězdy korejského filmu I Wör-hwa⁸. *Slib daný pod měsícem* je vzdělávací film o důležitosti spořivosti natočený za peníze japonského guvernérství. Nastává tedy zrcadlově obrácená situace s filmem *Spravedlivý odboj*, kdy *Slib daný pod měsícem* je sice po tvůrčí stránce čistě korejský, o produkci se ale postarala japonská správa v Koreji. Plnohodnotně korejský film bude mít premiéru až v následujícím roce. Z dobových novin je však zřejmé, že podobné edukativní filmy se natáčely už před rokem 1923, ale pro jejich nízkou uměleckou hodnotu jsou přehlíženy.

2.9 Spojení filmu a divadla na Dálném východě a úloha vypravěče

⁵ 27. říjen byl v roce 2011 ustanoven jako Den filmu na počest premiéry *Spravedlivého odboje*.

⁶ Japonci natočili své první kinodrama už v roce 1908, ale nepovažují ho za film a neodvozují od něho počátek své kinematografie.

⁷ Korejská filmová databáze (www.kmdb.or.kr) uvádí sto tisíc diváků.

⁸ Až do dvacátých let hráli všechny ženské role muži.

Tak úzké spojení divadla a filmu, jaké představují kino-dramata, nebylo v Evropě či Spojených státech amerických zdaleka tak rozšířené jako na Dálném východě, kde si tímto stádiem vývoje prošla jak kinematografie korejská, tak japonská i čínská. V Japonsku byly první filmy téměř statické záznamy divadelních představení kabuki, za jejichž nefilmovost si tvůrci brzo vysloužili značnou kritiku. Rovněž první čínské filmy jsou záznamy divadelních představení, konkrétně z Pekingské opery. Raná filmová představení v Evropě byla součástí komponovaných zábavních večerů mimo jiné v klasických divadlech. Promítané filmy ovšem nebyly záznamy divadelních vystoupení, nýbrž novou samostatnou uměleckou formou.

Němý film byl všude ve světě doprovázen hudbou či vypravěčem, nezřídka obojím. V Japonsku se tito vypravěči označovali benši (弁士) a těšili se velké oblibě. Jeffry Dym ve svém článku *A brief history of benshi* (2008) popisuje jejich pozici klíčového faktoru při rozhodování diváků, na který film vyrazit. Benši u importovaných filmů vysvětloval reálie a děj a svým emotivním vyjadřováním dotvářel zážitek z filmu. Dym dokonce tvrdí, že Japonsko je jedinou zemí, kde byl vypravěč nedílnou součástí filmu. Tento druh vypravěče byl i v Koreji, kde však jeho role byla mnohem důležitější a zasahovala i mimo filmové pole. Korejská obdoba benši, pjönsa (변사), během představení, kterým nebyli přítomni japonští úředníci, vkládal do svého vyprávění kritické narážky na japonskou okupaci. Obdobně patrioticky vystupovali japonští benši o patnáct let dřív po rusko-japonské válce, kdy opěvovali japonské vojáky. Na Západě byla úloha vypravěče z velké části zastoupena mezititulky, tudíž politicky angažovaní vypravěči jsou specifikem dálnévýchodních kinematografií.

2.10 Rozmach komerčního filmu v Koreji

Už první kinodramata dokázala svým tvůrcům vrátit investovaný kapitál, ale až s prvními narativními filmy inspirovanými klasickými korejskými romány nastal rozmach korejské kinematografie jako výdělečného průmyslového odvětví. V prosinci 1923 uvedl japonský producent a majitel dvou kin Košu Hajagawa (早川孤舟) prostřednictvím své produkční firmy Východoasijská kulturní společnost (동아문화협회, Tongamunhwahjöpöh, 東亞文化協會) do kin adaptaci slavného románu *Vyprávění o Čhun Hjang* (춘향전, Čchun Hjangdžön, r. Košu Hajagawa, 1923). Film vzbudil velký ohlas a vydělal tvůrcům značné

peníze. Finanční úspěch a fakt, že korejskou literární klasiku zpracovali jako první Japonci, vyprovokoval domácí tvůrce ke zvýšení aktivity.

Majitel kina Tansöngsa, Pak Čöng-hjön, zafinancoval a podle některých zdrojů⁹ i režíroval filmové zpracování dalšího klasického díla, *Vyprávění o Čanghwa a Hong Njön* (장화홍련전, Čanghwa Hong Njöndžön, r. Pak Čöng-hjön, 1924). Na filmu se po tvůrčí i po producentské stránce podíleli pouze Korejci, což z něho dělá jeden z mezníků domácí kinematografie. Film podobně jako *Vyprávění o Čhun Hjang* slavil velký komerční úspěch¹⁰. Finančním magnátům začalo být zřejmé, že na výrobě filmů lze vydělat nemalé peníze, a v krátké době vzniklo v Koreji sedm produkčních společností.¹¹ Nejvýznamnější z nich, Čosön Kchinema (조선 키네마), byla založena japonskými obchodníky v Pusanu a do Koreje přivážela japonské filmové tvůrce. Do hlavních rolí svých snímků cílených na korejské publikum přirozeně obsazovala lokální herce.

Mezi japonskými tvůrci a korejskými herci byly velké spory, které vyústily v lednu 1925 v založení Produkční společnosti Jun Päng-nama (윤백남프로덕션, Jun Päng-nam pchürodöksjön) v Soulu, první nezávislé korejské produkční společnosti. Ta zaměstnávala bývalé korejské pracovníky ze společnosti Čosön Kchinema. Řada filmů těchto nových společností byla divácky úspěšná, nicméně technickou a uměleckou úroveň považovala za nevalnou už tehdejší kritika. Tvůrci byli povětšinou studenti univerzit a více než zkušeností měli nadšení pro novou uměleckou formu. Byli to právě tito začínající tvůrce, kteří z následujícího období 1926 až 1935 udělali první „zlatou éru“ korejského filmu.

2.11 Světový film ve dvacátých letech

Po první světové válce získaly Spojené státy americké vedoucí pozici ve filmovém průmyslu. Evropské či asijské národní kinematografie se nalézaly v různých stádiích svého vývoje, ale jedno měly všechny společné. Nutnost vyrovnat se s invazí hollywoodských filmů. Většinou tak činily imitacemi těchto snímků, jinde vznikala avantgardní filmová hnutí,

⁹ Korejská filmová databáze (kmdb.co.kr) uvádí jako režiséra Kim Jung-hwana, zatímco Kim Mee-hyun (2007) a Lee Young-il (1998) uvádějí Pak Čöng-hjöna.

¹⁰ Kim Mee-hyun (2007) uvádí přibližný počet diváků okolo 13 000.

¹¹ Jedna z nových produkčních firem, společnost Bando Kinema (반도키네마사), uvádí v lednu 1926 první korejskou komedii *Hlupák* (멍텅구리, Mōngtchöngguri, r. I Pchir-u, 1926).

experimentální a dokumentární filmy vymezující se k převažující americké produkci. Řada zemí zavedla na podporu domácích tvůrců dovozní kvóty.

Ve dvacátých letech film přestává být čistou zábavou a začal být díky experimentujícím tvůrcům uznáván za rovnocennou uměleckou formu. Vznikají odborné časopisy s fundovanými kritikami a analýzami, otevírají se art kina pro menšinové diváky a pořádají se první konference věnované filmu.

V Evropě vznikají tři významná filmová hnutí. Francouzský impresionismus vyzdvihuje nedivadelní přirozené herectví, psychologii postav na úkor příběhu a obrazovou krásu. Německý expresionismus upřednostňuje záměrně přehnané herectví jako součást deformované a pokroucené scény a statické záběry ustupují důmyslným kamerovým jízdám. V Sovětském svazu někteří filmaři začali vyprávět své příběhy dynamicky rytmizovaným střihem a tento styl je označován jako tzv. sovětská montážní škola. Tato hnutí ale nepřezila do další dekády. Mohly za to především dva faktory: odlákání nejnadanějších tvůrců do zámoří a změny v celém odvětví díky nástupu zvukového filmu.

Hollywood nadále dominoval, rozvíjel nové žánry (western, horor aj.), dával šance zahraničním tvůrcům a nebál se experimentovat. Díky široké síti kin se tvůrcům vracely investované prostředky už z domácí distribuce, a tudíž mohli své filmy vyvážet velmi levně. Na levný hollywoodský import reagovala řada zemí zavedením kvót nutících filmové společnosti v určeném poměru k dovezeným filmům natáčet filmy domácí. Rozpočty amerických filmů byly řádově vyšší než u evropské produkce, která zaostávala i co do vybavenosti filmových studií. Filmy lokálních kinematografií jim nemohly až na pár výjimek konkurovat.

Mimo Evropu a Spojené státy americké se nejrychleji rozvíjí kinematografie japonská. Každý rok natočily japonské společnosti několik stovek filmů, které byly navzdory malým rozpočtům relativně inovativní.

2.12 Japonská cenzura korejských filmů

Film podobně jako další oblasti mající vliv na soudobou společnost podléhal v Koreji dohledu japonského guvernérství. Až do roku 1923, do kterého převažovaly západní filmy, nebyl tento dohled nijak systematizován a právně zakotven. Víc než na samotné filmy dohlížela japonská správa na davy lidí, které se shromažďovaly při jejich promítání.

V roce 1920 zakládá japonská správa filmové oddělení pro efektivnější propagandu. Tato instituce o dva roky později vydává první právní nařízení, kterým pod svou autoritu dostává všechny vůdčí osoby v zábavním průmyslu. Toto nařízení upravuje pouze podmínky provozování kin a pravomocné je jen v provincii Kjōnggi-do. Proto je v roce 1926 nahrazeno novým cenzurním nařízením s celonárodní platností a vztahujícím se i na samotné filmy. Podle tohoto dokumentu mohl být promítán pouze film, který nenarušuje veřejnou bezpečnost, morálku a zdraví. Takto vágně formulované podmínky umožňovaly úředníkům neomezeně rozhodovat o osudu filmů. Navíc i film, který prošel kontrolou, mohl být dodatečně stažen z distribuce za porušení pravidel. V důsledku těchto nařízení muselo být jen v roce 1927 vystřiženo dvacet pět tisíc metrů filmu. Filmaři byli kontrolováni už před započítáním natáčení a poté i v jeho průběhu. Tvůrce, který se provinil proti cenzurním opatřením, mohl být potrestán i odnětím svobody. Korejcům bylo odepřeno i právo shromažďovací, tudíž jakékoliv neschválené promítání mohlo být tvrdě potrestáno.

2.13 Arirang a vlastenecký film

Zlatou éru korejského němého filmu a vlnu vlasteneckých filmů spustila premiéra Na Un-gjuova *Arirangu* (아리랑, Arirang, r. Na Un-gju, 1926) prvního října 1926. Tento film se podobně jako ostatní filmy z dvacátých a první poloviny třicátých let nedochoval, ale z dobového tisku a vzpomínek pamětníků je zřejmá jeho výjimečnost v mnoha směrech. Především se jedná o první vlastenecký film. Příběh vesnického blázna Jōng-džina, který spatří projaponského statkářského pomocníka, jak znásilňuje jeho milou Jong-hŭi, a ve rvačce ho zabije, je plný skrytých narážek a metafor na japonskou okupaci. Film končí scénou s policií odvádějící spoutaného Jōng-džina za horu Arirang. V závislosti na přítomnosti či nepřítomnosti japonských úředníků pjoŇsa vysvětloval Jōng-džinovo šílenství jako důsledek mučení japonskými policisty. Dle vzpomínek Sin Il-sōn, představující Jong-hŭi, při této scéně „*Lidé propadali v hlasitý pláč, sborově zpívali Arirang a provolávali Ať žije nezávislá Korea.*“¹² Film prošel cenzurou díky stylizaci hlavní postavy jako duševně chorého a protože ho režisér předložil ke schválení pod falešnou japonskou identitou. *Arirang* se promítal po celé zemi několik následujících let a měl značný vliv na vlastenecké cítění Korejců.

¹² LEE, Young-il.; CHOE, Young-chol. The History of Korean Cinema. Soul, Jimoondang International, 1998. s. 42 p. ISBN-10 898809512X.

Na Un-gju, který k *Arirangu* napsal scénář, hrál hlavní roli a film režíroval, se už před vstupem do filmového světa angažoval v hnutích za nezávislost a dva roky za tuto činnost strávil ve vězení. Po uvedení *Arirangu* se Na Un-gju stal symbolem protijaponského odporu. *Arirang* není významný jen svým společenským dopadem, ale i po filmařské stránce jde o mimořádné dílo. Na sledující soudobou světovou produkci natočil svůj debut velmi novátorským způsobem. Film obsahuje stříhové montáže, snové vize, řadu metafor a realisticky vykresluje život na venkově. Takto významný tvůrčí vklad se ve filmech jeho předchůdců nikdy neobjevil.

Na Un-gju pokračoval v natáčení podobně laděných filmů a byl inspirací pro další tvůrce. Ve stejném roce jako *Arirang* měl premiéru film *Za rozbřesku* (먼동이틀때, Mōdongi tchūlttā, r. Sim Hun, 1927) režiséra Sim Huna¹³, který dobová kritika stavila na úroveň *Arirangu*. Známy spisovatel Sim Hun ve svém jediném filmu vypráví alegorický příběh z vězení propuštěného mladíka hledajícího svou ženu. Nachází ji v momentě, kdy je napadena gangstery, jednoho z nich zabíjí a musí se vrátit zpět do vězení. Snímek je alegorií na tehdejší situaci Koreje, žena symbolizuje okupovanou zemi a hlavní hrdina touhu obyvatel po jejím osvobození.

Dalším významným dílem je *Převozní loď bez majitele* (임자없는나룻배, Imdžaōmnūn narutbā, r. I Kju-hwan, 1932) od I Kju-hwana. V hlavní roli s Na Un-gjuem zachycuje osud farmáře Susama, který se vydal za lepším životem do hlavního města, ale nedokáže uživit svou rodinu a za krádeže končí ve vězení. Po propuštění si bere od své nevěrné manželky dceru a vrací se s ní na venkov, kde deset let pracuje jako převozník na řece. Když tam japonský inženýr s korejským předákem postaví most, Susam přichází o svou práci. Předák se navíc pokouší znásilnit převozníkovu dceru. Susam ho pronásleduje k mostu, kde předák padá z útesu a umírá. Susam v amoku seká sekou do mostu, který ho připravil o živobytí, když v tom je sražen projíždějícím vlakem. Premiéra filmu proběhla v kině Tansōngsa ještě před schválením cenzurními orgány, následně musela být závěrečná scéna odstraněna. *Převozní loď bez majitele* odvážně zobrazuje zášť obyvatel vůči japonským okupantům a ve společnosti silně rezonovala. Řada těchto vlasteneckých filmů obsahuje motiv znásilnění zřetelně odkazující k okupaci.

¹³ Sim Hun (1901 - 1936) je autorem řady povídek a básní. Jeho novela *Strom stále zelený* (1934) získala cenu Tonga- ilbo. (zdroj: LÖWENSTEINOVÁ, Miriam. *Dějiny moderní korejské literatury*. 1. vydání, Praha: Karolinum, 1998. ISBN 80-7148-634-1)

Zlatá éra korejského němého filmu končí na začátku třicátých let, kdy japonská správa zavádí stále tvrdší dozor nad filmovou výrobou, v důsledku čehož jsou natáčeny pouhé dva až tři filmy ročně. V druhé polovině dvacátých let vzniklo okolo osmdesáti filmů, což jen dokresluje, jak velký propad produkce nastal. Řada tvůrců frustrována situací v Koreji odešla do Šanghaje, kde se podílela na činnosti prozatímní korejské vlády.

Na konci dvacátých a v počátcích třicátých let několik málo tvůrců natáčelo levicově orientované filmy. Nezkušeným tvůrcům inspirovaným sovětským filmem šlo více než o filmové kvality o sdělení svého světonázoru. Právě jejich filmy nejvíce utrpěly cenzurními zásahy a nedočkaly se kladného přijetí ani u diváků, ani u kritiky.

3 Od zvukového filmu do konce druhé světové války (1927 – 1945)

V první polovině dvacátých let se průkopníci filmové technologie snažili přidat k filmu zvukovou stopu. V roce 1923 předvedl Lee DeForest fonofilm se zvukem zaznamenaným na fotografickém pásu. Tento způsob se neprosadil. Další společností vyvíjející technologii pro záznam zvuku byla Western Electric. Jejím vědcům se podařilo synchronizovat zvuk s filmem, velké společnosti ale se zaváděním zvuku nespěchaly. Průlom nastal po roce 1927 s filmem *Jazzový zpěvák* (The Jazz Singer, r. Alan Crosland, 1927) společností Warner Bros., který kromě hudebních čísel zaznamenal i krátký dialog. Firma považovala záznam zvuku za finanční úsporu oproti financování živých orchestrů a úspěch filmu ji utvrdil v této cestě. Warner Bros. byla v té době malou společností a zvuk byl její vstupenkou mezi velké filmové hráče. Pět velkých studií si uvědomilo, že zvukovému filmu patří budoucnost, a že je nutné, aby byl co nejdříve zaveden standardizovaný systém, protože ve svých kinech promítala filmy i jiných společností. Western Electric nabídla výhodnější podmínky a velká studia se rozhodla pro její systém. Několik menších společností se ještě pár let drželo vlastních systémů, ale přibližně v roce 1932 byla většina amerických kin ozvučena společností Western Electric. Díky nerovnoměrnému procesu ozvučování především v Evropě, vznikala řada filmů v této době v němé i zvukové verzi.

Mnoho prvních zvukových filmů trpělo ve snaze vytěžit technologickou novinku nadměrou dialogů a statickou kamerou. Zvuk ale umožnil i vznik nového filmového žánru, muzikálu. Rovněž hvězdný systém a možnosti účasti zahraničních herců čekaly velké změny. Už nezáleželo jen na hercově výrazu, ale i na jeho mluveném projevu. To limitovalo možnosti řady zahraničních herců při prosazování se v zámoří. Jazykový problém se studia nejprve snažila řešit souběžným natáčením filmů ve více jazykových verzích, což se časem ukázalo neefektivní. S rozvojem techniky bylo levnější zvukové stopy namíchat a tím se rozšířil dabing. Kromě toho si diváci postupně zvykli na titulky, které zprvu považovali za rušivé.

3.1 Šíření zvukového filmu ve světě

Úspěch zvukového filmu nemohl zůstat v dalších zemích bez odezvy a tak se v Evropě a Asii snažili filmaři zavést nové technologie pro záznam zvuku. Němečtí technici vyvinuli vlastní systém a dostali se do právních sporů s americkými společnostmi. Spor ukončila

dohoda z roku 1930 rozdělující distribuci zvukových systémů mezi Německem a Spojenými státy, která platila až do vypuknutí druhé světové války. V Sovětském svazu také přišli s vlastní technologií. Na zvuk ale nebyla uzpůsobena kina a velká hospodářská krize proces ozvučování ještě zpomalila. Přechod ke zvuku byl dokončen v roce 1936. O dva roky dříve byla připravena kina francouzská a v roce 1933 byla ozvučena kina ve Velké Británii. Situace v Japonsku a Koreji byla trochu jiná, protože lokální filmy byly doprovázeny dialogy vypravěčů a společnosti na zavádění zvuku tolik netlačily. Obava z americké nadvlády nad filmovým trhem ale donutila i místní tvůrce experimentovat se zaváděním zvukové stopy. Přechod byl díky finanční náročnosti a právním rozepřím s vypravěči velmi pomalý a ještě v roce 1935 byla téměř polovina filmové produkce tvořena němými filmy. Jednou ze zemí, kterým zvuk velmi pomohl ve filmové tvorbě, je Indie, která během 30. let vybuodovala jeden z největších filmových trhů na světě.

3.2 První korejské zvukové filmy

Paramount on Parade (Paramount on Parade, r. různí, 1930), komponovaný muzikálový pořad americké společnosti Paramount, se v roce 1930 stal prvním zvukovým filmem uvedeným v Koreji. Korejští tvůrce toužili po vlastních zvukových filmech, ale nemohli si dovolit drahé zvukové kamery. I Pchir-u, první korejský kameraman a technologický průkopník, proto odcestoval do Japonska, které natočilo svůj zvukový film už v roce 1931, aby se tam dohodl na spolupráci s místními techniky. V roce 1934 kupuje japonskou nahrávací techniku a s bratrem I Mjōng-uem natáčí nové zpracování klasického románu *Vyprávění o Čchun Hjang* (춘향전, Čchunhjangdžōn, r. I Mjōng-u, 1935). Očekávání tvůrců i veřejnosti od prvního domácího zvukového filmu byla značná, ale zůstala převážně nenaplněna. I Mjōng-u okomentoval výsledek slovy „*Byl jsem frustrovaný obrovským rozdílem mezi tím, co jsem si představoval, a tím, co bylo nakonec na plátně.*“¹⁴ I přes rozpačitý výsledek a dvojnásobně dražší vstupné (1 won) byl film divácky úspěšný a zhlédlo ho na 150 000 diváků.¹⁵

¹⁴ KIM, Mee hyun. Korean cinema from origins to renaissance. CommunicationBooks, 2007, 79 s. ISBN 978-89-8499-703-5.

¹⁵ www.kmdb.or.kr

V následujícím roce měly premiéru další dva úspěšné zvukové filmy, *Klam* (미몽, Mimong, r. Jang Ču-nam, 1937) a *Vyprávění o Sim Čchöng* (심청전, Sim Čchöngdžön, r. An Sök-jöng, 1936). Jang Ču-namův provokativní *Klam* je nejstarší dochovaný zvukový film a druhý nejstarší dochovaný korejský film vůbec. Vypráví o egoistické matce, která odchází od rodiny a žije s milencem. Když zjistí, že milenec je kriminálník, udá ho na policii a hodlá utéct s tanečníkem. Cestou na nádraží taxíkem, jehož řidiče přiměje překročit povolenou rychlost¹⁶, sráží svou dceru. Poté, co se v nemocnici ujistí, že dcera bude v pořádku, spáchá sebevraždu. *Klam* je velmi kritický film k nově se objevivší společenské vrstvě tzv. „moderních mladých“¹⁷ a novému životnímu stylu tehdejší mládeže. Jang ve svém filmu odsuzuje veškerou modernitu a zastupuje tehdejší patriarchální názory.

V podobném duchu se nese další dochovaný film, *Rybářův hněv* (어화, 漁火, Ōhwa, r. An Čchör-jöng, 1939), ve kterém naivní vesnická dívka odchází do hlavního města s touhou splatit dluhy po otci. Tam na ni ovšem nečeká slíbená práce, ale je znásilněna a stává se prostitutkou. Po neúspěšné sebevraždě se s přítelem vrací zpět na rodný venkov. Soul je zde vykreslen jako svádivé a nebezpečné místo v protikladu k idylickému venkovskému prostředí.

V druhé polovině třicátých let se s postupující militarizací Japonska a rostoucími represemi posouvá vyznění korejských filmů od vlastenectví k osvícenectví. Cílem nadále zůstává národní nezávislost, ale už o ní nejde tak otevřeně mluvit. Častým motivem je návrat učenců na venkov a osvěta místního obyvatelstva.

Natáčení domácích a promítání zahraničních zvukových filmů kladlo vyšší nároky na technické vybavení a uspíšilo tím modernizaci filmového odvětví. Založena je řada velkých společností s vlastními zvukovými ateliéry, např. *Filmová společnost Hanjang* (Hanjangjōnghwasa), *Filmová asociace Korjō* (Korjōjōnghwahjōphō) a další.

¹⁶ Film byl spolufinancován provinčním dopravním úřadem a měl sloužit jako osvěta dopravní bezpečnosti.

¹⁷ O stejné společenské vrstvě vypráví film *Moderní chlapec* (모던 보이, Modön boi, r. Čöng Či-u, 2008).

3.3 Propagandistické a projaponské filmy

„Zprvé, všichni jsme občané velkého Japonského císařství. Zadruhé, celým svým srdcem jsme oddáni císaři. Zatřetí...“¹⁸

Až do osvobození v roce 1945 bylo v Koreji natočeno šedesát devět zvukových filmů, ale pouze jedenáct se jich dochovalo. Většina natočených zvukových filmů byla spoluprodukována japonskými společnostmi a není překvapivé, že se jedná o projaponské filmy či přímo vojenskou propagandu. Za první projaponský film je považován *Vojenský vlak* (군용열차, Kunjongjölčcha, r. Sō Kwang-če, 1938). Hlavní hrdina prodá tajné informace o vojenských vlacích čínskému špionovi, aby těmito penězi vykoupil svou lásku z nevěstince. V závěru se pod tíhou vědomí zrady vlasti přiznává a spáchá sebevraždu. Jako politice se vyhýbajícím filmem se po většinu doby zdají být *Andělé bez domova* (집없는천사, Čibömnün čchönsa, r. Čchö In-gju, 1941), ve kterých pastor s bratrem lékařem postaví sirotčinec pro opuštěné děti. Když se zdá být hlavní dějová linie vyřešena, je vztyčena japonská vlajka, všechny postavy se okolo ní shromáždí a přísahají věrnost Japonsku. Poté postava doktora pronáší proslov o budování silného národa.

V mnoha ohledech je cenný film *Jaro na Korejském poloostrově* (반도의봄, Pandoüi pom, r. I Pjöng-il, 1941). Děj se točí kolem natáčení *Vyprávění o Čchun Hjang* z roku 1935 a přibližuje nám tehdejší filmové prostředí. Je řemeslně velmi zručně natočen a civilně odehrán. Pozoruhodná je dvojjazyčnost filmu, kdy postavy někdy i v rámci jednoho dialogu přecházejí z korejštiny do japonštiny a zpět. Korejsky mluvené scény jsou všechny japonsky otitulkovány, což bylo standardem doby. Po většinu času je film zcela apolitický, ale ve dvou třetinách přijde silně projaponský proslov o nutnosti propagace japonských ideálů skrze filmové umění. Po této scéně opět pokračuje hlavní dějová linie. Lze z toho soudit, že tvůrci vkládali tyto scény do filmů, aby neměli problémy s cenzory, ale po tomto nutném zlu pokračovali ve vyprávění svých příběhů.

3.4 Znárodnění filmu a výroba filmů během války v Pacifiku

V říjnu 1939 japonská vláda převzala kontrolu nad filmovou produkcí v Japonsku a sloučila všechny společnosti do tří velkých, kterým zůstala relativní nezávislost. Na

¹⁸ Desetiletý korejský chlapec odřikává přísahu Japonsku v závěru filmu *Andělé bez domova*.

korejském poloostrově postupovalo generální guvernérství o poznání rázněji. Prvního ledna 1940 vydává *Nařízení ke korejskému filmu* (조선영화령, Čosŏn jŏnghwarjŏng, 朝鮮映畫令) znárodnující filmový průmysl. Všechny korejské společnosti jsou zavřeny a zřízena je jediná, *Filmová společnost Čosŏn* (조선영화사, Čosŏnjŏnghwasa), sloužící výhradně jako nástroj vládní propagandy. Nařízení bylo mnohem striktnější než dřívější cenzurní opatření a na jeho základě museli producenti žádat o povolení natáčet a každý musel být registrovaný pod novým japonským jménem. Nejen hotové filmy, ale i scénáře podléhaly cenzuře, film už neměl být zábavný, nýbrž musel sloužit zájmům Japonska a kina byla nucena tyto filmy promítat. O rok později byl již kontrolován i přístup k filmovému materiálu. Na sklonku roku 1942 je zřízena vládní produkční společnost a orgán na plánování filmové produkce, čímž je výroba komerčních filmů v Koreji nadobro zastavena. Po vypuknutí války v Pacifiku začalo Japonsko masově vysílat Korejce na frontu, protože se mu nedostávalo vlastních mužů. Vojenské vedení si uvědomovalo, že film je nejlepším nástrojem propagandy a na základě Nařízení ke korejskému filmu byly korejské muži nuceni sledovat japonské propagandistické filmy. I v případě, že se chtěli podívat na zámořský snímek, který byl také silně cenzurován, museli před ním zhlédnout válečné zpravodajství a propagandistické filmy.

Japonská propaganda se od té německé zásadně lišila v pojetí nacionalismu. Německo usilovalo o čistou rasu a vymezovalo se vůči jiným národům a rasám. Japonské filmy naproti tomu zdůrazňovaly sepjetí Japonska s Koreou pod heslem *Japonsko a Korea jsou jedno* (내선일체, Năsŏnilčche, 內鮮一體). To samozřejmě neznamenal rovná práva, ale odůvodňovalo to vysílání Korejců na frontu k boji za „svou“ vlast. Tyto filmy se promítaly pouze v Koreji, nikdy v Japonsku. S filmy Leni Riefenstahlové¹⁹ měly ale několik společných rysů. Především zdůrazňovaly frontu jako místo, kde lze kultivovat duši i charakter.

V letech 1943 až 1945 nevznikl žádný film mimo vládní *Filmovou společnost Čosŏn*. Ta v tomto rozmezí vyprodukovala dvanáct celovečerních filmů, které šířila po celé Koreji a obyvatelstvo bylo nuceno je sledovat. Tyto filmy je nutno označit za japonské spíše než korejské. Financovány byly generálním guvernérstvím a japonskými filmovými společnostmi. O režii, scénáře a další důležité tvůrčí profese se starali Japonci a Korejci obsadili pouze pomocné profese a vedlejší role. Typickým příkladem prosazování ideje *Japonsko a Korea*

¹⁹ Leni Riefenstahlová (1902 – 2003) byla přední německá režisérka, která natočila propagandistické nacistické filmy jako *Triumf vůle* (1934) a *Olympia* (1938).

jsou jedno je film *Portrét mládí* (젊은모습, Čölmün mosŭp, r. Širo Tojota, 1943), ve kterém se středoškoláci připravují k odvedení na frontu, a jeden student říká: „*Služba v armádě z nás udělá skutečné Japonce.*“²⁰ Nejdále v propagandě zachází film uvedený jen pár týdnů před japonskou kapitulací, *Slib lásky* (사랑의 맹서, Sarangŭi māngsŏ, r. Čchö In-gju, 1945). Japonský pár adoptuje ze sirotčince korejského chlapce, který se poté rozhodne stát se sebevražděným pilotem.

3.5 Světový film za druhé světové války

Ve Spojených státech se po první světové válce točily pacifistické filmy zobrazující nesmyslnost války. Tento trend se razantně obrátil po japonském útoku na Pearl Harbor. Ve filmu *Na západní frontě klid* (All Quiet on the Western Front, r. Lewis Milestone, 1930) byl německý voják zpodobněn jako stejně tragická oběť války jako kdokoliv z druhé strany. Válečné filmy po vypuknutí druhé světové války už ukazují Němce pouze jako chladnokrevné zabijáky. Protijaponské filmy přidaly ke chladnokrevnosti ještě rasismus a nezřídka jsou v nich Japonci nazýváni „opice“. Méně jednorozměrné filmy točil John Ford²¹. Jeho film *Byli obětováni* (They were expendable, r. John Ford, 1945) zobrazuje hrdinství v méně zkreslené podobě.

Ve Velké Británii byl filmový průmysl válkou velmi ovlivněn. V době největší německé hrozby britská vláda výrobu filmů zrušila a filmy se ani nepromítaly v kinech. Tato opatření byla jen dočasná, nicméně mnoho studií okupovala armáda a řada zaměstnanců narukovala. Když byla kina znovu otevřená, návštěvnost byla enormní. Jako v každé zemi za války, tak ani ve Velké Británii nebyla filmová produkce nezávislá a musela podporovat válečné úsilí země. Na dovoz zahraničních filmů a výrobu domácích nebyly finanční zdroje, takže filmová produkce ztlačila poklesla. Stejně jako ve Spojených státech amerických, i ve Velké Británii se točila řada žánrů, ale válečný a dokumentární film získal na významu.

V Německu se v roce 1933 dostala k moci nacistická strana NSDAP a ministr propagandy Josef Goebbels, velký filmový fanoušek, převzal cenzurní dozor nad filmy a každý jeden osobně kontroloval. Stupňující antisemitismus zapříčinil odchod řady talentů do zahraničí a později byla nařízena výroba antisemitských filmů. Vláda znárodnila filmový

²⁰ KIM, Mee hyun. Korean cinema from origins to renaissance. CommunicationBooks, 2007, 94 s. ISBN 978-89-8499-703-5.

²¹ John Ford (1894-1973), americký režisér proslulý především westerny, držitel čtyř Oscarů za režii.

průmysl a přejímala dozor nad kinematografiemi zemí, které nacisté ovládli, např. Rakousko a Československo. Propagandistické filmy tvořily za války v Německu jen jednu šestinu produkce, ale žádný film nebyl vůči vládní ideologii kritický, protože musel obdržet povolení od Goebbelse. S propagandistickými filmy začala vláda hned po svém nástupu k moci v raných třicátých letech. Tato díla se vymezují vůči komunismu a židům a jejich cílem bylo oslovit především mládež a přivést nové členy do NSDAP. Synonymem pro nacistickou propagandu je tvorba Leni Riefenstahlové. V roce 1934 natočila monumentální dokument ze sjezdu nacistické strany *Triumf vůle* (Triumph des Willens, r. Leni Riefenstahl, 1934) a poté *Olympii* (*Olympia*, r. Leni Riefenstahl, 1938), která měla před světem zmírnit obavy z nacistické agrese, ale zároveň ukázat rasovou nadřazenost árijských sportovců.

Zcela jiný vývoj než německý film nabrala kinematografie italská. Vláda se nikdy opravdu vážně nepokusila toto odvětví znárodnit a využít ho k propagandistickým účelům. Vládlo zde přesvědčení, že lidi by takové filmy nepřijali a točily se ponejvíce komerční filmy. Mussolini stejně jako Goebbels či Stalin kontroloval každý film, ale zasahoval do nich minimálně. Propagandě se film zcela vyhnout nedokázal, ale otevřeně profašistických filmů vzniklo minimum a natočeny byly až za války. Nicméně i v té době zůstal film z větší části v soukromých rukou.

V Sovětském svazu byl film znárodněn už na konci dvacátých let a vládní dozor se stále stupňoval. V roce 1935 byl za jediný správný umělecký směr přijat socialistický realismus propagující komunistickou ideologii a na film dohlížela cenzura v čele se Stalinem. Protože sovětský film byl do Německa vyvážen minimálně, mohl si dříve než ostatní kinematografie dovolit natáčet protinacistické filmy. Výroba těchto filmů ustala po podpisu dohody o neútočení s Německem v roce 1939. Po německém útoku v červnu 1941 se začaly natáčet filmy popisující německá zvěrstva páchaná při okupování ruského území a životopisné velkofilmy osobností, se kterými se Stalin identifikoval, např. Petr Veliký, Kutuzov či Ivan Hrozný. Po válce si sovětská vláda jako jedna z vítězných mocností udržela nadvládu nad filmovým průmyslem.

4 Korejský film od osvobození do konce korejské války (1945 – 1953)

Druhá světová válka skončila na Dálném východě vyhlášením bezpodmínečné kapitulace Japonska 15. srpna 1945. Současně s tím skončila japonská okupace Koreje a v zemi zavládlo nadšení z nově získané svobody. To vedlo k vlně tzv. osvobozeneckých filmů vyobrazujících dobovou atmosféru plnou entuziasmu. Po roce 1948 přichází se vznikem dvou samostatných státních celků na severu a jihu poloostrova vystřízlivění, filmová produkce se stává politickou a vyrovnává se s rozdělením země. Vypuknutí korejské války v červnu 1950 s sebou přináší přesun jihokorejského filmu pod americkou vojenskou správu a výrobu válečného zpravodajství a dokumentů.

4.1 Filmařská sdružení po osvobození země

Krátce po osvobození se zpět do filmových kruhů vrací mnoho tvůrců, kteří odmítli spolupracovat s japonskou správou a nyní vidí šanci opět svobodně tvořit. Většina významných tvůrců se sdružuje pod organizací *Centrála pro rekonstrukci korejského filmu* (Chosun Film Construction headquarters). Členy jsou jak pravicově tak levicově orientovaní tvůrci včetně bývalých kolaborantů, což nakonec vede k jejímu zániku. Ve stejné době vzniká *Federace korejského proletářského filmu* (Chosun Proleta Film Federation) pro výhradně levicově orientované tvůrce. Ta se dostává do sporu s USAMGIK²² a ve výsledku je její pozice velmi slabá. Vůdčí organizací se stává *Korejská filmová unie* (Chosun Film Union, dále jen KFU) založená v prosinci 1945. Samu sebe deklaruje jako „*opozici k imperialismu, feudalismu a ultranacionalismu usilující o demokracii ve filmové výrobě.*“²³ KFU byla z větší části levicová, ale měla podporu napříč politickým spektrem, protože se zasazovala o zájmy filmařů. Tlačila na USAMGIK, aby podporovala filmovou výrobu, protestovala proti přísným filmovým regulím a vysokým daním. Jak se situace na poloostrově ideologicky vyhrocovala, americké správní orgány stupňovaly svůj tlak na levicové tvůrce, načež vůdčí osobnosti KFU odešli do Korejské lidově demokratické republiky. Pravicoví tvůrci se přeskupili do *Klubu režisérů korejského filmu* (Chosun Film Directors Club) či do *Asociace korejských scénáristů* (Chosun Screenwriters Association).

²² United States Army Military Government in Korea byla americká správa na jihu Korejského poloostrova od osvobození do vyhlášení Korejské republiky 15. října 1948.

²³ Kim, Mee-hyun: *Korean Cinema from Origins to Renaissance*, Seoul, CommunicationBooks, 2006, str. 116.

4.2 Osvobozené filmy

„Co by člověk neudělal pro svou lásku? Mou láskou je Korea.“²⁴

Korejský filmový průmysl po osvobození začínal téměř od nuly. Neexistovala žádná korejská produkční společnost a filmové ateliéry byly v ruinách. Není proto divu, že do konce roku 1945 nevznikl žádný celovečerní film. První díla po osvobození byly filmové týdeníky na zakázku USAMGIKu. Souběžně vznikaly produkčně jednodušší dokumentární a kulturní filmy jako například *Topografie ostrova Čedžudo* (제주도풍토기, 濟州島風土記, Čedžudo pchungtchogi, r. I Jong-min, 1945).

Filmy natočené v následujících dvou a půl letech, se díky svým námětům a atmosféře vzniku, označují jako osvobozené. Vznikají v době plné nadějí a tuto náladu podporují zpracováním příběhů patriotů, bojovníků za svobodu či mučedníků. Nejúspěšnějším a typickým zástupcem tohoto trendu je hned první osvobozený film, *Ať žije svoboda* (자유만세, Čaju manse, ř. Čchö In-gju, 1946), kombinující melodrama, akční film a téma protijaponského odboje. Paradoxní je, že režisérem tohoto snímku je Čchö In-gju, jeden z předních režisérů projaponských filmů během japonské správy. Podobně laděných filmů byla celá řada, už z názvů jako *Mé osvobozené rodiště* (해방된내고향 Häbangdön nä kohjang, r. Čön Čchang-gün, 1947), *Nový slib* (새로운맹서, Säroun mängsö, r. Sin Kjong-gjun, 1947), *Úsvit korejského lidu* (민족의새벽, Mindžogüi säbjök, r. I Kju-hwan, 1947) či *Noc před nezávislosti* (독립전야, Tongnip čönja, r. Čchö In-gju, 1948) je patrný jejich tón.

Protože filmového materiálu byl nedostatek, většina osvobozených filmů byla natočena na levnější 16mm film. Díky finanční nenáročnosti vzniklo v tomto období dokonce několik kino-dramat. Filmy byly financovány většinou malými produkčními společnostmi či nezávislými producenty a po natočení prvního filmu mnoho z nich nemělo zdroje na další film a svou činnost ukončilo. Tento způsob financování je typický pro třicátá a padesátá léta.

²⁴ Z promluvy hlavní postavy filmu *Ať žije svoboda*, protijaponského odbojáře Čchö Han-džunga.

4.3 Protikomunistické filmy

Na vlnu osvobozeneckých filmů navazuje na jihu poloostrova jako důsledek ideologicky rozdělené země nový trend filmů antikomunistických. Nutno podotknout, že tvůrci tyto filmy nenatáčeli na politickou objednávku, ale z vlastního přesvědčení. Skutečnými událostmi okolo vzpoury v městech Jösu a Sunčchön²⁵ je inspirován film *Proniknout hradbami* (성벽을 뚫고, Söngbjögülttulgo, r. Han Hjöng-mo, 1949). Dva bratřenci, mladší člen pravice a starší levice, bojují proti sobě. Když členové pravice obklíčí levici, mladší bratranec se snaží přesvědčit staršího, aby se vzdal. Ten bojuje dál a svého bratrance zastřelí. Režisér Han Hjöng-mo pro tento film využil záběry z dokumentárního filmu Kim Hak-sönga *Povstání ve městech Jösu a Sunčchön* (여수순천반란사건, 麗水順天叛亂事件, Jösu-Sunčchönpallansakkön, r. Kim Hak-söng, 1948), ke kterým dotočil hrané scény.

Vlastními zážitky z bojů s levicovými partyzány se inspiroval režisér An Čöng-hwa ve filmu *Pro vlast* (나라를위하여, Nararül ühajö, r. An Čöng-hwa, 1949). Mezi další antikomunistické filmy patří *Prolomená 38. rovnoběžka* (무너진삼팔선, Munödžin sampchalsön, r. Jun Pong-čchun, 1949) a *Realita severní Koreje* (북한의실정, Pukhanüi sil čöng, r. I Čang-gün, 1949). Společným znakem těchto filmů je zobrazování příslušníků levice či komunistů jako všehoschopných násilnických lidí a podpora pravicových názorů.

4.4 Korejská válka a tvorba dokumentárních filmů

Korejská válka začala 25. června 1950 a trvala více než tři roky. Korejský filmový průmysl byl už před jejím vypuknutím v dost bídném stavu a válka vše ještě mnohonásobně zhoršila. První velkou ranou byl únos několika významných tvůrců a filmového vybavení během prvních měsíců válčení. Mezi nejvýznamnější unesené tvůrce patří I Mjöng-u a Čchö In-gju²⁶. Během války bylo také zničeno či navždy ztraceno mnoho klasických filmů.

²⁵ Tzv. Incident JÖ-Sun se odehrál v říjnu 1948 v provincii Jižní Čölla, kde vojáci odmítli podílet se na potlačení levicového povstání na ostrově Čedžu a převzali ozbrojenou kontrolu nad městem. Ustanovili lidové výbory a začali vraždit pravicově orientované občany a křesťany. Po týdnu toto povstání potlačila jihokorejská armáda. Odhady počtu obětí se různí; od několika set až ke dvěma tisícům.

²⁶ O osudu I Mjöng-ua není nic známo, Čchö In-gju údajně natáčel i po svém únosu. (viz. kapitola 14)

Převažující část filmové produkce během korejské války tvoří válečné dokumenty. Dokumentární tvorba byla soustředěna pod tři hlavní zastřešující organizace, Informační služba Spojených Států (United States Information Service), dříve pod názvem 502. vojenská jednotka Spojených států (US 502nd Military Unit), jihokorejské Ministerstvo obrany (Troop Information and Education Center under the Ministry of Defense) a Úřad pro veřejné informování (Public Information Bureau). Informační služba Spojených Států vyráběla dokumentární cyklus *Zpráva o pokroku v Koreji* (Korean progress Report). Filmaři pod Ministerstvem obrany natáčeli přímo na frontě týdeník *Obranné zpravodajství* (Defense News) a dvojdílný dokument *Útok spravedlnosti* (정의의진격, Čöngüüi čingjök, r. Han Hjöng-mo, 1951). *Útok spravedlnosti* byl promítán v Klubu zahraničních novinářů při OSN v Japonsku a byl zakoupen do japonské distribuce. I Úřad pro veřejné informování natáčel vlastní dokumenty; každý měsíc uváděl *Zvláštní zpravodajství z fronty* (Special Battle Line News), na jehož výrobu dohlížel An Čöng-hwa. Své zpravodajství mělo rovněž námořnictvo, letectvo a vojenské ústředí.

4.5 Celovečerní filmy vyrobené za korejské války

Výroba jiných než dokumentárních filmů financovaných jihokorejskou vládou či Spojenými státy byla nesmírně obtížná. Nebyly finanční zdroje a filmový materiál, většina kin byla zničena a filmová výroba se přesunula na jih země do špatně vybavených studií. Z těchto důvodů byl počet uvedených celovečerních filmů během války okolo tří čtyř filmů ročně. Většina těchto děl se vyrovnávala se současnou válečnou realitou, výjimku tvoří dvě melodramata a adaptace literární klasiky *Hüngbu a Nolbu* (흥부와놀부, Hüngbuwanolbu, r. I Kjöng-sön, 1950). Ostatní filmy se vypořádávaly s neutěšenou realitou či se snažily o osvětu. Silně antikomunistický je film *Překročil jsem 38. rovnoběžku* (내가넘은삼팔선, Näga nömün sampchalsön, r. Son-džön, 1951). Statkáři Song Tchä-hoovi je v severní Koreji zabaven veškerý majetek, takže se snaží i s rodinou dostat do Korejské republiky. U 38. rovnoběžky jsou všichni jeho blízcí zavražděni. Son-džön, který ho předtím jako přesvědčený levičák na sever poloostrova zavedl, je znechucen z vývoje v zemi, a přidává se stejně jako Song Tchä-ho k jihokorejské armádě. Když Son-džön umírá v bitvě, Tchä-ho se modlí za jeho duši.

K osvíceneckým filmům lze zařadit i snímek *Kláster Söngbuls*²⁷ (성불사, Söngbuls, r. Jun Pong-čchun, 1952) vyprávějící o muži, který předstírá nemoc a chce se v klášteře ukrýt před válkou. Mnich ho však přesvědčí, aby narukoval do armády. Problematiku prostituce korejských žen s americkými vojáky ukazují dva filmy; *Dáma se závojem* (베일부인, Peilpuin, r. Ŏ Jak-sön, 1952) a *Zlá noc* (악야, 惡夜, Agja, r. Sin Sang-ok, 1952). O válečných sirotcích pojednává film *Slunečná ulice* (태양의거리, Tchäjangüi kōri, r. Min Kjöng-sik, 1952) a nárůst kriminality ukazuje *Hororová noc* (공포의밤, Kongpchoüi pam, r. Son-džön, 1952). Tato díla nepřikrášlují realitu a využívají autentické dokumentární záběry, díky čemuž bývají přirovnávána k italskému neorealismu.

²⁷ Režisér Jun Pong-čchun za tento film obdržel vyznamenání od Ministerstva obrany.

5 Oživení korejského filmu po válce (1953 – 1962)

Po skončení válečných operací v červnu 1953 byla jižní Korea ve velmi špatném ekonomickém stavu a většina obyvatel se musela vyrovnávat s životem na hranici chudoby. Země s pozvolnou liberalizací procházela obrovskými změnami, které ovlivňovaly každý aspekt života obyvatel. S nástupem kapitalismu se zásadně mění myšlení obyvatel. Jako vedlejší projev modernizace země můžeme vidět amerikanizaci, jež mění životní styl především mládeže. Celá země prochází urbanizací, lidé hledají únik z neutěšené přítomnosti a ten jim nabízí právě filmový průmysl. S tím souvisí i rozvoj populární kultury a velký vliv sdělovacích prostředků. Film už není do takové míry nástrojem vládní propagandy či nástrojem národních buditelů, ale zažívá období do té doby nevídané svobody. S rostoucím kapitalismem jde ruku v ruce i nové vidění filmu jako průmyslového odvětví, které by mělo být v první řadě profitabilní. Film nyní slouží především ke dvěma protikladným účelům, jejichž prvky lze však nezdědka najít v jednom filmovém díle. Zaprvé jako čistá zábava, která se nesnaží o nic víc než pobavit. Zadruhé jako kritika nových společenských hodnot. Tyto trendy budou rozvedeny v následujících kapitolách na příkladech jednotlivých reprezentativních filmů.

Filmový průmysl je podporován vládou a zažívá prudký kvalitativní i kvantitativní růst. Točí se nové filmové žánry (komedie, thriller, gangsterky, horory a další) a ve filmech se začíná objevovat tělesnost a sexualita. Za komerčním úspěchem nových filmů stojí jak nová generace filmařů schopná reflektovat vývoj ve světě, tak i přesun jejich zájmu od zobrazování kolektivního života k životu jednotlivce, díky čemuž se diváci mohli snadněji identifikovat s postavami na plátně. Zájem o film ze strany diváků umožňuje filmařům nejen modernizovat technické vybavení, ale rovnou postavit v Anjangu největší filmové studio v Asii. Staví se desítky nových kin a univerzity otevírají filmová oddělení. Zjednodušeně lze říci, že film se stává soběstačným prosperujícím průmyslovým odvětvím, které je výsledkem společenských změn a tyto změny se také snaží reflektovat.

5.1 Ranně poválečný film a státní podpora

Filmy natočené v prvních pár letech po válce se především vyrovnávají s prožitými hrůzami. Příběhy se odehrávají buď přímo na bojišti, či ukazují válkou ovlivněný život

běžných obyvatel. Tvůrci těchto filmů přiznávají inspiraci italským neorealismem²⁸, který jim ukázal cestu jak v těžkých poválečných letech natočit nenákladný film s důrazem na náměty ze soudobé neutěšené reality. Jednotčím prvkem je lamentace nad osudem rozdělené země.

„Milujeme se, tak proč nemůžeme být spolu? Proč jen vznikla 38. rovnoběžka?

- Máš pravdu. To kvůli 38. rovnoběžce takto trpíme, a to jsme o ni ani nestáli.“²⁹

Filmem vystihujícím frustraci z rozdělení poloostrova a poválečného vývoje je *Ruka osudu* (운명의손, Unmjöngüi son, r. Han Hjöng-mo, 1954). Severokorejská tajná agentka Čöng-ä se zamiluje do chudého studenta I Hjanga, o kterém později zjistí, že je velitelem protišpionážní jednotky. Při rozhodujícím střetu se vzepře svému nadřízenému a zachrání I Hjanga, přičemž je smrtelně zraněna. Milenci jak symbol rozdělené země, se ocitli ve víru dějinných událostí, které nepřináší dobro ani pro jednu stranu. Touží být spolu, ale je to nemožné. Pokus o vymanění se z koloběhů vzájemných intrik a špionáže končí nevyhnutelnou tragédií.

Velkou kontroverzi vzbudil ve společnosti snímek *Pchiagol*³⁰ (피아골, Pchiagol, r. I Kang-čchön, 1955) zobrazující komunistické partyzány páchající zvěrstva ve jménu komunistické ideologie a boje proti reakcionářům. Námět filmu je inspirován událostmi okolo vzpoury v městech Jösu a Sunčchön, stejně jako film *Proniknout hradbami* (1949). Přestože partyzáni jsou v něm ukázáni jako veskrze záporné postavy, jsou hlavními hrdiny snímku a po celý film prezentují své komunistické ideály. Film byl z těchto důvodů dočasně zakázán, ale posléze opět obdržel povolení k promítání.

V roce 1954 osvobozuje vláda provozovatele kin od zdanění příjmů ze vstupného. Jedná se o první vládní podporu filmu v korejských dějinách. Do té doby byla veškerá státní nařízení týkající se filmu restriktivní. Toto daňové zvýhodnění platilo do roku 1960, kdy byla zavedena rovná daň. Další nařízení na podporu filmového průmyslu vydala vláda v roce 1958 a mělo podpořit výrobu a dovoz kvalitních filmů (jedním z kritérií pro určení kvality bylo

²⁸ Ju Hjön-mok: „Když jsem jako uprchlík během korejské války odešel do Pusanu, byl jsem dojat filmem *Zloději kol* (*Ladri di biciclette*, r. Vittorio De Sica, 1948). Byl jsem tím filmem tak fascinován, že jsem cestou z kina málem spadl do příkopu. Od toho okamžiku jsem se začal zajímat o italský neorealismus a viděl jsem hodně filmů, které ovlivnily moji tvorbu.“ (zdroj: KIM, Young-jin. Yu Hyun-mok, a great formalist. *Korean Cinema Today*, 2009, roč. 1, č. 2., s. 55)

²⁹ Dialog milenců z filmu *Ruka osudu*.

³⁰ *Pchiagol* je jméno vesnice, ve které se odehrává část filmu.

ocenění z filmového festivalu). Za výrobu či dovoz takových filmů udělovala vláda práva na dovoz zahraničních filmů. Tento předpis měl ale minimální efekt a v roce 1959 byl poměr domácích a zahraničních filmů jedna ku dvěma.

5.2 Rozmach filmu v druhé polovině padesátých let

Korejská společnost v poválečném období hledala novou formu zábavy a tou se nezpochybnitelně stal film. Na počátku filmového rozmachu stálo další filmové zpracování korejské klasiky *Vyprávění o Čchun Hjang* (춘향전, Čchun Hjangdžön, r. I Kju-hwan, 1955), které zaznamenalo obrovský divácký ohlas. Byla to nejspíše směs konzervativnosti a liberalismu hlavní hrdinky, která tolik přitahovala pozornost diváků. Čchun Hjang je současně naplněním konfuciánského ideálu věrné manželky, zároveň liberální ženou bojující proti sociální nespravedlnosti. Byl to také první poválečný film financovaný ze soukromých zdrojů. Předchozí převážně antikomunistické filmy jako *Ruka osudu* byly produkovány armádou, vládou či policií. Nyní převládají historické snímky a jen osudy Čchun Hjang byly v následujících několika letech zpracovány šestkrát. Největší pozornost zasluhuje verze věhlasného režiséra Sin Sang-oka z roku 1961 *Söng Čchun Hjang* (성춘향, Söng Čchun Hjang, r. Sin Sang-ok, 1961). *Söng Čchun Hjang* je první širokoúhlý barevný korejský film, který ustanovil nový rekord v návštěvnosti³¹ a udržel ho následujících šest let. Odklon společnosti od klasického divadla k filmovému plátnu potvrdil další veleúspěšný film, tentokrát s námětem ze současnosti.

5.3 Melodramata, komedie a rodinná dramata jako obraz společnosti

„My ženy musíme být finančně nezávislé. Abychom si mohly užívat života, potřebujeme peníze.“³²

Jedná se o melodramatický film *Svobodomyšlná manželka* (자유부인, Čajubuin, r. Han Hjöng-mo, 1956) reflektující realitu druhé poloviny padesátých let a především život vyšší střední třídy. Film svým zobrazením rozvratu tradičních hodnot vzbudil velkou kontroverzi. Hrdinové už nebyli černobílí, jak bylo doposud zvykem, ale byli to komplexní bytosti poháněné vlastními touhami. Ženy toužící po finanční samostatnosti, hledající lásku

³¹ Různé zdroje uvádějí různá čísla, protože jde pouze o odhady založené na promítání v Soulu. Přibližný počet diváků podle těchto odhadů dosahuje necelých 400 000.

³² Dialog dvou hlavních ženských postav ve filmu *Svobodomyšlná manželka*.

v náhodných známostech, když se jim jí nedostávalo od manželů. Muži prahnoucí po moci a majetku, pročež jsou ochotni porušovat zákony. Tradiční hodnoty jako oddanost a poslušnost už postavám nebrání v hledání vlastního štěstí. Společnost se rychle modernizuje a mladí se nebaví lidovými tanci, ale na tanečním parketu nočního klubu s jazzovou hudbou. Ústřední postava svobodomyšlné manželky váženého profesora přesto uzavírá příběh lítostí nad svým jednáním, které téměř způsobilo rozpad rodiny. Profesor ji odpouští, protože i on nacházel chybějící pochopení a vřelost mimo manželský svazek u své studentky. *Svobodomyšlná manželka* je oproštěna od jakékoliv politické ideologie a v jejím centru jsou postavy s jejich běžnými starostmi a morálními dilematy. Za zmínku stojí i užívání angličtiny v dialozích, které se rychle rozšířilo a je přítomno téměř v každém dobovém filmu. Angličtina je tu nositelem modernosti, vzdělanosti a prestiže. Film vzbudil ve společnosti značný rozruch a odstartoval vlnu podobně zaměřených melodramat, jejímž stěžejním námětem byl střet liberálních hrdinů s konzervativní společností. Melodramata tvořila tři čtvrtiny tehdejší filmové produkce a jejich úspěch znamenal prosperitu pro celé odvětví. Publikum těchto filmů tvořily převážně ženy ve středních letech.

V kinech nebyla pouze melodramata, jedním z nových úspěšných žánrů se stala komedie. Do té doby humor zprostředkovávaly maximálně vedlejší postavy, ale nikdy nebylo primárním cílem filmu diváka rozesmát. Jako v případech jiných žánrů na začátku stál zlomový film, který dokázal upoutat pozornost obecenstva a obrátil tvůrce k novému směru filmového vyprávění.

Pro žánr komedie tento nelehký úkol splnil film *Svatební den* (시집가는날, Sidzipganun nal, r. I Pjōng-il, 1956). Film natočený podle úspěšné divadelní hry se líbil divákům i filmovým kritikům a stal se prvním korejským filmem oceněným na filmovém festivale v zahraničí.³³ Mimo to byl s úspěchem uveden na festivalech v Berlíně a v Sydney, čímž dodal trochu sebedůvěry začínající generaci filmařů toužící se prosadit ve světové konkurenci. Na půdorysu morality ne nepodobné příběhu Popelky vypráví *Svatební den* o záměně nevěst, kterou zorganizuje otec nevěsty, když se k němu dostanou zvěsti o zmrzačeném ženichovi.

³³ Svatební den obdržel „Special comedy award“ na čtvrtém ročníku Asijského filmového festivalu v roce 1957.

Většina z následně uvedených komedií se ale odehrává v současnosti a podobně jako melodramata se soustředí na obyčejné lidi a všednodenní život. Jsou často velmi satirické, poukazují na sociální rozdíly ve společnosti, kritizují bezohlednou honbu za majetkem, ale na rozdíl od melodramat je jejich vyznění pozitivnější a mají šťastný konec. Typickými romantickými komediami té doby jsou *Hyperbola mládí* (청춘쌍곡선, Čchöngčchun ssanggogsön, r. Han Hjöng-mo, 1956) a *Šéfová* (여사장, Jösadžang, r. Han Hjöng-mo, 1959). *Hyperbola mládí* ukazuje protikladnou životní situaci dvou bývalých spolužáků. Jeden trpí podvýživou a druhý nadváhou z přejídání, proto jim doktor nařídí na dva týdny vést život toho druhého. *Šéfová* je postavena na střetu emancipované šéfredaktorky časopisu Moderní žena a muže zastávajícího tradiční patriarchální hodnoty. Žena se mu chce pomstít za jeho hrubost, ale postupně se do něho zamiluje a na konci muž zastává její pozici vedoucího, zatímco z emancipované ambiciózní ředitelky se stává žena v domácnosti.

Na půl cesty mezi melodramatem a komedií vznikl nový žánr rodinného dramatu. Náměty, často vycházející z úspěšných rozhlasových her, ukazují generační spory rodičů a dětí, kteří vyznávají rozdílné hodnoty. Jejich příhody, jakkoliv se vyrovnávají i s tématy jako je nezaměstnanost či korupce, jsou líčeny s humorem a byly velmi oblíbené. Typickým zástupcem tohoto žánru je film *Pan Pak* (박서방, Pak Söbang, r. Kim Tä-džin, 1960). Ukazuje střed dvou světů, klasického v podání otce, titulního pana Paka, a moderního reprezentovaného jeho dospělými dětmi. Ty mají své vztahy, ale pan Pak odmítá přijmout jejich protějšky do své rodiny. Moderní hodnoty a svět jsou pro něho nebezpečné a odmítá je. Jeho postoj se změní ve chvíli, kdy je konfrontován s matkou svého potencionálního tchána, která odmítá oženit vzdělaného syna s jeho nevzdělanou dcerou. Pan Pak je setkáním s ní natolik vyveden z míry, že zcela změní pohled na své děti a žádá je, aby se vzdělávaly a držely krok s dobou. V těchto filmech přejímají vůdčí roli v rodinách prvorození synové, kteří tolik nelpí na starých hodnotách, dokázali se přizpůsobit a být úspěšní. Nahrazují své otce, pro které je přizpůsobení se nové situaci mimo jejich síly.

5.4 Budování korejského Hollywoodu

Americké filmy se dovážely do Koreje i během korejské války a byly tahákem pro diváky. Domácí tvůrci samozřejmě toužili vyrovnat se této konkurenci, ale chyběl jim

potřebný kapitál, zkušenosti i tvůrčí svoboda. S prvními komerčně úspěšnými filmy z poloviny padesátých let se tato situace začala měnit a rostly i ambice tvůrců.

Krátce po válce byla centrem filmového průmyslu soulská čtvrť Mjōngdong. Ta se ale stala během několika let natolik přelidněnou a drahou, že si společnosti nemohly dovolit mít zde své sídlo a natáčet tu filmy. Tvůrci se začali soustředit v okolí Čchungmuro³⁴, kde měli ideální kavárenské prostředí pro natáčení, levnější nájem a postupně zde vznikla provázaná síť služeb, která si vystačila sama o sobě. Nacházela se zde filmová škola, Asociace producentů, sídlily zde nejvýznamnější filmové společnosti.

Když si filmaři našli své zázemí, chyběla jim ještě jedna podstatná záležitost. Vlastní filmové ateliéry. To se rychle změnilo a jen v roce 1957 vznikly tři ateliéry, díky nízkým cenám za pozemky na okraji Soulu. To bylo zároveň i hlavní příčinou jejich neúspěchu. Nejambicióznější byl projekt finančního magnáta Hong Čchana, který vlastnil Filmovou společnost Sudo (수도영화사, Sudo jōnghwasa). Za podpory prezidenta I Sūng-mana³⁵ koupil Hong Čchan v Anjangu³⁶ pozemek o rozloze přes 80 000m² a postavil na něm největší filmové studio v Asii. Bohužel nákladné filmy v něm natočené, jako například první korejský širokoúhlý film *Život* (생명, Sāngmjōng, r. I Kang-čchōn, 1958), u diváků propadly a společnost Sudo byla v roce 1959 pro dluhy převzata bankou. Díky značným režijním nákladům velmi prodávající studio před bankrotem zachránilo až převzetí prosperující společnosti režiséra Sin Sang-oka.

5.5 Tři klasická díla poválečného filmu

Svým významem a kvalitou nad ostatní tvorbou vyčnívají tři často citovaná díla, která jsou bezpochyby součástí korejského filmového kánonu. Všechna vznikla v krátké době po pádu režimu I Sūng-mana, kdy korejská společnost zažívala téměř roční období větší

³⁴ Čchungmuro (충무로, 忠武路) je 1,75km dlouhá třída v centru Soulu známá jako jedno z kulturních center Soulu. Je zde mj. první korejské kino Tansōngsa.

³⁵ I Sūng-man byl první prezident Korejské republiky v letech 1948-1960. Byl značně autoritářský, protikomunistický a ke konci svého funkčního období velmi represivní.

³⁶ Anjang (안양시, 安養市) je město nacházející se přibližně 25km jižně od Soulu s více než půl milionem obyvatel.

svobody, které ukončil až vojenský převrat a nástup prezidenta Pak Čöng-hüiho³⁷ k moci. Tato dočasná svoboda nejvíce napomohla ke vzniku filmu *Zbloudilá střela* (오발탄, Obaltchan, r. Ju Hjön-mok, 1961), který by byl v následujícím období nejspíše zakázán.

Zbloudilá střela zobrazující zoufalou poválečnou situaci v jedné rodině je vrcholem realistického trendu v korejském filmu své doby. Poválečná Korea je tu vykreslena jako místo čirého zoufalství, kde je nemožné sehnat slušnou práci a dostat společenským očekáváním. Zoufalá situace si žádá zoufalé činy a ty vedou hrdiny příběhu jen do ještě většího zoufalství, ze kterého se nelze než zbláznit. Tím je dokončena parabola mezi hrdinovou matkou, která se zbláznila během korejské války, na kterou její synové vzpomínají jako na jednoduché časy, kdy šlo všechno vyřešit nabitou zbraní, a jejím prvorozeným synem, který se zblázní ze situace poválečné.

Zcela mimo soudobou žánrovou produkci stojí film *Služebná* (하녀, Hanjŏ, r. Kim Ki-jöng, 1960), pohybující se na pomezí psychologického dramatu a téměř až hororu. Nevěra manžela a manželčina snaha udržet si své společenské postavení za každou cenu vyústí v řadu tragických fatálních událostí. Kim Ki-jöng užívá dynamické kamery, téměř neopouští prostory domu, stupňuje napětí až do podoby noční můry a vytváří tak první opravdový psychologický horor. Na konci následuje do té doby nevídaná pointa, kdy postavy vystoupí ze svých rolí a prozradí, že nic z toho se doopravdy nestalo. Filmový kritik a režisér Ha Kil-džong k jeho stylu dodává: „*Je posedlý způsobem lidského uvažování. Přistupuje k němu velmi novátorsky a paranoidně. Kim vždycky zveličoval určitou malou část korejské společnosti, ale není nutné se ptát, jestli jsou jeho příběhy pravděpodobné nebo ne. Pokud nejsou, tak to pouze znamená, že se na korejskou společnost dívá ze svého unikátního pohledu.*“³⁸

S úplně odlišnou estetikou pracuje Sin Sang-ok ve filmu *Matka a host* (사랑방 손님과 어머니, Sarangbang sonnimgwa ömöni, r. Sin Sang-ok, 1961). Příběh o vznikajícím citu mezi vdovou a hostem v jejím podnájmu je nahlíženo z pozice její malé dcery, která svou naivitou a dobrosrdečností kontrastuje s rigidní společenskou morálkou, která se sice pomalu mění (jak

³⁷ Pak Čöng-hüi byl v pořadí třetí prezident Korejské republiky. Zemi ovládl po převratu v roce 1961 a vládl do atentátu 26. 10. 1979. Provedl řadu ekonomických reforem, uzavřel normalizační smlouvu s Japonskem a poslal vojsko do vietnamské války. Drasticky potlačoval veřejné protesty a členy opozice.

³⁸ The Spiritual guru of korean films, Kim Ki-young, *Korean Cinema Today*, 2009, roč. 1, č. 3., s. 57.

ukazuje vedlejší zápletku služebné a podomního prodavače, kteří se přestože oba ztratili své protějšky, znovu vdají/ožení a dokonce spolu čekají dítě), ale stále limituje obyčejné lidi v dosažení vlastního štěstí. Přes pomalé tempo i převládající lyriku je divák neustále v napětí, zda se hrdinové odváží jít proti společenským hodnotám a naplní svou lásku.

6 Světový film od konce druhé světové války do 60. let a srovnání se situací v Koreji (1945 – 1960)

Druhá polovina padesátých let je prvním obdobím v korejské historii, o kterém můžeme říci, že v něm byla víceméně normálně fungující kinematografie. Tato kapitola shrnuje hlavní dění na poli světového filmu od konce druhé světové války do začátku šedesátých a snaží se ho porovnat se situací v jižní Koreji.

6.1 Filmaři jako oběti studené války

Spojené státy americké díky druhé světové válce ještě umocnily své dominantní postavení ve světě. Ekonomika prosperovala, s návratem mužů z Evropy přišel baby boom a lidé byli ochotni utrácet za volnočasové aktivity. Hollywood zažíval své zlaté období. Už nikdy poté nebyla návštěvnost filmů tak vysoká, jako v poválečném období.

Během války byly Spojené státy spojencem Sovětského svazu, ale po válce vystoupily na povrch rozdílné hodnoty prosazované v těchto zemích. Americká vláda vyhlásila v roce 1947 politiku zadržování komunismu, s kterou začalo také vyšetřování protiamerické činnosti přímo ve Spojených státech. Řada filmařů byla před válkou levicové orientace a někteří byli na základě této politiky dočasně zatčeni. Na nátlak veřejného mínění byli propuštěni, ocitli se ale na černé listině a nemohli svobodně tvořit.

V Korejské republice nastala téměř totožná situace o rok později, když v listopadu 1948 prezident I Süng-man prosadil Zákon o národní bezpečnosti. Ten sloužil jako flexibilní nástroj k potlačování komunistických a levicových tendencí ve společnosti. Konfliktům s tímto zákonem se nevyhnuli ani místní filmaři. Na rozdíl od situace ve Spojených státech se neposuzovala předchozí tvorba, protože ta v Koreji téměř neexistovala a těch pár natočených filmů ze čtyřicátých let nebylo levicových, ale projaponských. První film, který byl kvůli tomuto nařízení zakázán, je až *Pchiagol* z roku 1955. Tyto tendence vydržely v Korejské

republike podstatně déle než ve Spojených státech a o deset let později byl režisér I Man-hŭi dokonce za svůj film zatčen.

Aby se tvůrci v zámoří vyhnuli potížím, byli nuceni natáčet pod pseudonymy. V jižní Koreji byla situace paradoxně jednodušší. O soudních sporech či zákazech činnosti pro korejské filmaře točící projaponské filmy během japonské okupace nejsou žádné informace. Snad jako ukázkový příklad může posloužit režisér Čchö In-gju, jeden z předních režisérů projaponských filmů během japonské správy, který krátce po osvobození natočil film *At' žije svoboda* a žádnými perzekucemi netrpěl.

6.2 Soupeření filmu s televizí

Zlaté časy filmu ve Spojených státech neměly trvat dlouho. V roce 1948 začal soudní proces s velkými filmovými studii, která byla obviněna z monopolistických praktik. Při prohrála a musela se nejen zbavit svých sítí kin, ale rovněž byla zakázána dosavadní praktika prodávání filmů v balíčcích. Tato změna měla dalekosáhlé následky. Už nebylo možné natáčet levné filmy do počtu, které provozovatelé kin museli koupit, pokud chtěli promítat očekávané hity. Nyní si kinaři vybírali každý film zvlášť, což vedlo ke kvantitativnímu omezení výroby. Uvolněný prostor zaplnili nezávislí producenti sázející na šokující témata, která by mohla přilákat publikum. Oblíbenými žánry pro mladé diváky, kteří je sledovali v levných autokinech, se staly horory, sci-fi, či erotické filmy. Velká studia oproti tomu sázela na nákladné historické eposy, jako byl například jedenácti oscarový *Ben Hur* (Ben-Hur, r. William Wyler, 1959).

Ještě větší vliv na filmový průmysl ve Spojených státech než prohraná soudní pře měl nástup televize v padesátých letech. V polovině dekády měla televizi již každá druhá domácnost, na začátku šedesátých let dokonce devět z deseti. Návštěvnost kin s novým životním stylem dramaticky poklesla a zisky filmového průmyslu se v této dekádě propadly o 74%. Filmová studia v boji s televizí přicházela s mnohými inovacemi. Natrvalo se prosadil širokoúhlý formát a prostorový zvuk, neuspěl trojrozměrný a čtyřrozměrný film. Současně se znatelně zvýšil procentuální podíl barevných filmů na úkor černobílých.

Televize, jako konkurenční médium pro film, nepředstavovala v Koreji výraznější hrozbu až do sedmdesátých let. První korejská televizní stanice MBC-TV začala vysílat až na podzim roku 1969. Proto nevidíme v Koreji takové množství inovací a experimentů

s filmovým formátem, jako tomu bylo na Západě. V důsledku korejské války měl korejský filmový průmysl téměř desetileté zpoždění za okolním světem. Na konci padesátých a především v šedesátých letech tuto ztrátu, ať už mluvíme o technologické či umělecké stránce, začal rychle dohánět.

Jako alternativa k rodinnému televiznímu vysílání se ve Spojených státech amerických ukázala art kina. Ta promítala zahraniční filmy, které televizní stanice nevysílaly. Promítaly se v nich filmy z celého světa, díky kterým mohl mít divák, který o to stál, přehled o jednotlivých kinematografiích a uměleckých trendech. Evropské filmy nepodléhaly tak přísné cenzuře a byly odvážnější v zobrazování nahoty či násilí. I díky tomu art kina neměla o diváky nouzi a pro zahraniční filmaře mohlo úspěšné uvedení v síti art kin znamenat nezanedbatelné příjmy.

V jižní Koreji nikdy podobná síť art kin nevznikla. Z části to bylo proto, že dovoz filmů podléhal vládní regulaci, ale především z důvodů diváckého nezájmu o jiné než domácí a americké filmy. Tento trend překvapivě přetrvává až dodnes.

6.3 Korejská válka ve světovém filmu

Korejská válka nemohla, co se týče atraktivnosti prostředí a námětů, nikdy nemohla soupeřit s druhou světovou válkou, kde Němci a Japonci byli zosobněním čistého zla. Během korejské války se nestal incident podobný útoku na Pearl Harbor, který by šokoval celý západní svět a následně byl mnohokrát filmově zpracován. To ale neznamená, že by filmaři tento konflikt opomíjeli. První filmy vznikly už v průběhu konfliktu, jako například *Ocelová přilba* (Steel Helmet, r. Samuel Fuller, 1951). Mezi nejvýznamnější filmy věnující se tematicky korejské válce patří *Mosty přes Toko-ri* (The Bridges at Toko-Ri, r. Mark Robson, 1954), *Sayonara* (Sayonara, r. Joshua Logan, 1957) s Marlonem Brandem, *Generál MacArthur* (MacArthur, r. Joseph Sargent, 1977) a *Pahorek Pork Chop* (Pork Chop Hill, r. Lewis Milestone, 1959) s Gregory Peckem či *MASH* (*MASH*, r. Robert Altman, 1970), na který navázal úspěšný seriál. Po vypuknutí války ve Vietnamu se pozornost filmařů od korejské války odvrátila a v současné době se jí věnují téměř výhradně korejské tvůrce.

6.4 Evropské kinematografie a vliv italského neorealismu

Evropské kinematografie se po válce musely bránit masivnímu náporu americké produkce a činily tak především pomocí kvót na zahraniční filmy a finančních stimulů pro domácí tvorbu. Prioritou se staly koprodukce, protože takto šlo žádat o podporu ve více zemích najednou. Korea rovněž zavedla dovozní kvóty, ale jejich plnění nebylo důsledně kontrolováno a poté se od nich upustilo. Koprodukce nebyly nutné, domácí kinematografii se dařilo nad očekávání dobře. V průběhu šedesátých let sice vzniklo několik koprodukčních filmů s hong-kongskou společností Shaw Brothers, ale ve větší míře se koprodukční filmy začaly objevovat až v polovině osmdesátých let a plně se tento způsob natáčení rozšířil v letech devadesátých.

Také tvůrci v Evropě hledali nové formy vyjádření a jako nejživotaschopnější se ze všech modernistických hnutí ukázal italský neorealismus. Vliv tohoto hnutí můžeme vidět i v jihokorejském filmu. Přestože přesná definice tohoto směru nebyla za léta sestavena, rozpoznávacími znaky jsou sociální témata, reálná prostředí, neherci, epizodičnost děje, nejasné konce, dlouhé záběry a značná míra subjektivity (flashbacky do minulosti postav, halucinace, sny, fantazie). Nejzřetelněji je vliv tohoto hnutí vidět na filmu *Zbloudilá střela*. Poválečná Korea je zde popsána velmi podobnými prostředky a vypadá stejně zuboženě jako Itálie v neorealistickejších filmech po druhé světové válce. Některé dílčí prvky jsou patrné i na dalších filmech, jde především o sociální tematiku a užívání reálných prostředí. Jiné zase zcela chybí, jako flashbacky do minulosti postav či především dvojznačnost řady motivů. Dobové korejské filmy jsou sice plné metafor na rozdělenou zemi, ale jejich vyznění je zcela jednoznačné, včetně konců.

6.5 Japonský a ruský poválečný film

V polovině 50. let tvořily japonské filmy dvacet procent světové produkce. Na Japonsko navázala kinematografie hong-kongská, která na konci dekády produkovala více filmů než Spojené státy americké a Velká Británie dohromady. Diametrálně odlišná situace byla v Číně a v Sovětském svazu, kde film byl v rukou státu a podléhal přísné cenzuře, která srazila filmovou produkci téměř na nulu. Mezinárodnímu uznání a prestiži asijského filmu pomohl Asijský filmový festival, poprvé pořádaný v roce 1954 v Tokiu. První ocenění pro korejský film získal herec Kim Süng-ho, za ztvárnění titulní role ve filmu *Pan Pak*.

Nejvlivnější kinematografie Asie, japonská, podléhala až do roku 1952 Vrchnímu velení spojeneckých sil (Supreme Commander for the Allied Powers), které se snažilo pomocí filmu šířit demokratické hodnoty a tlumilo levicové tendence. Podporu měly filmy propagující emancipaci a práva žen, jako byl například film *Kendži Mizoguchiho Vítězství žen* (Džosei no šóri, r. Kendži Mizoguchi, 1946). Korejští tvůrci se k tomuto tématu vyjadřovali opačně a snažili se uchovat hodnoty tradiční patriarchální společnosti. Jako typický film lze v tomto ohledu uvést *Šéfová*, ve které muž nahradí svou nadřízenou na postu vedoucí časopisu *Moderní žena*, a bývalá šéfredaktorka končí spokojená v roli ženy v domácnosti. Dalším příkladem může být *Svobodomyslná manželka*, kde snaha ženy o nezávislost je počátkem rodinného rozvratu. Tento odlišný způsob vnímání je o to kontrastnější, že korejští tvůrci se k tomuto společenskému fenoménu vyjadřují až o dekádu později než jejich japonští kolegové. Rovněž barevný film byl v Japonsku natočen o dekádu dříve.

V mnoha ohledech jsou si však obě kinematografie podobné. Obě země se vyrovnávají s nadvládou americké produkce, přesto domácí výroba roste a je hojně navštěvována. Rovněž témata jsou podobná. Vyrovnávají se především s měnícím se životním stylem a kladou důraz na zobrazení rodinného života.

Ruský film zažíval po válce období temna. Tvůrci museli tvořit podle požadavků komunistické strany, která svou cenzurou a byrokracií zredukovala počet natočených filmů až na úroveň devíti snímků v roce 1951. Situace se změnila až s nástupem Chruščova a odsouzením kultu osobnosti Stalina. Rozšířila se komerční produkce a ruský film se rehabilitoval i díky úspěchům na filmových festivalech. Poválečný vývoj v Rusku krátce po válce má několik společných prvků s vývojem v Korejské lidové demokratické republice, kterému bude věnována samostatná kapitola v závěru této práce.

7 Zlaté období korejského filmu 1962 - 70

Šedesátá léta jsou obecně brána jako zlaté období korejského filmu. Technologická zaostalost byla z větší části odstraněna v padesátých letech a film se stal hlavní atrakcí veřejnosti. Televize na svůj nástup čekala do další dekády a průměrný Korejec navštívil kino více než pětkrát ročně. Šedesátá léta jsou obdobím nebývalého nárůstu filmové výroby, kdy se kromě prvních dvou let nikdy nenatočilo méně než sto filmů ročně a v závěru dekády dokonce přes dvě stě filmů. Svůj prostor nacházejí nové žánry rozšiřující stávající nabídku. V platnost vstupuje Zákon o filmu zavádějící dovozní kvóty a ke konci dekády se s rostoucím autoritářstvím vládnoucího režimu utužuje cenzurní dohled nad filmem.

7.1 Zákon o filmu a industrializace filmového odvětví

Korejský filmový průmysl zažil v druhé polovině padesátých let rychlý rozmach, přesto nadále trpěl velkou nestabilitou. Existovalo na sedmdesát produkčních společností či nezávislých producentů, z nichž řada natočila jediný film a skončila v dluhích. Tuto situaci se snažil nový korejský prezident Pak Čöng-hüi změnit a v roce 1962 prosadil první zákon týkající se filmu v korejské historii. Původní znění bylo velmi vágní a až revize z následujícího roku vedla ke změnám ve filmovém průmyslu. Jeho hlavním záměrem byla stabilizace a podpora domácí tvorby tak, aby se stala soběstačným a výdělečným průmyslovým odvětvím.

Prvním krokem pro obdržení licence k natáčení byla povinná registrace. Podmínky pro registraci byly velmi přísné. Společnosti musely mít vlastní studia, technické vybavení, smluvně vázané herce a štáb a natočit minimálně patnáct filmů ročně. To vedlo ke slučování či ukončení činnosti menších firem a zaregistrováno bylo nově pouze šestnáct společností. Až na pár výjimek většina těchto společností nebyla schopna splnit podmínku natočení patnácti filmů, což vedlo k protestům proti zákonu a jeho obcházení. Následující rok byl zákon revidován, podmínky ale zůstaly stejně přísné a registraci si udrželi pouze čtyři společnosti.

Při třetí revizi zákona v roce 1966 byl snížen počet požadované roční produkce z patnácti na dva filmy a byl zrušen neomezený dovoz zahraničních filmů, který nahradily dovozní kvóty. Dovážet filmy mohl nyní pouze ten, kdo sám filmy produkoval. To mělo zaručit investování příjmů z promítání zahraničních titulů zpět do výroby korejských filmů. Tento záměr se bohužel změnil v pravý opak, kdy korejské společnosti natáčely levné a

nekvalitní filmy jen proto, aby dostaly povolení k dovozu filmů zahraničních. Poměr filmů v kinech byl sice v šedesátých letech tři ku jedné ve prospěch korejských, kvantita ovšem převládala nad kvalitou.

Celý proces industrializace nebyl tak úspěšný, jak vláda zamýšlela. Přísné podmínky předběhly svou dobu a společnosti vydávaly falešné zprávy o stavech zaměstnanců a točily v pronajatých studiích, jen aby splnily vládní požadavky. Kreativité tyto podmínky také moc nepomáhaly, protože se točilo ve spěchu a velká část filmů vznikla jen pro splnění statistických ukazatelů.

Jako životaschopný se ukázal distribuční systém, který vydržel v téměř nezměněné podobě následující dvě dekády. Spočíval v rozdělení země na šest oblastí a Soul, přičemž regionální provozovatelé kin si vybírali film na základě scénáře a finančně se podíleli na jeho výrobě. Producent tím snížil vlastní náklady a kinař měl přednostní právo na promítání filmu. Počet filmových kopií byl limitovaný a toto byla cesta, jak si zajistit potenciálně úspěšný film pro své kino. Tento systém byl nahrazen až v devadesátých letech, kdy se přešlo na jednorázové velkoplošné nasazování filmů v mnoha kopiích.

7.2 Nové postupy v melodramatu a komedii

Melodramata byla nadále převládajícím a diváky nejvyhledávanějším žánrem. V popředí je po celá šedesátá léta konflikt mezi morálkou společnosti a přáními jednotlivců. Příběhy plné sebetřýzně, odříkání a nenaplněné lásky jako důsledek rozdílného sociálního statusu milenců jsou typické pro toto období. Mírný posun je vidět ve vymezení stran stojících proti sobě. V první polovině šedesátých let mezi sebou soupeří modernita emancipovaných žen s patriarchálním konzervatismem, v druhé polovině dekády to jsou tvrdě pracující obyčejní lidé a vyšší společenská třída. Nejlépe je tento střet vidět na filmu *I kdybys mě znovu nenáviděl* (미워도다시한번, *Miwōdo tasihanbōn*, r. Čong So-jōng, 1968), ve kterém žena otěhotní s mužem, o němž netuší, že je již ženatý. Poté ho opouští a odchází na venkov, kde se sama stará o syna. Když je chlapcovi osm let, snaží se mu zajistit lepší život tím, že ho dá na výchovu k otci. Chlapec ale není schopný přizpůsobit se životu v bohaté rodině a příběh uzavírá jeho návrat k životu na vsi. *I kdybys mě znovu nenáviděl* zachycuje zoufalství obyčejných lidí, kteří cítili, že pro ně ve světě úspěšných není místo. Film viděl téměř každý desátý obyvatel Soulu, čímž se stal divácky nejúspěšnějším filmem na dalších šest let.

V průběhu dekády se diverzifikuje komediální žánr. První komedie byly zároveň společenskými dramaty a satirou. Tento trend zůstává, nově přibývají hrubozrné komedie s populárními komedianty v hlavních rolích. Náměty se točí především kolem výměny genderových rolí. Muži řešící svou nezaměstnanost se převlékají za ženy a jsou vsazeni do rolí tradičně připisovaných ženám, jako je práce v salonu krásy, v domácnosti, či jako společnice. Tyto komedie sklízely pro svůj prvoplánový a často vulgární humor velmi negativní ohlas u kritiky, publikum tvořené převážně příslušníky nižší třídy si je přesto oblíbilo.

Historické podívané si udržely svou oblibu po celou dekádu a diváky lákaly na bohatou výpravu a kostýmy, které mohly vyniknout díky barevnému formátu. Zprvu převládala zpracování osudů výjimečných mužů, kteří usilovali o přetvoření společnosti. Později v souvislosti s politickým vývojem v zemi, kde prezident Pak Čöng-hüi upevňoval svou moc a směřoval k diktátorskému stylu vlády, se začali tvůrci přesouvat k příběhům tyranů a proradných úředníků. To dokládá i režisér Sin Sang-ok: „*Během filmu Jönsangun (연산군, Jönsangun, r. Sin Sang-ok, 1961) je král stále násilnější. Skrze výpravné historické drama jsem se vlastně vyjadřoval k současnosti a politické situaci. To díky tomu je král Jönsangun tak uvěřitelná postava. On totiž ve skutečnosti žil! Lidé v tomto filmu nalézali podobnosti s tím, co prožívali během vojenské vlády, a proto ho chtěli vidět. A takhle to bylo s hodně filmy v šedesátých letech.*“³⁹

7.3 Úspěšné žánrové filmy

Šedesátá léta jsou obdobím, kdy si svou cestu na plátno našlo mnoho nových žánrů. Některé uspěly, jiné po pár letech odezněly. Mezi ty úspěšné se řadí akční film, částečně i filmy pro mladé a horor. Velmi krátkou dobu trvání měla vlna šermířských filmů inspirovaných hong-kongskou produkcí.

Nová generace diváků, která už nezažila japonskou okupaci, ale prošla si korejskou válkou a obdobím nucené modernizace, se těžko identifikovala s hrdiny filmů natočených o generaci staršími tvůrci ovlivněnými japonskou kulturou. Mladí čelili přívalu americké populární kultury, která změnila jejich životní styl a odcizila je rodičům. Mladí měli touhu měnit svět a svůj názor se nebáli prosazovat, což dokazují především studentské bouře, které

³⁹ Z rozhovoru se Sin Sang-okem z roku 1999 uveřejněném na webu www.koreanfilm.org.

donutili odstoupit prezidenta I Süng-mana. Nově získané svobody byly ztraceny po převratu v následujícím roce. Nástup dalšího vojenského režimu jen umocnil jejich frustraci vycházející z rozdílu mezi jejich sny a skutečnou životní situací.

Hrdiny filmů pro mladé jsou nejčastěji sirotci či vydědenci nesdílející víru v lepší budoucnost, kterou oplivají postavy z rodinných dramát. Absence rodiny jako záchranné sítě z nich dělá frustrované jedince se sebevražednými sklony, kteří se nezřídka pohybují za hranicí zákona. Nejúspěšnějším zástupcem tohoto trendu je film *Bosé mládí* (만발의청춘, Mänbarüi čchöngčchun, r. Kim Ki-dök, 1964) vyprávějící o zapovězené lásce mezi nevzdělaným gangsterem a dcerou velvyslance. Společenská propast mezi nimi je nepřekonatelná a nikdo z jejich okolí nechce, aby se o její překonání vůbec pokoušeli. Milenci si navzdory nátlaku jejich okolí jdou za svým, což představuje novátorský prvek v místním filmu. Do té doby bylo běžné upozadit vlastní štěstí ve prospěch dodržení společenských norem. V *Bosém mládí* se ústřední pár vzepré požadavkům okolí a společně uteče. Před realitou se ovšem nejde skrývat věčně a jediné opravdové východisko nacházejí ve společné sebevraždě. Jak ukazuje závěrečná scéna, společnost jim nedovolí být spolu ani v okamžiku smrti, když dívku vyprovází dlouhý a pompézní smuteční průvod, zatímco chlapec je odvážen opodál na dřevěném povozu svým jediným kamarádem. Z *Bosého mládí* se stala generační výpověď a z představitele hlavní role Sin Söng-ila ikona mladých jakou byl na Západě James Dean nebo Marlon Brando.

Kromě filmů pro mladé zaznamenal divácký ohlas i další nový žánr, horor. Duchařské filmy se točily i v předchozích dekadách, ale duchové nesloužili primárně k děšení diváků, ale po většinou pro znázornění tragických osudů dcer v jejich nových rodinách. Nejčastěji byl takto zpracován klasický román *Vyprávění o Čanghwa a Hong Njön*, ale za horor tyto filmy označit nelze. Klasické horory se začaly natáčet až v průběhu šedesátých let, když si korejské publikum zvyklo na estetiku západních hororových snímků, jaké točilo například britské studio Hammer.⁴⁰ Korejské horory byly nízkonákladové snímky, které sázely na kombinaci strachu a melodramatu. Významnější divácký ohlas vzbudil pouze jediný snímek, *Wörhaina hrobka* (월하의공동묘지, Wörhaüi kongdongmjodži, r. Kwön Čchör-hüi, 1967), který zhlédlo přes padesát tisíc diváků.

⁴⁰ Hammer Film Production je britská filmová produkční společnost založená v roce 1931. Největší slávu zažila v šedesátých a sedmdesátých letech se sérií hororových snímků o Frankensteinovi, Drakulovi či mumiích.

Nastálo se mezi zavedené žánry prosadil akční film. Režiséři akčních filmů patřili k mladší generaci ovlivněné západní a hongkongskou produkcí a jejich dynamické filmy plné přestřelek, honiček a exotických lokací si získaly mnoho příznivců. Akční tvorbu šedesátých let lze rozdělit do několika subžánrů. Psychologické thrillery o zločinech z vášně, například Kim Ki-jöngova *Služebná*, špiónské filmy inspirované oblíbenými dobrodružstvími Jamese Bonda, kterým patřila druhá polovina šedesátých let, a také válečné velkofilmy z korejské války.

Nejúspěšnějším válečným filmem a nejnavštěvovanějším filmem roku 1963 se stal film *Mariňáci, kteří se nevrátili* (돌아오지않는해병, Toraodži annün häbjöng, r. I Man-hüi, 1963). Divácký ohlas i vyznění filmu lze chápat jako doklad toho, že diváci i tvůrci už měli od války patřičný odstup potřebný na to, aby si její znázornění dokázali užít na filmovém plátně a film nebyl jen antikomunistickou propagandou. Hlavním nepřítelem je tu válka samotná, a když už se bojuje s nepřítelem, představují ho Číňané. Film se těšil velké podpoře vlády, díky které se mohlo natáčení zúčastnit několik tisíc vojáků a zvýšit tak působivost bitevních scén.

Krátkodobý úspěch slavily šermířské filmy, inspirované hong-kongskou produkcí. Pro svou špatnou technickou kvalitu dočasně vymizely, ale úspěch hong-kongského importu nastartoval v druhé polovině šedesátých let období koprodukčních titulů, které již mohly konkurovat svým předobrazům.

7.4 Literární adaptace jako cesta k tvůrčí svobodě

V druhé polovině šedesátých let se zpříšňovala cenzura a již zdaleka nebylo možné točit tak kritické filmy, jaké vznikly v letech 1960-61. S vládní politikou udělování dovozních kvót za produkci kvalitních filmů (hlavním kritériem bylo ocenění na filmovém festivalu, nejlépe v zahraničí) se tvůrci dočasně uchýlili k filmovým adaptacím ceněných literárních děl, často i soudobých. Tyto filmy nepodléhaly tak přísné cenzuře, a protože nebyly točeny s komerčním záměrem, měli jejich tvůrci daleko větší uměleckou svobodu. Producenti do nich investovali, protože se skrze ně snažili zvýšit své kvóty pro import zahraničních filmů, z jejichž promítání se jim náklady vrátily. Díky literární předloze nebyly zpravidla tak epizodické, a protože námětem byla nejčastěji krátká povídka, absence výraznějšího děje nahradila výrazná estetika a lyrické zpracování.

Mezi klasické literární filmy patří *Rybářská vesnice* (갯마을, Kätmaül, r. Kim Su-jong, 1965) podle stejnojmenné povídky O Jöng-sua z roku 1953. Režisér Kim Su-jong zde citlivě a s pochopením zobrazuje život v rybářské vesnici, kde většina žen brzy ovdověla a kde nevládne tak rigidní morálka jako ve městech. Ženy zde otevřeně mluví o svém sexuálním životě a tužbách, znovu se vdávají a jsou zde i náznaky lesbické lásky. *Rybářská vesnice* je současně jak drsně realistická, tak i lyricky krásná. Kim Su-jong ke svému stylu lakonicky poznamenává: „*Mé filmy neobsahují jen dramatický příběh, ale je v nich i poezie. Přinejmenším aspoň v několika scénách.*“⁴¹ Film přilákal do kin sto tisíc diváků⁴² a ukázal, že literární filmy mohou být i komerčně úspěšné.

V roce 1968 byly ovšem literární adaptace jako kategorie vyjmuta z vládního systému oceňování kvalitních filmů, což znamenalo rychlý konec tohoto subžánru a návrat ke komerční tvorbě. Přestože se tyto filmy točily pouze několik let, řada z nich patří do zlatého fondu korejského filmu.

7.5 Zákon o národní bezpečnosti a sílící cenzura

Přestože ústava zaručovala svobodu projevu, druhá revize Zákona o filmu z roku 1966 uzákonila filmovou cenzuru. Spolu s ní platil Zákon o národní bezpečnosti, který dokázal odstavit jakýkoliv film, který nešel ruku v ruce s vládní politikou. Několik filmů bylo obviněno z pornografie a muselo být přestříháno, včetně filmů Sin Sang-oka, který vlastnil největší filmovou společnost doby a těšil se osobní přízni prezidenta Pak Čöng-hüiho. *Sedm válečných zajatkyň* (7인의여포로, Čchil inüi jöpchoro, r. I Man-hüi, 1965) bylo obviněno z porušení Zákona o národní bezpečnosti a režisér I Man-hüi byl zatčen. To vyvolalo vlnu odporu mezi jeho kolegy a sepsání petice za jeho propuštění s tím, že se nesmíme vracet do dob, kdy komunisté platili za jednorozměrné zlo. I Man-hüi byl nakonec propuštěn až po příslibu, že film přestříhá a změní jeho název.

Situace na konci šedesátých let se začala přibližovat stavu na konci japonské okupace. I teď musel každý film projít schvalovacím procesem už před natáčením, mohl být zastaven kdykoliv v průběhu produkce a po dokončení musel opět před cenzurní komisí. Vláda byla

⁴¹ Kim Soo-yong – The influence of a prolific craftsman's imagination, *Korean Cinema Today*, 2009, roč. 1, č. 4., s. 58.

⁴² http://kmdb.or.kr/movie/md_basic.asp?nation=K&p_dataid=01240&keyword=%B0%B9%B8%B6%C0%BB

citlivá na jakoukoliv kritiku její politiky či otevřenější sexualitu a měla uzákoněné prostředky, jak svých cílů dosáhnout.

8 Film pod dohledem státu (1971 – 1979)

Sedmdesátá léta jsou neradostným obdobím korejského filmu, kdy zbankrotovala většina produkčních společností a stále autoritativnější stát svými zásahy utlumoval uměleckou svobodu. Svůj příchod ohlásila televize a společně s neatraktivními propagandistickými snímky se zapříčinila o hluboký propad návštěvnosti. Možnosti kritické reflexe doby byly limitované a musely jít v souladu s vládním programem. I v tomto temném období však bylo natočeno několik pozoruhodných snímků.

8.1 Revize Zákona o filmu pod vlivem jusinské ústavy

Na počátku 70. let se masově rozšířila televize a začala vysílat kromě státní KBS i soukromá MBC. Tak, jako film v padesátých letech nahradil divadlo, vypadalo to, že televize nyní nahradí film. Návštěvnost kin zaznamenala prudký pokles,⁴³ a pokud šli lidé do kina, upřednostňovali zahraniční filmy. Se záměrem zvrátit tento trend byl v únoru 1973 zrevidován Zákon o filmu. Pomoci domácímu odvětví nebyl jediný cíl této revize. Po vyhlášení nové ústavy v roce 1972 hodlala vláda využít film jako vlivné médium k propagaci svých záměrů. V Zákoně o filmu bylo dokonce výslovně uvedeno, že film musí být v souladu s politikou jusin⁴⁴. K tomu, aby tomu tak bylo, měla vláda mocný nástroj v podobě pravomoci k udělování dovozních kvót pro zahraniční filmy, jejichž návštěvnost na rozdíl od domácí produkce stoupala. Povolení k importu zahraničních filmů se udělovalo za produkci kvalitních domácích filmů. Zda je daný film kvalitní, o tom rozhodovala vládou zřízená Komise pro propagaci korejského filmu (영화진흥위원회, Korean Motion Picture Promotion Corporation).

Tato organizace měla na starost všechny činnosti v souvislosti s filmem. Starala se distribuci domácích filmů v Koreji, o propagaci a vývoz filmů do zahraničí, spravovala půjčky pro filmaře, zavedla fond pro psaní scénářů a dokonce se sama pustila do produkce

⁴³ V roce 1970 přišlo do kin 166 milionů diváků, o dva roky později to bylo o 47 milionů diváků. (zdroj: Korean Film Biz Zone – <http://www.koreanfilm.or.kr/jsp/index.jsp>)

⁴⁴ Politika jusin (유신, česky revitalizace) je odvozena od ústavy jusin vyhlášené v roce 1972, která dala prezidentovi téměř neomezenou moc a legalizovala jeho diktaturu. Obecně lze říci, že politika jusin upřednostňovala ekonomický vývoj na úkor politických svobod.

filmů. Aby se zaručilo správné vyznění filmů, byli tvůrci nuceni předkládat scénáře a poté hotové filmy před schvalovací komisí. Po částečném zvolnění podmínek pro registraci filmových společností třetí revizí zákona v roce 1970 se tyto podmínky opět zpřísnily a navíc byla zcela zrušena možnost nezávislé individuální produkce. Ve snaze podpořit korejské filmy bylo vyžadováno, aby jejich podíl na trhu byl minimálně dvoutřetinový. Stejný poměr byl žádoucí i co se týče promítacích dnů. Tyto změny situaci nezlepšily, právě naopak. Filmaři měli minimální tvůrčí svobodu a museli točit propagandistické filmy, které diváci ignorovali, a ještě více se přiklonili k filmům zahraničním a televizním seriálům.

8.2 Propagandistické filmy financované státem

Po vydání nové ústavy a úpravě Zákona o filmu musely všechny filmy podporovat vládní ideologii *jušin*. Jako vzorové měly sloužit filmy přímo od Komise pro propagaci korejského filmu. Ta jako vládní organizace měla neomezené finanční prostředky a mohla si dovolit natáčet nákladné válečné filmy. Prvním byl snímek *Svědectví* (증언, Čüngön, r. Im Kwön-tchäk, 1973) pozdějšího klasika korejského filmu Im Kwön-tchäka, který díky své monumentálnosti uspěl i u diváků. Následoval ještě výpravnější film *Když kvetly chryzantémy* (들국화는피었는데, Tŭlgukhwanŭn pchiönunde, r. I Man-hŭi, 1974) od průkopníka válečného filmu I Man-hŭiho. *Když kvetly chryzantémy* začíná útokem severní Koreje na Korejskou republiku a na osudech jedné rodiny zobrazuje průběh války. Na rozdíl od jedenáct let starého filmu stejného režiséra *Mariňáci, kteří se nevrátili*, tu už komunistické agresory nenahrazují Číňané, ale válečná zvěrstva tu páchají pouze Severokorejci. Oproti nim jihokorejští vojáci jsou tu za hrdiny obětující život se pro vlast a bránící ze všech sil postupu komunistů.

Vládou financované filmy se netýkaly jen komunismu, ale několik filmů bylo natočeno i na podporu vládního hnutí *Za novou ves*.⁴⁵ Tyto snímky trpěly nezájmem diváků, proto byly organizovány jejich bezplatné veřejné projekce. Tento způsob promítání vyvolal veřejné pobouření.

⁴⁵ Hnutí *Za novou ves* (새마을운동) bylo spuštěno 22. dubna 1970 a mělo za cíl modernizace venkova.

8.3 Názna kritiky ve filmech o hosteskách

Sedmdesátá léta nepřála sociálně kritickým filmů tak, jak tomu bylo v předchozí dekádě. Filmy se sice nezdřáhaly zobrazovat nelehkou životní situaci většiny obyvatelstva, ale zároveň propagovaly vládní politiku jako její řešení. Dominantním žánrem zůstává melodrama, ale tento žánr je natolik široký, že v sobě ukrývá celou řadu dalších subžánrů a stylů. Zjednodušeně se dá říci, že téměř každý film má v sobě minimálně náznaky melodramatu či přímo melodramatickou linku.

Jedním z nejvýznamnějších subžánrů melodramatu se v 70. letech stal tzv. film o hosteskách (호스티스영화, hosŭtchisŭ jŏnghwa, hostess movie). Filmy o hosteskách zachycují osudy dívek, které přišly s vidinou velkého výdělku do hlavního města, ale končí buď jako hostesky v barech, či častěji rovnou jako prostitutky. Tyto filmy se točily většinu dekády a byly velmi úspěšné. Z prvních šesti nejnavštěvovanějších filmů dekády jich polovina patří do tohoto subžánru.

První filmy tohoto subžánru se objevily už v první polovině dekády, ale klíčovým byl divácký ohlas filmu s ironickým názvem *Jŏng-džainy zlaté časy* (영자의전성시대, Jŏngdžaui čönsöng sidä, r. Kim Ho-sön, 1975). Ten se stal nejnavštěvovanějším filmem roku a lze ho brát za archetypální. Film začíná na policejní stanici setkáním Čchang-sua, který se právě vrátil z vietnamské války, a Jŏng-dži, která byla zadržena společně s dalšími prostitutkami. Čchang-su, který jí před odjezdem do Vietnamu neúspěšně žádal o ruku, je její situací zděšen. Poté se film vrací o tři roky dozadu a ukazuje, co všechno se mezitím Jŏng-dži přihodilo. Jako nejstarší dcera přijela z vesnice do Soulu, aby mohla finančně podporovat sourozence a rodiče. Pracuje jako služebná, ale je propuštěna poté, co paní domu přistihne syna, jak ji sexuálně obtěžuje. Poté pracuje jako švadlena, ale vydělané peníze jí nestačí. Na přímmluvu kamarádky dostává práci v baru, ale odmítá se nechat obtěžovat od zákazníků a tuto práci opouští. Touží si udělat řidičský průkaz, ale během práce průvodčí přichází po dopravní nehodě o levou ruku. Nakonec se jediným možným řešením, jak si vydělat peníze, stává prostituce, především pro americké vojáky. Když Jŏng-dža v jedné scéně prochází kolem vládní budovy, s pláčem a vyčítavě se na ni podívá. Větší kritika směrem k vládě nebyla v tomto období možná. Podobný osud potkal bezpočet dívek a s tím, jak se v průběhu dekády

typický návštěvník kina změnil z příslušníka vyšší třídy na dělníka či studenta, se tyto filmy staly velmi populární.

Kritický pohled na společnost byl pouze v prvních filmech tohoto subžánru. Následná vlna imitací a pokračování předchozích úspěšných děl se již nesnažila o reflexi společnosti, ale pouze využívala prostředí prostituce k zobrazování erotiky a k nalákání diváků. To se sice podařilo, ale degradovalo to tento žánr na úroveň erotických filmů podobných japonským pinku⁴⁶ filmům.

8.4 Středoškolské filmy

V sedmdesátých letech byly děti z poválečného baby boomu na středních a vysokých školách a tato generace byla tak početná, že se stala pro filmové producenty významným trhem a částečně dokázala tlumit celkový propad návštěvnosti. V době, kdy pracující trávili volný čas převážně u televize, se právě tato mládež hrnula do kin.

Filmy pro mladé se navíc daly natočit za nízké rozpočty a měly minimální problémy s cenzurou. První snímky zasazené do středoškolského prostředí se natočily už v raných sedmdesátých letech, ale průlom přišel až v roce 1976 s filmem *Nikdy na mě nezapomeň* (진짜진짜잊지마, Činčča činčča itdžima, r. Mun Jō-song, 1976), který jako první ukázal komerční potenciál filmů určených pro středoškolské diváky. V tomto roce mělo premiéru dvacet pět středoškolských filmů, což byla jedna pětina filmové produkce tohoto roku. Komerční vrchol přišel v následujícím roce s filmem *Vtipálek ze střední* (고교알개, Kogjojalkä, r. Sök Rā-mjōng, 1976), který se se čtvrtmilionovou návštěvností stal jedním z nejúspěšnějších filmů sedmdesátých let. Příběh začíná jako rozverná komedie ze střední školy, ale poté se láme ve vážné vyprávění o síle přátelství a obětavosti.

V porovnání s filmy pro mladé z šedesátých let jako bylo *Bosé mládí*, tyto filmy nejsou o společenské revoltě, ale spíše naopak. Jedná se o komerční komedie a melodramata o prvních láskách mládeže, která nevidí východisko v sebevraždě, ale jak diktuje vládní politika v tvrdé práci, vzdělání a vzájemné pomoci.

⁴⁶ Pinku filmy jsou v Japonsku natočené erotické, lehce pornografické snímky. Tento žánr se rozšířil na počátku 60. let a byl velmi populární. V 70. letech se žánru pinku začala věnovat i velká studia čelící nezájmu publika o své filmy a dočasně dosáhl tento žánr i kritického ohlasu. Pinku filmy se natáčejí dodnes, převážně v produkci menších nezávislých společností.

V roce 1977 byly tyto filmy vyjmuty ze systému oceňování kvalitní produkce a zájem producentů, kterým šlo především o získání práv na dovoz zahraničních filmů, o ně postupně opadl.

8.5 Filmová kultura a hnutí

S postupující industrializací vznikaly nové průmyslové a obytné části měst, kde se vyvinula svébytná filmová kultura. Starší klasická kina jako je například Tansöngsa byla v centru Soulu, promítala ceněná domácí a zahraniční díla a jejich návštěva byla společenskou událostí. Jejich protikladem byla kina na předměstích, která navštěvovala dělnická třída, a která promítala filmy plné násilí a erotiky, zejména z Hong-Kongu a Spojených států amerických. Protože na výrobu mnoha filmových kopií nebyly finanční prostředky, filmy měly premiéru v centrech měst a až poté, co skončil jejich první promítací cyklus, se dostaly na předměstí. Předměstská kina ale nabízela více než jen projekce filmů. Promítáním předcházela hudební vystoupení oblíbených zpěváků, která byla velmi populární. Tyto projekce byly pro svou specifičnost a častou přítomnost násilí předmětem státního dohledu. Zároveň to bylo prostředí, kde lidé v době politického útlaku mohli pocítovat alespoň minimální svobodu.

Další subkultura vznikla okolo kulturních středisek, která měla svou vlastní filmotéku, a poskytovala prostory filmovým nadšencům, kteří neměli kde vidět zahraniční nekomerční tvorbu či si přečíst odbornou literaturu. Největší komunity se vytvořily okolo filmových klubů Francouzského kulturního centra a německého Goethe-Institutu a měly stovky členů. Mezi ně patřili i renomovaní režiséři a profesori z filmových kateder, jakými byli například Ju Hjōn-mok a Ha Kil-džong. Ve své době neměly tyto kluby velkou podporu, protože jejich obdiv k západní kultuře se jevil autoritám jako nepatřičný. Nicméně z této generace, která získala o filmu mnohem větší teoretické znalosti než jejich předchůdci, se rekrutuje většina významných postav následujících dekád.

V druhé polovině sedmdesátých let vzniklo ze setkání několika přátel, filmových tvůrců, studentů filmových kateder a jednoho filmového teoretika, první filmové umělecké hnutí v jižní Koreji. Dva z šesti zakládajících členů vystudovali film na univerzitě v Los Angeles a spolu s ostatními členy byli velmi kritičtí ke korejskému filmu. Společně diskutovali o umění, nabírali další členy a vydávali časopis *Éra obrazu* (영상시대, Jōngsang sidä).

V sedmdesátých letech dokončili svůj první film *Pochod bláznů* (바보들의행진, Pabodŭrŭi hängdžin, r. Ha Kil-džong, 1975), ve kterém zachytili životní styl rebelující mládeže, za jakou považovali i sami sebe. Zakázané písně, dlouhé vlasy, minisukně, točené pivo, to jsou některé z elementů tohoto filmu. *Pochod bláznů* stejně jako *Jong-džainy zlaté časy* utrpěl cenzurními zásahy, přesto zůstává důkazem, že i v sedmdesátých letech vznikla výjimečná díla.

9 Světový film šedesátých a sedmdesátých let – srovnání s korejskou kinematografií

Šedesátá léta přinesla ve světovém filmu mnoho „nových vln“. Na Západě přicházela sexuální revoluce a rocková hudba. Mladá generace odmítala hodnoty svých rodičů a žádala si jiné filmy. V Americe se formuje tzv. Nový Hollywood, jehož komerční úspěch je počátkem jeho zániku a ohlašuje příchod éry nákladných blockbusterů.

9.1 Nové vlny v Evropě a v Japonsku

Tvůrci francouzské nové vlny se soustředili okolo časopisu *Cashiers du cinéma* a zastávali názor, že režisér by měl točit co nejosobněji. Filmaři ve Francii se těšili státní finanční podpoře a mohli si dovolit experimentovat. Jejich filmy ukazují život rebelující mládeže nedůvěřující autoritám a často mají otevřený konec. Srovnatelné hnutí se v Koreji objevilo až o patnáct let později a vzhledem k obtížnějším podmínkám bylo mnohem méně plodné a na rozdíl od francouzské nové vlny zůstalo na okraji zájmu diváků.

V Itálii na počátku šedesátých let podobně jako ve Francii slavili po několik let komerční i kritické úspěchy filmy nastupujících autorů jako byl Pasolini, Berolucci či Olmi. Když zájem o tyto filmy opadl, připravila vláda podpůrné prostředky jako garantované bankovní půjčky, speciální fondy a ocenění za úsilí o kvalitu. Tato opatření jsou téměř totožná s těmi, která byla zavedena v Koreji o dekádu později, kdy prudce klesla návštěvnost kin. Co ale proslavilo Itálii v šedesátých letech byl tzv. spaghetti western a jeho nejúspěšnější autor Sergio Leone. Okázalý vizuální styl, nevídané násilí, hudba Ennia Morriconeho a ikonický Clint Eastwood zviditelnili tento žánr po celém světě. Filmy Sergia Leoneho se s velkým úspěchem promítaly i v jižní Koreji a inspirovaly korejské autory ke zcela novému žánru. Tzv. mandžuské westerny jsou příběhy korejských bojovníků za nezávislost v období japonské okupace a jsou zpravidla zasazeny do Mandžuska. V rámci tohoto žánru natočili několik filmů i přední korejští tvůrci jako Sin Sang-ok a I Man-hŭi. Všeobecně byl však mandžuský western pro svou násilnost považován za druhořadý žánr a v průběhu druhé poloviny sedmdesátých let postupně vymizel. Znovu se tento žánr zapsal do podvědomí diváků až v roce 2008 filmem režiséra Kim Či-una *Hodný, zlý a divný* (좋은놈, 나쁜놈, 이상한놈, Čoŭnnom, nappŭnnom, isanghannom, r. Kim Či-un, 2008), který je také nazýván kimčchi westernem. Film je poctou Leoneově filmu *Hodný, zlý a ošklivý* (Il buono, il brutto, il

cattivo , r. Sergio Leone, 1966), premiéru měl na festivalu v Cannes a doma se stal nejnavštěvovanějším filmem roku. Vlnu podobně laděných filmů ale neodstartoval a zůstal v tomto ohledu ojedinělý.

Vliv na korejskou kinematografii měly i anglické horory od Studia Hammer, které podobně jako italské spaghetti westerny dosáhly světového věhlasu.

Česká vlna z poloviny šedesátých let sice dosáhla mezinárodního renomé, ale její vliv na korejskou filmovou tvorbu je naprosto minimální, pokud ne přímo nulový. Otázkou zůstává, jestli nějaké filmy české nové vlny byly v Koreji k dispozici. V široké distribuci pro svůj malý komerční potenciál nejspíše neběžely a kulturní střediska s vlastními filmovými kluby země ze socialistického bloku v Koreji neměla. Navíc i rysy české nové vlny jako je například absurdní humor a improvizace nejsou v korejských filmech k vidění.

Podobně lze hovořit o japonské nové vlně. Japonské filmy byly v Koreji zakázané a Korejci se s nimi mohli seznámit jedině v rámci studia v Japonsku. Tyto filmy byly ovšem mnohem radikálnější než korejské, ať už tematicky, či stylem. Brutální akční filmy či snímky pinku (softpornografie) se v Koreji začaly objevovat až téměř o dvě dekády později.

9.2 Hollywood

V šedesátých letech přišel v zámoří pokles návštěvnosti, a přestože se filmová studia domluvila s televizemi na vysokých poplatcích za vysílací práva na jejich filmy, příjmy klesaly a řada předražených a neúspěšných filmů přivedla filmová studia do velkých dluhů. Na konci šedesátých let byla v Hollywoodu čtyřicetiprocentní nezaměstnanost a některá velká studia přišla o svou nezávislost, když byla koupena finančními konglomeráty.

Studia si uvědomila, že polovinu publika tvoří mladí mezi šestnácti a čtyřicetiletými lety a pro ty byly filmy staré generace filmařů neatraktivní. Na konci dekády začali natáčet mladší filmaři a dali vzniknout tzv. Novému Hollywoodu. Studia zkoušela natáčet filmy po vzoru evropského uměleckého filmu, který slavil úspěch mezi vysokoškoláky, ale významnější přínos pro obnovu průmyslu než tyto napodobeniny měly daňové úlevy z roku 1971.

První úspěchy přišly s filmy jako *Bonnie a Clyde* (Bonnie and Clyde, r. Arthur Penn, 1967), *Bezstarostná jízda* (Easy Rider, r. Dennis Hopper, 1969), *Absolvent* (The Graduate, r. Mike Nichols, 1967), *2001: Vesmírná odysea* (2001: A Space Odyssey, r. Stanley Kubrick,

1968) či *MASH* (*MASH*, r. Robert Altman, 1979), které byly proti establishmentu, nevyhýbaly se sexu, drogám či stylizovanému násilí, a podařilo se jim přitáhnout mladé publikum. Mělo být ale ještě mnohem lépe. Nová generace v čele s trojicí Coppola, Spielberg a Lucas svými fenomenálně úspěšnými filmy *Kmotr* (*The Godfather*, r. Francis Ford Coppola, 1972), *Čelisti* (*Jaws*, r. Steven Spielberg, 1975) a *Hvězdné války* (*Star wars*, r. George Lucas, 1977) nastartovala éru blockbusterů.

Tyto snímky vycházely z myšlenky autorských originálních filmů, ale jejich úspěch změnil uvažování producentů natolik, že tvůrčí svobodu filmařů v důsledku omezil. Režiséři si začali prosazovat své projekty bez ohledu na finanční náročnost, překračovali schválené rozpočty a zdaleka ne vždy se investice vrátily. V zájmu jistější návratnosti enormních nákladů se standardní praktikou stala opulentní propagace, nasazení do velkého množství kin v letní či vánoční sezoně a spoléhání se na premiérový víkend. *Hvězdné války* ukázaly netušený potenciál merchandisingu⁴⁷ a filmových pokračování. Filmy jako *Superman* (*Superman*, r. Richard Donner, 1978), který smíchal dohromady herecké hvězdy, slavného skladatele, scénář od autora literárních bestsellerů a nejnovější filmové triky, naznačily další směřování hollywoodské produkce a to strategii megafilmů.

Americké filmy měly na korejské autory značný vliv, přestože vývoj v obou zemích byl zrcadlově odlišný. Šedesátá léta byla v Koreji vrcholným tvůrčím a komerčním obdobím a sedmdesátá léta dobou úpadku. Generační výměna diváků, která stála za nástupem Nového Hollywoodu a poté obdobím megafilmů, se odehrála v jižní Koreji v prakticky ve stejnou dobu, ale pro nástup nových experimentujících filmařů nebyly v Koreji na rozdíl od Hollywoodu příhodné podmínky. Zatímco v Hollywoodu studia získala stamiliony dolarů díky daňovým úlevám a nechala režiséry točit zcela nově a po svém, v Koreji přitvrzovala vládní cenzura a film prohrával v souboji s televizí. Tento střed v Hollywoodu proběhl o dekádu dříve a film se už naučil těžit ze spolupráce s televizními stanicemi.

Korejským kinům vládla buď melodramata či adaptace slavných literárních děl, tedy tvorba orientovaná na starší diváky a podobná té hollywoodské z padesátých let. Filmy pro mladé přišly až na konci sedmé dekády a ukazovaly spíše každodenní život mladých lidí, než že by je lákaly na velkolepou akci, násilí či sex. Inspiraci lze najít v žánru akčního filmu. Filmy o špionech jsou následovníky dobrodružství agenta 007. Na tomto poli je však stejně

⁴⁷ V souvislosti s filmem se merchandisingem rozumí prodej přidružený prodej výrobků spojených s filmem, např. filmové postavičky, hračky, oblečení, knihy, komiksy atd.

významnou inspirací hong-kongská akční škola, která zacházela dále v zobrazování násilí a kulturně je Koreji nepochybně bližší. Některé další západní žánry byly však natolik kulturně specifické (western, blaxploitation⁴⁸), finančně náročné (sci-fi, hrdinské komiksové adaptace) či společensky neakceptovatelné (pornografie), než aby se v Koreji snažili o jejich vlastní zpracování.

⁴⁸ Blaxploitation je filmový žánr, který se rozšířil ve Spojených státech amerických v 70. letech. Jeho hrdiny jsou afroameričané, příběhy jsou zasazené do ghett a zpravidla se jedná o drsné detektivky.

10 Postupná obroda korejské kinematografie pod novým vojenským režimem (1980 – 1987)

Po atentátu na Pak Čöng-hüiho následovalo dvouměsíční chaotické období, které ukončil vojenský převrat generála Čön Tu-hwana.⁴⁹ Tím bylo znemožněno pokračování liberálních reforem. Odkaz studentského demokratizačního hnutí v Kwangdžu,⁵⁰ které bylo krvavě potlačeno, se ve filmu dlouho nemohlo nijak odrazit. Státní dohled nad filmem oslabil jen velmi lehce a po většinu osmdesátých let nebylo možné točit filmy polemizující s vládní politikou. Oslabení cenzury se týká především zobrazování sexuality, což vedlo k vlně erotických až lehce pornografických filmů. Větší volnost pocítili autoři až v souvislosti s olympijskými hrami v Soulu, které iniciovaly řadu změn.⁵¹ Nová generace filmařů využila relativní volnosti a dokázala i v rámci komerční tvorby zaujmout svým stylem nejen domácí diváky, ale i kritiky na významných festivalech ve světě. Nové revize se v polovině dekády dočkal Zákon o filmu a šlo o revoluční změny. Po více než dvaceti letech byla obnovena nezávislá filmová produkce a trh se plně otevřel zahraničním filmům.

10.1 Zmírnění cenzury

První roky po nástupu Čön Tu-hwana se nesly ve znamení mnoha demonstrací, které přinesly určité výsledky. Vláda se snažila odvést pozornost veřejnosti od kritiky své činnosti a schválila některé dílčí ústupky, zaměřené především na mládež, která tvořila jádro protestujících. Zrušena byla nařízení ohledně délky vlasů, nošení školních uniforem a noční klid. Díky tomu se mohla v roce 1982 otevřít noční kina. Tato opatření byla součástí tzv. politiky 3S (sex, screen, sport), odhalené novináři v roce 2005. V rámci této variace na starořímskou politiku chléb a hry nařídil prezident spuštění profesionálních soutěží,⁵² pořádání Asijských her v roce 1986 a Olympijských her o dva roky později.

⁴⁹ Čön Tu-hwan byl prezidentem 5. republiky (1980-87), 1979 zorganizoval vojenský převrat, o rok později se podílel na masakru v Kwangdžu. 1995 odsouzen k trestu smrti, poté trest zmírněn na doživotí, nakonec propuštěn.

⁵⁰ Povstání v Kwangdžu bylo vyvrcholením studentských bouří proti kumulaci funkcí Čön Tu-hwanem v roce 1979. Čön Tu-hwa nasadil na studenty speciální jednotku. Ke studentům se poté přidali běžní obyvatelé, a zahnali vojáky na ústup. Nakonec povstání brutálně potlačila armáda.

⁵¹ Propuštění byli opoziční političtí vůdcové, přislíbena nová ústava, přímá volba prezidenta a další politické reformy.

⁵² Profesionální basebalová liga byla spuštěna v roce 1982, o rok později byla zahájena liga basketbalová.

Filmaři usilující o zvolnění cenzury byli odměněni liberálním přístupem k zobrazování nahoty a právě erotické filmy byly největším lákadlem v nočních kinech. Profesor I Jön-ho z katedry filmu Korean national university of arts na tuto dobu vzpomíná následovně: „*Ve dne jsme protestovali proti nedemokratické politice Čön Tu-hwana, a večer jsme se v kině řehtali u levných erotických filmů, které byly důsledkem jim prosazené liberalizace*“.⁵³

Nejpopulárnější byla série filmů *Milovnice koní* (애마부인, Ämabuin, r. Čöng In-jöp, 1982), která se dočkala celkem deseti pokračování, a úvodní film série se stal nejúspěšnějším filmem roku.

10.2 Revoluční změny v Zákoně o filmu

Změna přístupu vládních autorit k filmu se ještě znatelněji projevila v páté a šesté revizi zákona o filmu, které vyšly krátce po sobě v druhé polovině dekády. Pátá revize, která vstoupila v platnost v roce 1986, zcela změnila produkční systém. Dosavadní systém licencí, který svými náročnými podmínkami vytvořil na trhu oligopolní prostředí, byl nahrazen systémem registrací. K té stačilo splnit jedinou podmínku, mít požadované finanční prostředky. Nezávislý producent dokonce mohl natočit jeden film ročně, aniž by musel být registrován. Stačilo pouze oznámit natočení filmu. Neméně důležité bylo oddělení filmové výroby od importu dovážených filmů. Vláda již neudělovala kvóty na dovoz zahraničních filmů jako odměnu za produkci domácích snímků, ale otevřela toto odvětví pro všechny zájemce. Během jednoho roku se zaregistrovalo šedesát dva společností.

Šestá revize o dva roky později umožnila dovoz hollywoodských filmů přímo americkým společnostem. Americká exportní organizace MPEAA se dlouho snažila o naprosté otevření korejského trhu a na jednáních v roce 1985 prosadila téměř všechny své požadavky, kromě zrušení promítacích kvót. Tyto kvóty se ovšem v prvních letech platnosti vůbec nedodržovaly. V první polovině devadesátých let se korejské filmy promítaly přibližně padesát dní v roce, přestože podle kvót to mělo být 146 dní. Důrazněji se začalo vyžadovat dodržování kvót po roce 1996, kdy byla za tímto účelem zřízena nezávislá organizace.

Otevření trhu mělo dalekosáhlé následky, a i když to tak zprvu nevypadalo, bylo rozhodujícím impulzem k nástupu korejské vlny na přelomu osmé a deváté dekády. Domácí filmy musely soupeřit s americkou konkurencí, která měla nyní téměř neomezený přístup do

⁵³ Kim, Mee-hyun: Korean Cinema from Origins to Renaissance, Soul, CommunicationBooks, 2006, str. 279.

korejských kin. Už se nemohly točit filmy jen proto, aby se splnily podmínky pro obdržení povolení k dovozu, ale bylo nutné uspět svým vlastním dílem. Také nebylo možné zpětně investovat výnosy z distribuce zahraničních filmů, protože žádná část příjmu nešla do fondů na podporu domácí produkce či filmovým společnostem. Příjmy šly do kapes specializovaných importních společností či přímo americkým studiím, která mohla distribuovat své filmy přímo. Bylo tak nezbytně nutné, aby korejské společnosti našly jiný zdroj financování a změnily své uvažování při produkci filmů.

Proti otevření trhu se vzedmula vlna protestů, protože prakticky všem domácím subjektům se tím snížily příjmy. Nelíbila se jim ani skutečnost, že rozhodnutí o otevření trhu bylo uskutečněno jednostranně korejskou vládou bez jakékoliv konzultace se zástupci tohoto odvětví. Diváci ale dali jasně najevo, že tyto spory je nezajímají a vybírají si film čistě podle svého vkusu. To, že to v té době byl především hollywoodský film,⁵⁴ byla ta největší výzva, před kterou nyní společnosti stály. Filmové odvětví si rovněž uvědomilo, že se musí sjednotit a aktivněji prosazovat své zájmy, jinak nebude mít žádný vliv na formování právního prostředí ve své branži.

10.3 Sociální dramata a kritika společnosti skrze realismus

Na počátku osmdesátých let nadále přetrvávala dvoustupňová cenzura a platily jisté postupy, jak mají filmaři zobrazovat sociální otázky. Realismus byl vždy nedílnou součástí korejské filmové kultury, ale filmy, které s ním spojovaly protivládní kritiku, mívaly problémy s cenzurou. Krátce po povstání v Kwangdžu a vojenském převratu se politika stala ještě citlivějším tématem pro filmaře. Čön Tu-hwan postupně liberalizoval kulturu, ale celková demokratizace společnosti postupovala velmi pomalu.

Jedním z nemnoha filmů, který se do hloubky zabíral sociálními otázkami, byl *Trpaslík a jeho kulička letící k Měsíci* (난장이가 쏘아올린 작은 공, Nandžangiga ssoaollin čagün kong, r. I Wŏn-se, 1981). Adaptace stejnojmenné povídky spisovatele Čo Se-hüiho se soustředí okolo rodiny, která se musí nedobrovolně vystěhovat ze svého bytu. Přestože svůj byt prodají za nadstandardní cenu, nový si nemohou dovolit a nadále zůstávají v domě určeném k demolici. Dceři se podaří získat dům zpátky, ale pro rodinu je už pozdě. Zoufalý otec, který prožil život v neustálém ponížení, mezitím spáchal sebevraždu. Film se kriticky

⁵⁴ Prvních jedenáct filmů v žebříčku návštěvnosti 80. let jsou americké produkce. (zdroj: Korean Film Biz Zone – <http://www.koreanfilm.or.kr/jsp/index.jsp>)

staví k bezohlednému kapitalismu ovládajícímu korejskou společnost a několik scén z něho muselo být vystříženo. Sociální realismus a výrazné obrazové kvality do filmu vložil režisér I Wŏn-se, člen hnutí *Éra obrazu*.

Většina filmů se sociálních problémů dotýkala pouze povrchně a nebyly to tyto filmy, ukazující každodenní život prostého obyvatelstva, které zachytily atmosféru osmdesátých let. To se podařilo dosáhnout filmům zabývajícím se problematikou sjednocení země, která byla v té době velmi aktuální i díky probíhající celostátní kampani za setkání příslušníků rozdělených rodin. Právě této otázce se věnuje film *Kilsoddŭm*⁵⁵ (길소뜸, Im Kwŏn-tchäk, 1985), kterému předcházela rozsáhlá výzkum mezi rodinami zapojenými do tohoto programu. Z něho vyplynulo, že většina rodin svého setkání se s příbuznými lituje, protože si uvědomily, jak nepřekonatelné překážky jsou nyní mezi nimi. Z filmu zřetelně vyznívá, že Im Kwŏn-tchäk nepovažuje otázku sjednocení za politickou, nýbrž za sociální. Za svou cyničnost byl režisér kritizován a film byl odsuzován jako chladný a bezcitný.

10.4 Film pod tlakem zájmových skupin

V první polovině dekády čelil film tlaku nejen ze strany státních orgánů, ale i od různých zájmových skupin, které se cítily dotčeny, pokud jen ten který film ukazoval v negativním světle. První případ se odehrál v roce 1981, kdy zaměstnanci dopravního podniku protestovali proti scéně, ve které byla průvodčí podezřelá z krádeže svlečena a prohledána. Ta byla součástí filmu *Dívka, která odešla do města* (도시로 간 처녀, Tosiro kan čchŏnjŏ, r. Kim Su-jong, 1981), jehož promítání bylo nakonec po mohutných demonstracích přerušeno. Byl to první případ v korejské kinematografii, kdy do distribuce zasáhl někdo jiný než státní orgán.

O tři roky později se filmaři dostali do sporu s buddhistickými mniškami, které žádaly zastavení natáčení nového filmu Im Kwŏn-tchäka. Ten se jmenoval *Buddhistická mniška* (비구니, Piguni, r. Im Kwŏn-tchäk, 1984) a mnišky protestovaly proti komerčnímu využívání buddhismu. Produkční společnost kontrovala s tím, že je porušením svobody projevu žádat zákaz filmu, který ještě není ani dokončen. Konkrétní spor ohledně jednoho filmu se změnil v obecný spor filmařů s představiteli buddhismu, kteří nakonec film zažalovali u soudu.

⁵⁵ *Kilsoddŭm* je název města, ve kterém se odehrává většina filmu.

Přestože režisér Im Kwŏn-tchäk měl v buddhistických kruzích dobré renomé díky filmu *Mandala* (만다라, Mandala, r. Im Kwŏn-tchäk, 1981), spor ukončilo až rozhodnutí producentů nepokračovat v natáčení již téměř hotového filmu.

Několik dalších filmů muselo být upraveno, než filmaři konečně dosáhli zrušení dvouúrovňové cenzury. To bylo součástí reformy z června 1987, které vyhlásil budoucí prezident Ro Tchä-u⁵⁶ po mohutných protirežimních protestech. Poté už filmaři nemuseli předkládat své scénáře ke schválení ještě před započítím natáčení.

10.5 Univerzitní filmové hnutí

Studenti na univerzitách viděli ve filmu nejen jeho zábavní složku, ale stále více se zajímali o jeho sociální a osvětovou funkci. Četli odborné teoretické knihy a zakládali filmové spolky na univerzitách. Nejaktivnější byli filmoví nadšenci na Soulské národní univerzitě, kteří začali natáčet vlastní nezávislé krátké filmy. Jejich prvotním zájmem bylo zachycení nepřikrášlené reality a tematicky se zaměřovali především na život farmářů na venkově.

V roce 1982 se univerzitní spolky sloučily pod hlavičkou *Seoul Film Collective* a vydaly publikace *For new Cinema* a *Cinema Movement Theory*, v kterých hledaly nové cesty pro korejský film. V roce 1984 uspořádaly na sociální otázky zaměřený *Festival malého filmu* (Small film festival), kde se promítaly nezávislé, nízkorozpočtové a experimentální filmy. Přestože díky festivalu vzniklo mnoho dalších univerzitních filmových spolků, na veřejnost tyto filmy hlouběji nepronikly. V devadesátých letech s nástupem civilní vlády a velkým rozkvětem celého filmového průmyslu toto hnutí zaniklo.

10.6 Malá kina a rozšíření videa

Klasická velká kina v centru Soulu se soustředila na zahraniční filmy, které byly pro diváky přitažlivější. Počet kin byl vládou regulovaný a korejský film se těžko prosazoval. Zlepšení přišlo v roce 1981, kdy vláda zmírnila podmínky pro provozování kin. Následujícího roku bylo umožněno jednoduché založení kina s maximální kapacitou tři sta diváků. Tato malá kina se zakládala mimo centrum, kde byl nejen nižší nájem, ale byla tak dostupnější lidem, zejména studentům. Díky redukci promítacího času na jeden film se začalo promítat

⁵⁶ Ro Tchä-u, prezident Korejské republiky v letech 1988-92. Bývalý voják a představitel armády, nastartoval demokratické změny. 1995 odsouzen za účast na masakru v Kwangdžu.

souběžně několik filmů ve více kinech, což vedlo ke snížení počtu velkokapacitních kin. Ta se přebudovávala tak, aby měla více menších sálů a mohla promítat několik filmů současně. Tyto předchůdkyně dnešních multikin sloužily jako místní kulturní centra, kde se pořádaly různé festivaly.

Ve stejné době se díky přímé západní distribuci a korejským konglomerátům masově rozšířilo video. Videokazety se staly velmi oblíbené a v polovině devadesátých let byly příjmy z videodistribuce vyšší než z kinodistribuce. Až do uvedení kabelové televize, která promítala filmy s malým zpožděním po premiéře v kinech, bylo video nejvýznamnějším distribučním kanálem.

11 Korejská nová vlna a demokratizace filmu (1988 - 1995)

Rok 1988 je milníkem v mnoha směrech. V Korejské republice proběhly Olympijské hry, kterým předcházelo demokratizační hnutí obrušující hrany autoritářského režimu. Změny směřující k volnému trhu umožnily přímou distribuci amerických filmů, limitovanou pouze promítacími kvótami. Vláda tím ztratila většinu své moci nad oblastí filmu. Změny ve filmovém zákoně umožnily snadnější výrobu filmů, díky čemuž po čtyři roky domácí produkce kvantitativně rostla. Její podíl na trhu se ale neustále propadal a následoval pokles filmové produkce až na historická minima. Na konci osmé dekády se masově rozšířily videopřehrávače vyráběné čäboly⁵⁷. Čäboly potřebovaly na podporu prodeje svých výrobků širokou nabídku titulů, proto vstoupily do oblasti videodistribuce a později začaly produkovat vlastní filmy. Aby zvětšily trh, zřídily si vlastní kina a další distribuční kanály i mimo hlavní město. To bylo do té doby v systému oddělené distribuce v ostatních provinciích zcela klíčové pro návratnost investic.

V liberálnějším období okolo olympijských her rovněž vzniklo několik politicky angažovanějších snímků, které započaly tzv. korejskou novou vlnu, jak byla tvorba několika předních autorských filmařů označována v zahraničí.

⁵⁷ Čäböľ (korejsky 재벌) je označení pro korejské nadnárodní konglomeráty jakými jsou například Samsung Group, LG Group či SK Group.

V první polovině dekády byli režiséři nové vlny nahrazeni dravou začínající generací, které pomohli prosadit se produkční vedoucí z čabŏlů shánějící tvůrce schopné oslovit mladou generaci. Mladí režiséři se prosadili skrze úspěšné žánrové filmy, které dokázaly svou diváckou atraktivností soupeřit s hollywoodskou produkcí.

11.1 Důsledky otevření filmového trhu

Po nátlaku amerických společností byl korejský filmový trh otevřen pro přímou distribuci zahraničních titulů na základě revize Zákona o filmu z roku 1986. Co znamenala nová situace pro samotné filmaře je popsáno v úvodu desáté kapitoly této práce, jak se ale tato změna projevila na filmovém trhu?

Americká velká studia se chopila šance a začala sama distribuovat své filmy. Až do revize zákona se počet amerických filmů pohyboval okolo třiceti ročně, poté začal jejich počet rychle stoupat. Jen mezi lety 1987 a 1988 se více než zdvojnásobil a dosáhl 175 filmů. V roce 1994 už to bylo 382 filmů a na této úrovni se počet zahraničních filmů držel následující čtyři roky, než poprvé významněji poklesl. Stoupal i počet uvedených domácích snímků a to až do roku 1991, kdy mělo premiéru 121 korejských filmů. Současně stoupala i celková návštěvnost kin. Přestože počet domácích filmů byl o třetinu vyšší než před revizí zákona, díky přímé distribuci zahraničních filmů jeho podíl na trhu klesl o polovinu a v roce 1993 dosáhl nejnižšího poměru v historii, pouhých šestnáct procent.

Po roce 1991 zaznamenala domácí produkce značný propad a s ní klesla i celková návštěvnost kin. Na tento pokles má největší vliv rozšíření videopřehrávačů a uvádění filmů přímo do videodistribuce. Ve srovnání s šedesátými lety, kdy film byl hlavní atrakcí veřejnosti, přišlo do kin o 120 milionů diváků méně a průměrný Korejec nešel do kina šestkrát, ale pouze jednou ročně.

11.2 Vstup čabŏlů do filmového průmyslu

Filmové společnosti, které vznikly v době udělování dovozních kvót, se nyní zcela odvrátily od produkce vlastních filmů a soustředily se výhradně na import. Nahrazeny byly novými společnostmi začleněnými pod obří konglomeráty. Čabŏly jako Samsŏng a Täu vyráběly videopřehrávače a v polovině deváté dekády je dodaly do více než osmdesáti procent domácností. Tím se vytvořil nový lukrativní trh, na kterém se rozhodly podílet i čabŏly.

Kupovaly práva na videodistribuci zahraničních filmů a generovaly velké zisky. Když začala být tato práva příliš drahá, přesunuly těžiště svého zájmu na vytvoření vlastních distribučních sítí a titulů, které by v ní mohly uvádět. Důležitou roli sehrála i skutečnost, že tyto investice byly daňově odepisovatelné. Postavily si vlastní kina ve všech provinciích a v roce 1995 spustily své kabelové televize. Současně uzavíraly smlouvy s novou generací filmařů, které věřili, že dokáže přitáhnout do kin teenagery a vysokoškoláky.

Praktiky čabŏlů se zásadně lišily od klasického systému, který panoval v Čchungmuro, středobodu tehdejšího filmového světa. Dříve si režisér vymyslel celý projekt sám a pouze čekal na schválení od producenta. Naproti tomu producenti v čabŏlech po prvních úspěšných filmech začali pozorně sledovat divácké trendy a na základě statistik oslovili další investory, sestavili film z populárních ingrediencí a až poté přišel na řadu najatý režisér, který měl jejich projekt zrealizovat. Finanční odpovědnost a značná část kreativních rozhodnutí se tím přesunula z režiséra na producenta, proto jsou tyto filmy nazývány „produkční“ či „konceptní“. Někteří producenti se stali natolik úspěšnými, že se odtrhli od mateřských čabŏlů a založili si vlastní společnosti.

11.3 Komerční úspěch komedií a fenomén *Západní styl*

Komedie jako žánr se sedmdesátých letech držel na okraji zájmu kritické veřejnosti. Nabízel převážně hrubozrné vulgární komedie, které se soustředily okolo populárních komiků, a cílovým publikem byli dělníci. Změnu přinesl film debutující režiséra Kim Ůi-sŏka *Příběh manželství* (결혼 이야기, Kjŏrhon ijagi, r. Kim Ůi-sŏk, 1992), který otevřeně ukazoval soužití mladých novomanželů. Díky své upřímnosti, humoru, současnosti a nevyhýbání se intimní stránce života dokázal přilákat do kin mladou generaci a stát se nejúspěšnějším filmem roku.

Následujícího roku nástup sofistikovanějších komedií potvrdila veleúspěšný akční snímek *Dva poldové* (투캡스, Tchukchapsŭ, r. Kang U-sŏk, 1993). Ten dokázal naplnit žánrová pravidla komediálního subžánru buddy movies⁵⁸ a přenést je do korejského prostředí. Právě přenášení západních žánrů a jejich adaptace na domácí podmínky stálo za obnovením diváckého zájmu o domácí filmy. *Dva poldové* stojí na oblíbeném půdorysu dvou odlišných

⁵⁸ Buddy movie je filmový žánr, který se soustředí na zachycení vztahu a dobrodružství dvou přátel. Zpravidla se jedná o akční komedie.

parťáků, kteří musí překonat své spory a dát se dohromady, aby vyřešili případ. Ústřední duo ztělesnili An Söng-gi a Pak Čung-hun, kteří na sebe poprvé upozornili ve filmu *Čchilsu a Mansu* (칠수와 만수, Čchilsuwa Mansu, r. Pak Kwang-su, 1988) a později spolu natočili další úspěšné snímky. *Dva poldové* obsahují všechny atributy typické pro svůj žánr: přestřelky, automobilové honičky, krásné ženy, nebezpečného vraha a především humor těžící z protikladného páru detektivů. Po formální stránce je film stále dost dlužen západním předobrazům, ale drží ho charisma hlavních představitelů. Podobně dobře naplněná žánrová škatulka neměla ve své době obdoby a *Dva poldové* byli po svém uvedení druhým nejúspěšnějším korejským filmem vůbec.

Tím nejúspěšnějším se stal snímek veterána Im Kwön-tchäka *Západní styl* (서편제, Söpchjödže, r. Im Kwön-tchäk, 1993), který překročil hranici filmového světa a stal se národním fenoménem. Rozpoutal diskuzi na téma globalizace a zachování tradiční korejské kultury. Film se promítal v hlavním městě více než půl roku a zhlédl ho více než milion diváků, což byl jeden z mnoha důvodů toho, že si *Západní styl* získal status národního filmu. Úspěchu zprvu nic nenasvědčovalo. Nejednalo se o velkorozpočtový film financovaný čáběly a opírající se o populární herce, nezachycoval život mládeže a nenásledoval aktuální filmové trendy. *Západní styl* je antitezí filmu aspirujícího na komerční úspěch. Vypráví o otci, který nemohl dokončit své studium pchansori, a proto se soustředí na dosažení dokonalosti v tomto oboru u svých dětí. Zatímco syn touží žít život po svém a odchází do města, otec s dcerou se toulají venkovem a věnují se pouze zdokonalování techniky zpěvu. Otec se nakonec rozhodne svou dceru oslepit, aby dokázala hodnověrně vyjádřit smutek v písních. Úspěch filmu podnítil diskuzi o ochraně tradičního korejského lidového umění a ukázal, jakou sílu dokáže film mít pro formování národní identity.

Komerční úspěchy znovuoživeného žánru komedie či filmu *Západní styl* jsou přese všechno pouze náznaky oživení komerčního potencionálu domácí kinematografie, který se naplno ukázal na přelomu dekády. V první polovině devadesátých let kinům nadále dominovaly americké filmy. *Západní styl* byl jediným domácím zástupcem v první desítce a dosáhl pouze dvou třetin návštěvnosti filmu *Duch* (Ghost, r. Jerry Zucker, 1990), který opanoval první příčku návštěvnosti.

11.4 Nezávislý film

„Peníze nejsou důležité. Důležité je žít jako lidská bytost.“⁵⁹

V roce 1990 dosáhl nezávislý film svého vrcholu snímkem *Noc před stávkou* (파업전야, Pchaŏpčŏnja, r. Čang Jun-hjŏn, I Čä-gju, I Ůn, Čang Tong-hong, 1990). Ten je dílem čtyř režisérů, kteří byli členy univerzitního filmového spolku Čangsangotmä (장산곶매), založeného politickými aktivisty a pojmenovaného podle stejnojmenného románu na pokračování disidentského spisovatele Hwang Sŏk-jŏnga. Po několika krátkých filmech natočili dokument o povstání v Kwangdžu a poté první celovečerní hraný film *Noc před stávkou*. Z finančních důvodů je film natočený na levnější 16mm film a proto nemohl být promítán v klasických kinech.

Noc před stávkou je levicově zaměřený propagandistický film o dělnících, kteří organizují v továrně odbory a bojují za svá práva. Vláda prezidenta Ro Te-u snímek zakázala, ale studenti si organizovali vlastní projekce na univerzitních kampusech. Vláda se snažila zabránit promítání za každou cenu a posílala na studenty policisty. Ti si organizovali vlastní oddíly, aby zabránili narušení promítání. Podle odhadů takto zhlédlo film po celé zemi na tři sta tisíc diváků, což z něho udělalo jeden z nejúspěšnějších filmů roku a byl to zcela mimořádný úspěch pro nezávislou scénu. Především to byl ale důkaz, že nezávislý film má své místo a může sloužit jako zprostředkovatel radikálních politických názorů, které nedokáže ani autoritářský stát zastavit.

11.5 Korejská nová vlna

Korejská nová vlna z přelomu 80. a 90. let je západními kritiky vytvořená kategorie pro tvorbu skupiny filmařů, která se vůči okolí vymezovala odvážnou sociálněpolitickou kritikou a zároveň byla inovativní po formální stránce. Tematicky se věnovala především současným problémům, zároveň často hledala paralely i s minulostí.

Hlavními představiteli jsou režiséři Pak Kwang-su, Čŏng Či-jŏng a Čang Sun-u. Filmem, který je považován za počátek tohoto hnutí, je debutový film Pak Kwang-sua *Čchilsu a Mansu*. Dva přátelé, kteří společně natírají obří nástěnné billboardy, trpí sociálním

⁵⁹ Část monologu hlavní postavy filmu *Noc před stávkou*.

postavením svých rodin. Čchilsu má otce ve vězení, protože je to sympatizant s komunisty a nemohl tak dostudovat a poté sehnat slušnou práci. Mansu je z rodiny žijící u americké vojenské základny. Jeho otec vyhodil z domu sestru, protože se tahala s vojáky, a sám žije z peněz své manželky. Když dokončí obří billboard na americkou whisky, užívají si chvilkovou svobodu na vrcholu obřího billboardu a vylévají si svou zlost křičením na město pod nimi. Nikdo neslyší, co křičí, ale lidé na ulici je mají za sebevrahy či stávkující zaměstnance. Láhev s vodou pokládají za molotovův koktejl a povolána je speciální jednotka. Chvilí oba přemýšlí o sebevraždě, zpočátku jen z legrace, ale jak se situace postupně vyhrocuje, Čchilsu nakonec opravdu skočí. Mansu končí v poutech a je odvážen policií. Aniž by se sami čímkoliv provinili, končí jejich příběh tragicky.

Za vrcholný film korejské nové vlny je pokládán Pak Kwang-suův druhý film, *Jsou stejní jako my* (그들도 우리처럼, Kūdūldo uričchōrōm, r. Pak Kwang-su, 1990). Vypráví o studentském aktivistovi Kim Ki-jongovi, které je obviněn z vedení protivládních demonstrací a na útěku před zákonem se ukryje v zapadlé hornické vesničce, kde pracuje v místním dole s dalšími vydědenci. Zaměstnanec tyranizuje syn majitele dolu Sung-čchol, který opovrhuje svým otcem, protože se rozvedl s jeho matkou a vzal si jinou ženu. Když se Sung-čchol dozví, že jeho matka zemřela, v opilosti napadne prostitutku Jong-suk, s kterou mezitím navázal romantický vztah Kim Ki-jong. Ten se jí zastane, ale po vyšetřování policie je odhalena jeho pravá identita a on musí odjet. Domluví se s Jong-suk, že odejdou společně, ale ta v sebeobraně zavraždí Sung-čchola, který ji odmítal nechat odejít.

Nejúspěšnějším filmem Pak Kwang-sua je *Krásný mládenec Ččon Tchä-il* (아름다운 청년 전태일, Arūmdaun čchōngnjōn Ččon Tchä-il, r. Pak Kwang-su, 1995). Autobiografický příběh o mladíkovi, který se v 70. letech upálil na protest proti nedodržování pracovních podmínek, vzbudil velkou pozornost už před započatím natáčení. Financován byl z veřejné sbírky a herci se vzdali svých honorářů. Příběh se odehrává ve dvou časových rovinách. Sledujeme aktivistu Kim Jong-sua, jak v roce 1975 píše knihu o Ččon Tchä-ilovi, který se upálil opět let dříve. Kim, který je sám na útěku před policií, má strach, že se na Ččon Tchä-ila zapomene, a že se vlastně za uplynulých pět let nic nezměnilo. Film končí zoufalým aktem sebevraždy Ččon Tchä-ila, která je navzdory hrůznosti samotného aktu skvostně natočena a patří mezi nejpůsobivější scény korejského filmu.

Dalším významným představitelem nové vlny byl Čong Či-jöng, který se věnoval sociálním tématům, ale nejvíce se zviditelnil dvěma válečnými velkofilmy. Prvním je *Jižní armáda* (남부군, Nambugun, r. Čong Či-jöng, 1990), která po třiceti pěti letech od snímku *Pchiagol*, opět ukazuje severokorejské partyzány jako lidi, a nejen jako zosobnění zla. Film vznikl podle deníku válečného zpravodaje I Tchäa, který v době vydání v roce 1988 zaznamenal obrovský ohlas, a ukazuje činnost partyzánů v průběhu celého konfliktu. Původní zápal pro osvobozenecký boj se postupně mění v zoufalou snahu o holé přežití, která je nejpůsobivější částí filmu. Partyzánský život je zde zachycen s dosud neviděným realismem a nechává na divákovi, aby si vytvořil na činnost partyzánů vlastní názor.

Druhým filmem je *Bílá válka* (하얀 전쟁, Hajan čöndžäng, r. Čong Či-jöng, 1992) zachycující korejskou účast ve Vietnamské válce a její dopad na přímé účastníky. Vietnamská válka jižní Koreji znatelně ekonomicky pomohla, ale doma se o ní téměř nemluvilo a byla jakýmsi tabu. „V Koreji jsme znali vietnamskou válku pouze z amerických filmů. Ani jsme nevěděli, jaký je proti ní v Americe odpor“, vzpomíná Čong Či-jöng. Film je natočený podle stejnojmenné knihy spisovatele An Čong-hjoa a díky enormnímu rozpočtu vyčníval ve výpravnosti nad jakýmkoliv jiným domácím filmem. Válka tu však není atrakcí pro diváky, ale výlučně noční můrou pro všechny zúčastněné. Režisér ukazuje zvěrstva páchané Korejci a vysloužil si za to ostrou kritiku od válečných veteránů. Oběťmi tu nejsou jen padlí, ale spíše přeživší, kteří se nedokážou vyrovnat s tím, co prožili a čeho se dopustili. Film zároveň dává vietnamskou válku do spojitosti se studentskými bouřemi proti novému prezidentovi Čön Tu-hwanovi, který se silou ujal vlády v zemi. Obojí je zobrazováno jako zlo páchané na nevinném obyvatelstvu a ve svém důsledku mající trvalé následky na morálce všech zúčastněných.

Mezi nejvýznamnější narativní experimentátory se řadí I Mjöng-se. Ten debutoval filmem *Komik* (개그맨, Kägümän, r. I Mjöng-se, 1989), který záměrně ignoruje divákova očekávání a experimentuje s narací i vizuálním provedením. Neustálé změny žánru, stylizované až expresivní herectví, odbočky od hlavní dějové line a humor ve stylu němých grotesek dělají z *Komika* formálně nejodvážnější film nové vlny. Tvůrci nové vlny měli velmi rozdílný přístup k filmu, ale jejich snímky často sdílí levicově orientovaný pohled na politiku, kritizující sociální poměry v zemi a nebojí se formálních experimentů. V porovnání s předchozí generací kladou větší důraz na filmový jazyk a předkládají nekompromisnější díla.

12 Od festivalu v Pusanu přes korejskou vlnu do současnosti (1996 – 2012)

Obrovský rozmach korejského filmu až do podoby, ve které se nachází dnes, byl akcelerován v roce 1996. V tomto roce se poprvé uskutečnil Mezinárodní filmový festival v Pusanu, na kterém si odbyli svou premiéru nejnadanější tvůrci nové generace, ale hlavně napomohl přeměně Koreje z pasivního konzumenta do pozice významného aktivního hráče nejen v asijském měřítku. Od poloviny deváté dekády se začali diváci opět vracet do kin a rostl tržní podíl korejských filmů. Pozvolný nárůst se v roce 1999 proměnil doslova v explozi, když kina ovládl domácí velkofilm *Süri*⁶⁰ (수리, Süri, r. Kang Če-gju, 1999). Po něm následovala vlna velkorozpočtových filmů, které pravidelně lámaly rekordy návštěvnosti a daleko za sebou nechaly hollywoodské trháky. Tomuto úspěchu pomohl i více než trojnásobný růst počtu kin, který umožnil změnit distribuční taktiku na nasazení jednoho filmu do obrovského počtu kin ve stejný okamžik a po celé zemi.

Když se ukázal být domácí trh pro korejské filmy malý, začal úspěšně dobývat celou východní Asii, počínaje Čínou. Právě v Číně se v roce 1999 prvně objevil termín „korejská vlna“ (한류, 韓流), označující velké rozšíření jihokorejské populární kultury, zejména televizních seriálů a populárních zpěváků. Nedlouho po úspěchu televizních dramát se tato vlna přenesla i na korejské filmy a příjmy ze zahraniční distribuce se během této dekády téměř zdvousetnásobily.⁶¹

Korejský film neslavil jen komerční úspěchy. Nová generace filmařů začala na počátku nového tisíciletí slavit úspěchy na významných mezinárodních festivalech. Kim Ki-dök, I Čchang-dong, Hong Sang-su či Pak Čchan-uk se svými filmy vyhráli soutěže v Cannes, Benátkách či Berlíně. Během tohoto období se nebývale rozšířila žánrová nabídka filmů a filmaři se věnují i dříve tabuizovaným tématům, například homosexualitě a rasismu.

V roce 1999 byla po verdiktu Ústavního soudu zrušena jakákoliv forma cenzury a částečně ji nahradil systém přístupnosti filmů. Lámání rekordů návštěvnosti s sebou přináší i nechtěné vedlejší účinky. Průměrné náklady na film se zněkolikanásobily a velkofilmové zcela

⁶⁰ Süri je korejské jméno pro rybu vyskytující se pouze na korejském poloostrově. Latinské jméno je *Coreoleuciscus splendidus*.

⁶¹ V roce 1996 byly příjmy ze zahraniční distribuce korejských filmů 400 000 USD, v roce 2005 76 000 000 USD. (zdroj: Korean Film Biz Zone – <http://www.koreanfilm.or.kr/jsp/index.jsp>)

zastiňují veškerou další produkci. Nezávislé, dokumentární či umělecké snímky si až na pár ojedinělých výjimek obtížně hledají cestu k divákovi.

12.1 Mezinárodní filmový festival v Pusanu

První ročník přehlídky byl uspořádaný v roce 1996 a je nejstarším filmovým festivalem v zemi. Festival se snaží podporovat začínající tvůrce a hned první ročník přinesl debuty dvou budoucích velikánů korejského filmu. Svět se zde poprvé dozvěděl o Kim Ki-dŏkovi a Hong Sang-suovi, jejichž filmy *Krokodýl* (악어, Agŏ, r. Kim Ki-dŏk, 1996), respektive *Den, kdy prase spadlo do studny* (돼지가 우물에 빠진 날, Twädžiga umure ppadžin nal, r. Hong Sang-su, 1996), zde byly uvedeny. Pusanský festival se už od začátku snažil obsáhnout celoasijskou tvorbu a po několika ročnících se stal nejvýznamnějším asijským festivalem, kam jezdí západní svět objevovat nové talenty.

V roce 1997 založil festival vlastní fond na podporu začínajících tvůrců. Pořádá semináře a workshopy, kde začínající filmaři představují své projekty a ty nejslibnější zde navazují kontakty s producenty. Festival se tímto způsobem každoročně podílí na vzniku více než dvacítky filmů a tímto programem prošli režiséři jako Kim Ki-dŏk, I Čchang-dong, Hou Hsiao-Hsien nebo Shohei Imamura. V posledních letech se stále více zaměřuje na filmový trh a je nejdůležitějším místem pro asijské tvůrce snažící se dostat svůj film do zahraniční distribuční sítě.

12.2 Zrušení cenzury

V roce 1996 se k Ústavnímu soudu dostal případ filmu *Ach! Země snů* (오! 꿈의 나라, O! Kkumŏi nara, r. I Ůn, Čang Tong-hon, Čang Jun-hjŏn, 1989). Ten je dílem nezávislých filmařů sdružených ve spolku *Čangsangotmă* a popisuje události okolo povstání v Kwangdžu. Stejně jako jejich další film *Noc před stávkou* byl zakázán a studenti si ho ilegálně promítali na univerzitách. Čtvrtého října 1996 Ústavní soud rozhodl, že na film se vztahuje svoboda projevu a zákaz promítání byl protiústavní. Na základě tohoto verdiktu se etická komise, která měla na starost schvalování filmů, transformovala na organizaci přidělující filmům diváckou přístupnost. Zákaz cenzury se nevztahoval pouze na film, ale i na hudbu a hry. Na atmosféru

ve společnosti měl velký vliv, protože korejští tvůrci měli poprvé v historii absolutní tvůrčí svobodu, nemuseli se nikomu zodpovídat a obávat se, že jejich film bude zakázán.

12.3 Korejská vlna - hallju

Korejská vlna neboli hallju je označení pro šíření jihokorejské kultury do zahraničí, především do východní Asie. Termín hallju se poprvé objevil na konci deváté dekády v čínském tisku a přestože byla tato vlna považována za přechodnou záležitost, trvá nadále a těží z ní celá korejská společnost.

Spouštěcím faktorem byl úspěch korejských dramát na čínském a japonském televizním trhu. Další země následovaly a zájem diváků se rozšířil i na film, hudbu, tradiční kulturu i korejštinu samotnou. Díky zvýšenému zájmu o korejskou kulturu se zvedly příjmy z cestovního ruchu a studium korejštiny se stalo ve východní Asii oblíbeným koníčkem. Od seriálů není k filmu daleko a rovněž korejské filmy začaly být uváděny v širším měřítku na zahraničních trzích. Filmy těží z obrovské popularity seriálových herců a často jsou zakoupeny do distribuce ještě před dokončením pouze na základě účasti oblíbených herců.

Rostoucí příjmy ze zahraniční distribuce umožnily producentům operovat s vyššími rozpočty a neustále zvyšovat technickou úroveň. Mnoho filmů vzniklo také v koprodukcích, ať už na základě komerčního potenciálu, či uměleckého renomé tvůrce. Některé filmy se po neúspěchu v domácích kinech zaplatily z japonské či čínské distribuce. V prosinci roku 2011 dosáhl korejský film *Sektor 7* (7 광구, 7 kwangu, r. Kim Či-hun, 2011) na druhé místo v návštěvnosti v čínských kinech a vydělal více než tři miliony dolarů jen v prvním týdnu, čímž se stal nejúspěšnějším korejským filmem v čínské distribuci.

Řada korejských filmů je v Číně nesmírně populární, aniž by v Číně kdy byly uvedeny v kinech. *Podivná holka* (엽기적인 그녀, Jöpkidžögin künjö, r. Kwak Čä-jong, 2001), po svém uvedení nejúspěšnější korejská komedie, nikdy nebyla k vidění v čínských kinech, ale desítky milionů lidí ji znají z pirátských dvd. Tento film dokazuje vliv korejské vlny i tím, že se dočkal japonského, čínského, indického i amerického remaku.

12.4 Korejské blockbustery a překonávání rekordů v návštěvnosti

Aby mohl být film označen za blockbuster⁶², musí splňovat několik podmínek. V první řadě jde o výši rozpočtu, který je investován do filmu. Tematicky není blockbuster nijak omezen, ale vyšší rozpočty si žádají náměty nejčastěji futuristické či z dávné minulosti, vyžadující náročnou digitální postprodukcí. Současným americkým blockbusterům nemůže v produkčních nákladech žádná země konkurovat, přesto se dá v rámci národních kinematografií mluvit o lokálních blockbusterech, které se vymykají ostatní produkci. Právě z těchto filmů se rekrutují historicky nejúspěšnější filmy, proto se není filmovým obchodníkům co divit, že usilují o natočení vlastního blockbustera.

Prvním korejským filmem, který sám sebe označil za blockbuster, byl *Záznam o zahnání ďábla* (퇴마록, 退魔錄, Tchömarok, r. Pak Kwang-čchun, 1998). *Záznam o zahnání ďábla* měl nevídaný rozpočet 18 milionů dolarů, hvězdu v hlavní roli (An Song-gi), atraktivní digitální triky a byl adaptací populárního fantastického románu, přesto v kinech neuspěl a nepřilákal ani půl milionu diváků.

Prvním úspěšným blockbusterelem se stal akční snímek *Süri*, který v celé zemi vidělo přes šest milionů diváků. Tento výsledek překonal veškerá očekávání a absolutní divácký rekord *Titanicu* (Titanic, r. James Cameron, 1997) překonal třikrát. *Süri* ukazuje souboj jiho- a severokorejských tajných agentů a kombinuje akční film a melodrama. Zároveň je filmem, který pokud by se odehrával v Americe, nikdo by ho neodlišil od hollywoodské produkce. Jak ale potvrdily komerční neúspěchy několika dalších filmů, které pouze kopírovaly západní vzory, je to právě výsostně korejské téma, které přitahuje obecnost. Následující rok byl blízko překonání rekordu *Süri* film *Zóna společné obrany* (공동경비구역 JSA, Kongdonggjongbigujök JSA, r. Pak Čchan-uk, 2000), odehrávající se v demilitarizované zóně. Snímek zhlédlo necelých šest milionů diváků.

Co se nepodařilo *Zóně společné obrany*, to zvládla gangsterka *Přítel* (친구, Čchingu, r. Kwak Kjöng-tchäk, 2001). Částečně autobiografický film Kwak Kjöng-tchäka je zasazen do režisérova rodiště Pusanu a ukazuje čtyři kamarády, jejichž cesty se rozejdou po absolvování

⁶² Blockbuster je označení používané v zábavním průmyslu pro film, který vznikl za enormní produkční náklady, zpravidla ukazuje epický děj a jeho primárním cílem je komerční úspěch.

střední školy a dva z nich se stanou šéfy soupeřících gangů. *Přítel* přidal k zápisu *Süri* další tři miliony diváků a novou metou se stala hranice deseti milionů.

Tu zlomil film *Silmido* (실미도, Silmido, r. Kang U-sök, 2003), opět tematicky těžící ze vztahů se severním komunistickým sousedem. Silmido je jméno ostrova nedaleko Inčchönu, na kterém byla trénována speciální vojenská jednotka. Ta měla za úkol zavraždit Kim Il-sönga jako odvetu za neúspěšný atentát na korejského prezidenta Pak Čöng-hüiho z ledna 1968. Film je těmito méně známými událostmi volně inspirován a svou pouť v kinech zakončil s celkovým počtem diváků těsně nad úrovní jedenácti milionů.

O svou pozici nejúspěšnějšího filmu přišlo *Silmido* v následujícím roce po premiéře válečného velkofilmu *Pouta války* (태극기 휘날리며, Tchägüggi hünallimjö, r. Kang Če-gju, 2004). Režisérem tohoto epického dramatu z korejské války je Kang Če-gju, jehož předchozím filmem byl *Süri*, a následujícím *Moje cesta* (마이 웨이, Mai wei, r. Kang Če-gju, 2011) z loňského roku, doposud nejdražší⁶³ korejský film. *Pouta války* si v ničem nezadají se Spielbergovým opusem *Zachraňte vojína Ryana* (Saving Private Ryan, r. Steven Spielberg, 1998) a filmové zpracování této zásadní dějinné události si nenechalo ujít téměř dvanáct milionů diváků.

Velkým překvapením bylo překonání stávajícího rekordu filmem *Králov muž* (왕의 남자, Wangüi namdža, r. I Čun-ik, 2005), který svým rozpočtem pod pět milionů dolarů nepatří do kategorie blockbustérů a homosexuální zápletkou se zcela vymyká ostatním úspěšným filmům. Oním králem je Jönsangun⁶⁴, považovaný za největšího tyrana království Čosön, a film ukazuje jeho vznikající milostný vztah ke klaunovi, který se svými kolegy hraje královi představení karikující poměry na dvoře. *Králov muž* nemá žádné atrakce typické pro komerční blockbuster a přesto překonal hranici dvanácti milionů diváků.

Neustále překonávání rekordů se prozatím zastavilo v roce 2006, kdy hranici třinácti milionů pokořil film *Monstrum* (괴물, Kömul, r. Pong Čun-ho, 2006). Ten měl premiéru na festivale v Cannes a potvrdil Pong Čun-hoovo režisérské mistrovství a komerční potenciál,

⁶³ http://www.hancinema.net/korean_movie_My_Way.php

⁶⁴ Jönsangun (1476–1506) je v pořadí desátým panovníkem království Čosön. Známý je svou krutovládou a popravami svých odpůrců.

když více než zdvojnásobil úspěch režisérova předchozího oceňovaného krimidramatu *Vzpomínky na vraha* (살인의 추억, Sarinŭi čhuok, r. Pong Čun-ho, 2003). *Monstrum* je směsicí mnoha žánrů a důležitější než samotné monstrum je zde osud rodiny, kterou honba za záchranou pohřešované dcery znovu dává dohromady.

12.5 Mezinárodní kritický ohlas nových autorských osobností

Vedle komerčně úspěšných velkofilmů existují tak trochu stranou diváckého zájmu filmy nové generace velkých autorských osobností, které sklízí ocenění na nejvýznamnějších mezinárodních festivalech. Nejviditelnějšími jsou v tomto ohledu kritici korejské společnosti Hong Sang-su, Kim Ki-dŏk, I Čchang-dong a nestárnoucí klasik Im Kwŏn-tchäk. Úspěch sklízí i nejinovativnější autoři tvořící v rámci mainstreamové produkce, žánroví experimentátoři jako Pak Čchan-uk, Kim Či-un a Pong Čun-ho.

Hong Sang-su a Kim Ki-dŏk se uvedli svými prvotinami v roce 1996 a jejich přijetí bylo diametrálně odlišné. *Den, kdy prase spadlo do studny*, debut Hong Sang-sua, dosáhl v jižní Koreji okamžitého kritického uznání a obdržel hlavní cenu na festivalu v Rotterdamu. *Den, kdy prase spadlo do studny* je mozaikovitě složený příběh čtyř lidí, jejichž hledání vlastního štěstí má tragický konec. Minimalistický styl s důrazem na všednodennost a kličkování mezi postavami, o jejichž minulosti divák nic netuší, klade velké nároky na pozornost a brání vlídnějšímu přijetí u běžného publika. Tyto aspekty platí víceméně pro celou dosavadní tvorbu Hong Sang-sua a právě za experimentování s dějovou strukturou je velmi ceněn. Největšího ocenění se dočkal jeho film *Hahaha* (하하하, Hahaha, r. Hong Sang-su, 2010), který v roce 2010 vyhrál na festivale v Cannes sekci Un Certain Regard.

Stejnou sekci vyhrál v následujícím roce Kim Ki-dŏk s filmem *Arirang* (아리랑, Arirang, r. Kim Ki-dŏk, 2011). Kim Ki-dŏk si svůj mezinárodní věhlas získával postupně a poprvé na sebe výrazněji upozornil snímkem *Ostrov* (섬, Sŏm, r. Kim Ki-dŏk, 2000), který v roce 2000 soutěžil v Benátkách a obdržel čestné uznání poroty. Kim Ki-dŏkovi filmy se od snímků Hong Sang-sua liší v několika ohledech. Jeho hrdinové jsou ještě více na okraji společnosti, často se jedná o násilné zločince a filmy Kim Ki-dŏka až na výjimky oplývají větší mírou násilí. Po formální stránce nejsou tak minimalistické a všednodennost je v nich nahrazena vyhocenou či zcela výjimečnou situací, ve které se nacházejí hlavní protagonisté.

Od roku 2004, kdy s filmem *3 Iron* (빈집, Pindžip, r. Kim Ki-dŏk, 2004) soutěžil v hlavní soutěži v Benátkách, je každý jeho nový film premiérově uváděn na významném filmovém festivalu.

Rok po výše zmíněné dvojici se režijním debutem uvedl I Čchang-dong, který vystudoval literaturu a scénáristicky se podílel mj. na filmu *Krásný mládenec Čŏn Tchä-il*. Mezinárodní pozornost vzbudil svým druhým filmem *Mentolky* (박하사탕, Pakhwasatchang, r. I Čchang-dong, 2000), který v roce 2000 obdržel tři ocenění v Karlových Varech. Pozpátku vyprávěný příběh ukazuje muže, který se chystá spáchat sebevraždu a divák se postupně dozvídá, co ho k tomuto rozhodnutí dovedlo. Film *Oáza* (오아시스, Oasisü, r. I Čchang-dong, 2002) je neobvyklou romancí retardovaného mladíka, křivě obviněného ze zabití ženy, s mentálně i fyzicky postiženou dívkou, která je dcerou oběti. V letech 2003 a 2004 vykonával I Čchang-dong funkci ministra kultury a turismu, aby se k natáčení vrátil v roce 2007 s kritikou protestantského náboženství ve filmu *Skryté paprsky slunce* (밀양, Mirjang, r. I Čchang-dong, 2007). Ten soutěžil v Cannes a představitelka hlavní role Čŏn To-jŏn byla oceněna jako nejlepší herečka. Zatím poslední režisérův film *Poezie* (시, Si, r. I Čchang-dong, 2010) se taktéž účastnil hlavní soutěže v Cannes a obdržel cenu za scénář a získal zvláštní uznání ekumenické poroty.

Jediný z této trojice, kdo má filmové vzdělání, je Hong Sang-su, který vystudoval film v jižní Koreji a poté umění ve Spojených státech amerických. Kim Ki-dŏk i I Čchang-dong jsou filmovými samouky, pro které je poselství jejich díla důležitější, než řemeslná zručnost a formální stránka. Tvorba této trojice je více ceněna v zahraničí, než v jejich domovině, kde zejména Kim Ki-dŏk je viděn jako ničitel dobré image země. S výjimkou filmu *Skryté paprsky slunce*⁶⁵ žádný ze snímků těchto osobností nedosáhl výraznější ohlas v domácí distribuci.

Mainstreamoví režiséři Pak Čchan-uk, Kim Či-un a Pong Čun-ho za své podvratné variace klasických žánrových schémat sklízí mezinárodní ovace. Jejich tvorba, se kterou v Koreji překonávají rekordy v návštěvnosti, je pravidelnou součástí soutěžních přehlídek na festivalech v Cannes, Benátkách či Berlíně. Kombinace divácké atraktivnosti a kritického

⁶⁵ Snímek *Skryté paprsky slunce* zhlédlo v Korejské republice 1 601 985 diváků. (zdroj: Korean Film Biz Zone – <http://www.koreanfilm.or.kr/jsp/index.jsp>)

ohlasu nejspíše stojí za oslovením těchto tvůrců hollywoodskými producenty. Kim Či-un, jehož kimčchi western *Hodný, zlý a divný* měl premiéru v Cannes, právě dokončuje svůj americký debut *Poslední zůstává* (Last stand, r. Kim Či-un, 2013) s Arnoldem Schwarzeneggerem. Pong Čun-ho svůj první hollywoodský počín *Snow Piercer* (Snow Piercer, r. Pong Čun-ho, 2013) právě připravuje v barrandovských ateliérech. Pak Čchan-uk se zatím do zámoří nechystá, ale připravuje se remake jeho filmu *Oldboy* (올드보이, Oldūboi, r. Pak Čchan-uk, 2003), o který by se měl postarat Spike Jonze. Své americké verze se již dočkaly filmy *Podivná holka* a *Láska překonávající čas* (시월애, Siwörä, r. I Hjön-süng, 2000).

13 Světový film od 80. let do současnosti

Za poslední tři dekády prošla světová kinematografie mnoha významnými změnami, které není v možnostech této práce postihnout. Tato kapitola pouze nastiňuje některé důležité tendence, které jsou natolik významné, že je není možné opominout, či se určitým způsobem vztahují ke korejskému filmu.

13.1 Spojené státy americké a globální filmy

V 80. letech pokračoval Hollywood v trendu nastaveném v polovině předchozí dekády, kdy na scénu se svými megafilmy nastoupili Steven Spielberg a George Lucas. Ve filmových kruzích panovaly obavy z rozšíření videopřehrávačů a rekordérů. Některá studia obávající se poklesu návštěvnosti v důsledku kopírování videokazet se neúspěšně snažila soudně zakázat jejich prodej. Návštěvnost ale neklesla a video se ukázalo je silný distribuční kanál a možnost vydělat na studiovém archívu. V roce 1987 tvořil prodej a půjčování kazet polovinu příjmů velkých studií.

V Koreji sehrálo video ještě zásadnější roli. Čáboly začaly působit ve filmovém průmyslu nejprve jako distributoři videa a napojeného obsahu. V době, kdy se pustily do tohoto podnikání, domácí filmový průmysl byl v těžké krizi a je velmi pravděpodobné, že nebyť videa, vstoupily by do tohoto odvětví mnohem později, pokud vůbec.

Americká velká studia během 80. a 90. let přešla do područí velkých konglomerátů a některá de facto přestala být americká, když držitelé většinových podílů se staly firmy sídlící v Japonsku, Austrálii, Francii či Kanadě. Tyto konglomeráty využívaly synergii v rámci svých dceřiných společností působících v jiných odvětvích zábavního či mediálního průmyslu. Ze samotného uvedení v kinech se zaplatilo jen několik nejúspěšnějších filmů. Pokud se využilo všech distribučních kanálů (video, kabelové televize, dvd) a přidružených odvětví (soundtrack, komiks, literatura, videohry a merchandising), návratnost byla mnohem vyšší.

V Koreji je situace obdobná, filmová studia jsou začleněna do čábolů a těží z jejich finančních možností a napojení na další odvětví. Největší korejská filmová společnost CJ Entertainment je součástí CJ Group, která původně patřila pod Samsung a dodnes s ní má vřelé vztahy.

Napojení na mocné konglomeráty umožňuje studiím přežít mnohé komerčně neúspěšné filmy. Stoupající rozpočty přesto nutí společnosti k různým formám spolufinancování

nákladných projektů. Práva na filmy se prodávají ještě před natočením či se dvě studia dělí o náklady a distribuční práva. Nezřídka je natáčení přesunuto do levnějších zemí, z čehož profituje i Česká republika. Jako další zdroj financování se rozšířil product placement, tedy umístování produktů do filmů jako méně nápadná reklama. Nejvíce z product placementu těží série filmů s Jamesem Bondem, která je téměř reklamou na život ve vyšší společnosti plný nejnovějších technologií a přepychu.

V 90. letech narostla důležitost neamerických trhů, a přestože pro image úspěšného filmu jsou nejdůležitější tržby z americké distribuce, z červených čísel dostávají snímky zpravidla až příjmy ze zahraničí. Pro větší úspěch na atraktivních trzích se do vedlejších rolí velkých filmů obsazují populární čínští, japonští a v poslední době i korejští herci. I Pjōng-hōn hrál vedlejší postavu v hollywoodském filmu *G.I. Joe* (*G.I. Joe: The Rise of Cobra*, r. Stephen Sommers, 2009) natočeném v Praze. Populární zpěvák Rain, vlastním jménem Čōng Či-hun, se objevil ve velkorozpočtovém koprodukčním filmu *Speed Racer* (*Speed Racer*, r. bratři Wachowští, 2008). Ne vždy představují korejští herci korejské postavy. Západní publikum těžko rozlišuje asijské tváře a producenti toho využívají při obsazování čínských hereček do rolí gejš a korejských herců do postav japonských gangsterů.

Pro nákladné filmy se jako klíčový ukázal úspěch v prvních pár týdnech po premiéře. Z filmů se v rukou marketingových stratégů stávají celospolečenské události a ty jsou směřovány ke konkrétnímu datu uvedení, po kterém obvykle tato bublina splaskne. Náklady na marketing tvoří často i nadpoloviční většinu celkových nákladů, a protože jen mizivá část filmů udrží tržby po více týdnů na stejné úrovni, je důležité nasazení titulu do co největšího počtu kin současně a to po celém světě. Tímto se zabrání důsledkům negativní publicity, pokud se film nepovedl, a zároveň je to účinná zbraň proti filmovým pirátům. Takto vznikají globální filmy, které až třetinu svých tržeb získají o prvním víkendu. Tyto filmy ovládají návštěvnost po celém světě a národní filmy jim nemohou konkurovat.

Ve snaze soutěžit s těmito tituly vznikají jakési regionální nápodoby, kdy se o náklady dělí několik zemí, film je natočen v anglickém jazyce s mezinárodním obsazením a producenti doufají v nasazení nejlépe v americké distribuci. Za evropský velkoilm lze označit například *Parfém – příběh vraha* (*Perfume: The Story of a Murderer*, r. Tom Tykwer, 2006) či *Bathory* (*Bathory*, r. Juraj Jakubisko, 2008).

V Koreji je drtivá většina filmů určená pro domácí trh, přesto i tady pokusili natočit globálně úspěšný film. Nejznámějším příkladem jsou *Dračí války* (*D-War*, r. Sim Hjöng-nä, 2007), které vznikly kompletně v korejské produkci, ale v angličtině s americkými herci a

příběh se odehrává v zámoří. Film utržil ve Spojených státech amerických necelých jedenáct milionů dolarů. Tato suma je rekordní pro korejský film v zámoří, ale na zaplacení obrovského rozpočtu nestačila. V roce 2010 měl premiéru koprodukční film *Cesta bojovníka* (The Warrior's Way, r. I Süng-mu, 2010), na kterém se podílely Spojené státy americké, Korejská republika a Nový Zéland. Film režíroval a scénář napsal I Süng-mu, v čele mezinárodního obsazení stál korejský populární herec Čang Tong-gön. *Cesta bojovníka* vydělala po celém světě pouze čtvrtinu svého rozpočtu a jen potvrdila minimální návratnost těchto lokálních velkofilmů.

Aby producenti minimalizovali riziko neúspěchu, tak co nejčastěji investují do již osvědčených látek. Tento trend je nejvíce patrný v poslední dekádě, kdy plátna zaplavila vlna pokračování a filmových sérií (Shreck, Harry Potter, Piráti z Karibiku, Transformeři, Saw atd.). Nemusí se jednat o jen o pokračování úspěšného filmu. V současnosti se mimořádně oblibě těší komiksové adaptace, které mají za sebou rozsáhlou fanouškovskou základnu toužící vidět své hrdiny na plátně. Největší komiksové vydavatelství, Marvel Comics, začalo v roce 2008 točit vlastní filmová zpracování svých komiksů.

Superhrdinské filmy nemají v Koreji srovnatelnou tradici a točí se minimálně. Korejské hity jsou více inspirovány národní historií, než oblíbeným komiksem. Pozoruhodné je, že v současné korejské kinematografii se točí jen minimum pokračování. Mezi dvaceti nejnavštěvovanějšími korejskými filmy není jediné pokračování. Ve srovnatelném americkém žebříčku⁶⁶ figuruje hned dvanáct sequelů.

Technologický posun a nástup počítačové animace s sebou na konci dvacátého století přináší renesanci dříve béčkových žánrů jako sci-fi, horor či fantasy. *Predátor* (Predator, r. John McTiernan, 1987), *Terminátor* (The Terminator, r. James Cameron, 1984), *Vetřelec* (Alien, r. Ridley Scott, 1979), *Pán prstenů* (Lord of the Rings, r. Peter Jackson, 2001-2003), *Harry Potter* (Harry Potter, r. různí, 2001-11), *Vřískot* (Scream, r. Wes Craven, 1996-2011) a další komerčně úspěšné filmy lákají diváky na dosud neviděné triky, díky kterým ožívají světy dříve považované za nefilmovatelné.

Horor je v jižní Koreji velmi oblíbený žánr, přestože se málokdy přiláká miliony diváků. Na zaplacení převážně menších rozpočtů tyto komerční výsledky nejspíše postačují. V současnosti zcela opomíjenou žánrem je sci-fi. O dekádu dříve vzniklo několik nákladných sci-fi projektů, jako *2009: Ztracené vzpomínky* (2009 로스트메모리즈, 2009 Losŭtchŭ

⁶⁶ Jde o žebříček nezohledňující inflaci u cen lístků. (zdroj boxofficemojo.com)

memoridžů, r. I Si-mjōng, 2001), *Zabij systém* (성냥팔이 소녀의 재림, Sōngnjangpchari sonjōui čarim, r. Čang Sōn-u, 2002), *Yesterday* (예스터데이, Jesŭtchōdei, r. Čōng Jun-su, 2002) či *Natural city* (내츄럴시티, Nāčchjurōl sitchi, r. Min Pjōng-čchōn, 2003), ale ani jeden z nich u diváků neuspěl a investoři ztratili víru v tento žánr.

Každý rok vznikne několik fantasy filmů, které mísí šermířské snímky hong-kongského střihu s výpravnými historickými filmy, ale jejich výsledky se pohybují na hranici návratnosti a opravdový hit tento žánr nevyprodukoval.

Konec devadesátých přinesl ve Spojených státech amerických další fenomén, teenagerovské komedie o získávání prvních sexuálních zkušeností. Lavinu odstartoval film *Prci, prci, prcičky* (*American Pie*, r. bratři Weitzové, 1999), který se dočkal řady pokračování a napodobitelů. Korejská odpověď přišla v roce 2002 s filmem *Sex je na nic* (섹즉시공, Săkdžŭksigong, r. Jun Če-kjun, 2002), který byl relativně úspěšný. Pokračování o pět let později mělo poloviční návštěvnost a nyní podobně laděných snímků vzniká minimum.

Poslední dekády jsou ve Spojených státech spojeny i s nástupem nezávislého filmu. Na konci 80. let tvořila nezávislá produkce tři čtvrtiny filmů a byla platformou dávající prostor menšinovým tvůrcům a tématům. Zatímco mainstreamová produkce sázela na jistotu, nezávislé snímky se nebály experimentovat a dotýkat se ožehavých témat. Pro tyto filmy vznikla svého druhu vlastní distribuční síť, kterou tvořily filmové festivaly. Úspěch na renomovaném festivalu se dal marketingově využít a mnoho nezávislých filmů uspělo v široké distribuci. Filmy jako *Sex, lži a video* (*Sex, Lies, and Videotape*, r. Steven Soderbergh, 1989) či *Pulp Fiction: Historky z podsvětí* (*Pulp Fiction*, r. Quentin Tarantino, 1994) vyhrály soutěž v Cannes, aby poté jejich výdělky řádově překročily jejich rozpočty. Díky tomu se několika nezávislým tvůrcům otevřely dveře do Hollywoodu, kde mohli pracovat na velkých projektech, pokud o to stáli.

V jižní Koreji se nezávislému filmu daří o poznání hůře. Tvorba nezávislých filmařů jako je Kim Ki-dōk, Hong Sang-su či I Čchang-dong je na okraji zájmu a největším úspěchem nezávislého filmu je návštěvnost malého dokumentu o muži a jeho krávě *Zvuk kravího zvonku* (워낭소리, Wonang sori, r. I Čchung-njōl, 2008), který přilákal téměř tři miliony diváků a soutěžil na festivale v Sundance, největší přehlídce nezávislého filmu v americkém Utahu.

V současnosti je otázkou, jak dlouho lze udržet trend neustálých pokračování a komiksových adaptací, než se jich diváci přesytí. Posledních několik let je vidět velký nástup televizní tvorby, která díky bohatým kabelovým stanicím může pracovat s velkými rozpočty a

známými filmovými herci. Internet dal vzniknout vlivným fanouškovským komunitám a vytvořil ilegální distribuční síť, kde si fanoušci sdílí filmy, ke kterým by se jinak nedostali.

V korejských kinech nyní zdá se přichází období, kdy úspěch slaví středněrozpočtové filmy inspirované skutečnými událostmi, jakými jsou *Tavící kotlík* (도가니, Togani, r. Hwang Tong-hjök, 2011) o zneužívaných dětech či *Zlomený šíp* (부러진 화살, Purödžin hwasal, r. Čöng Či-jöng, 2012) o vyhoceném sporu mezi univerzitním profesorem a soudcem.

13.2 Japonsko – velmoc animovaného filmu

Japonská kinematografie se v osmé dekádě těšila světovému věhlasu. Akira Kurosawa a Shohei Imamura se svými filmy vyhráli v Cannes a točili velké koprodukční filmy s americkými či francouzskými partery. Někteří tvůrci působili zcela mimo japonský studiový systém a Nagisa Óšima takto natočil *Veselé vánoce, pane Lawrenci* (Merry Christmas, Mr. Lawrence, r. Nagisa Óšima, 1983). Současně s touto velkoprodukcí se vyformovala generace tvořící levně a rychle punkové a násilné experimentální filmy. Z této scény vzešel Šinja Cukamoto, proslulý svým agresivním filmovým stylem a fyzicky trýznivými náměty.

Do obecného diváckého povědomí se v osmdesátých letech dostala jiná část japonské kinematografie, anime. V této dekádě začal pro studio Ghibli režírovat celovečerní animované filmy Hajao Mijazaki, přezdíváný japonský Walt Disney. Jeho filmy lámají v rodné zemi divácké rekordy a na Západě se získaly oblibu po svém vydání na videu a dvd.

Animovaný film se na rozdíl od zbytku světa těší v Koreji jen minimálnímu zájmu. V zemi je více než sto animačních společností, které ovšem pracují pro zahraniční studia. Kompletní série *Simpsonových* (The Simpsons, r. různí, 1989-2012) byla a je animována na korejském poloostrově⁶⁷. Disneyho filmy v 80. a 90. letech, pixarovské v poslední dekádě či Mijazakiho filmy v Japonsku jsou osvědčenými komerčními hity. Korejské animované filmy nikdy nedostaly na vrchol divácké návštěvnosti a v zahraničí jsou prakticky neznámé.

Velký rozkvět japonské ekonomiky a síla místní kinematografie vyústily v nákup hollywoodských studií japonskými konglomeráty. Sony koupila Columbia Pictures a Universal byl po několik let také v japonských rukou.

⁶⁷ Část animačních prací je subdodavately dodávána z Korejské lidové demokratické republiky.

V devadesátých letech se na mezinárodní výsluní dostávají díla Takeši Kitana, dříve především oblíbeného televizního komika. Kitanovi filmy se zpravidla odehrávají v mafiánském prostředí a kombinují černý humor a brutální násilí. Přelom tisíciletí přinesl s *Kruhem* (Ringu, r. Hideo Nakata, 1998) rozmach hororových snímků a několik z nich se dočkalo amerických předělávek. Vlna amerických remaků se nevyhnula ani korejským hororům. Kim Či-unovo hororové zpracování klasického díla *Čanghwa a Hong Njön* (장화,홍련, Čanghwa, Hong Njön, r. Kim Či-un, 2003) se o šest let později dočkalo zámořské předělávky *Nezvaná* (The Uninvited, r. bratři Guardové, 2009).

13.3 Čína – filmaři versus stát

Takzvaná Pátá generace filmařů, která začala natáčet na počátku 80. let, přinesla do čínského filmu svěží vítr. Jejich díla nesouzněla se státními idejemi a vyznačovala se silně autorským přístupem. Režiséři jako Čang I-mou a Čchen Kchaj-ke kladli důraz na obrazotvornost a jejich nejednoznačné filmy byly kritizovány jako elitářské. Této generaci se dostalo uznání na mezinárodním poli, doma ale byli perzekuováni a jejich filmy trpěly nezájmem diváků. V mnohém se tato situace podobá korejské nové vlně z raných devadesátých let.

V roce 1987 vláda spustila kampaň proti buržoazní liberalizaci a vyžadovala snadno srozumitelné a komerčně úspěšné filmy. Čchen Kchaj-ke následně odešel do Hollywoodu, kde točil úspěšné koprodukční snímky jako *Sbohem, má konkubíno* (Pa wang pie t'í, r. Čchen Kchaj-ke, 1993), které v Číně nemohly být promítány podobně jako čínské filmy Čang I-moua. Povoleny byly až po jejich úspěchu v zahraničí. Po opakovaném neschváleném uvedení čínského filmu na zahraničních festivalech přišla vláda s opatřením vyžadujícím cenzurní kontrolu každého snímku natočeného na čínském území. To jen umocnilo význam černého trhu, na kterém bylo možné si obstarat libovolný zahraniční film.

V roce 2001 potkalo Čínu to samé, co se odehrálo v jižní Koreji na konci osmdesátých let. V důsledku politického tlaku byla země donucena otevřít trh americkému filmu. Přestože počet filmů je silně limitován, 80% tržeb z čínského trhu připadlo filmům americké provenience. Stát se snaží tomuto náporu čelit financováním domácích velkoprodukcí, které ovšem v přímé konkurenci povětšinou selhávají, jak ukázal nedávný střet americko-britského *Avataru* (Avatar, r. James Cameron, 2009) se státním *Konfuciem* (Kchung-fu-c', r. Mei Hu, 2010).

Nešlo pouze o duel na filmovém poli, ale oba filmy reprezentují protikladné filozofie. *Avatar* vypráví o boji proti bezohledným developerům a vyzívá k občanskému odporu, *Konfucius* vybízí k respektování společenské hierarchie. Západní film s výrazným ekologickým poselstvím v čínských kinech nad čínskou vládou financovaným dílem dominoval a naznačuje, že místní divák dokáže číst mezi řádky a zakoupení lístku na jeden ze jmenovaných filmů byla nejen otázka filmového vkusu, ale i politického přesvědčení.

13.4 Hong Kong – kung-fu filmy dobývají svět

Už od šedesátých let a doby Bruce Leea vládou v Hong Kongu filmy s tematikou bojových umění. Jejich popularita se neomezovala jen na lokální publikum. Oblíbené byly ve velké části Asie a v jižní Koreji se pokoušeli natočit vlastní verze těchto filmů. Na Bruce Leeho navázal Jackie Chan, který se proslavil svými kaskadéřskými kousky, které zásadně obstarával osobně. K bojovému umění přidal komediální talent a stal se světově nejznámějším asijským hercem. Jeho americké filmy měly střídavý ohlas, ale minimálně vyšlapaly cestu pro další asijské akrobaty, jakými jsou Jet Li, Donnie Yen či Korejec I Pjōng-hōn.

Konec 80. let přinesl novou estetiku akčního filmu, která se následně projevila i v západních filmech. V únoru 1986 měl premiéru *Lepší zítřek* (Yīngxióng běnsè, r. John Woo, 1986) Johna Wooa, který přišel s divokým estetizovaným násilím, kde bojové umění bylo nahrazeno krvavými přestřelkami. Hrdinské krveprolití, jak je tento žánr označován, byl natolik úspěšný, že svému prominentnímu autorovi umožnil natáčet v Hollywoodu.

Protipólem zběsilých akčních filmů jsou snímky Wong Kar-waie. Intimní díla o mezilidských vztazích si získala mezinárodní uznání a vynesla Wong Kar-waie do pozice nejuznávanějšího hong-kongského tvůrce. Podobně jako u korejských autorských osobností Kim Ki-dōka, I Čchang-donga či Hong Sang-sua jen málokdy jde mezinárodní kritický ohlas ruku v ruce s úspěchem u diváků a Wong Kar-waiovi filmy zůstávají ve stínu komerční tvorby.

14 Historie severokorejského filmu ve zkratce

„Stejně jako hlavní článek ve stranických novinách, tak i film by měl oslovovat lidové masy a být v čele modernizace země. Má tedy zastávat mobilizační roli v každém stádiu revolučního úsilí.“⁶⁸

Tento citát Kim Il-sönga předznamenal postavení filmu v severní Koreji na desítky let dopředu a ve stejném duchu pokračoval jeho syn Kim Čöng-il.

Kim Il-söng začal využívat film pro účely propagandy ještě před založení Korejské lidově demokratické republiky 9. září 1948. O dva roky dříve se zformovala skupina dokumentaristů a na okraji Pchjöngjangu byla postavena Korejská filmová studia. Prvním počinem této skupiny byl snímek *Mé rodiště* (내 고향, Nă kohjang, r. Kang Hong-sik, 1949), který začal vytvářet mýtus o Kim Il-söngovi a jeho jednotkách jako jediných osvoboditelích země od japonské nadvlády.

Film začíná záběrem na zasněžený vrchol hory Păktusan, který se poté stal logem filmů natočených společností *Korejský film* (Čosönjönghwa). Během korejské války filmová výroba poklesla, zcela se ale nezastavila. Natočeno bylo několik válečných snímků glorifikujících válečné hrdinství severokorejské armády. Ještě více filmů s válečnou tematikou vzniklo po válce a jejich prvotním cílem bylo rozšířit mezi lid ideologicky správný pohled na válku. Po skončení konfliktu se kromě válečné tematiky, která nikdy nadobro nezmizela ze severokorejských kin, a ság oslavujících život Velkého vůdce, prosadil nový žánr zaměřený na přeměnu společnosti v duchu Kim Il-söngovi ideologie.

V šedesátých letech se staly filmy „socialistického realismu“ stěžejním žánrem a od vyrovnávání se s problémy přestavby společnosti se posunuly k oslavování země jako místa s nešťastnějšími lidmi na světě.

V průběhu šesté dekády se poprvé začíná operovat s termínem čučche, budoucí státní ideologií absolutní nezávislosti země. Toto smýšlení ovlivnilo filmovou tvorbu a umocnilo propagandistické a nacionalistické vyznění filmů. V druhé polovině dekády začal na filmovou produkci v zemi dohlížet Kim Čöng-il, budoucí vládce země. Všeobecně považovaný a také

⁶⁸ SCHÖNHERR, Johannes. Permanent State of War: A Short History of North Korean Cinema, 2004. *Film International*, roč. 2, č. 2.

stranou propagovaný jako filmový fanoušek a expert, toužil natočit výpravné snímky, které by se v očích národa staly nesmrtelnými klasikami.

Prvním filmem, který údajně naplnil tyto ambice, je *Moře krve* (피바다, Pchibada, r. Čchä Ig-gju, 1968) o protijaponském odboji. Režisérem tohoto filmu je podle Schönherra Čchä In-gju, který během japonské nadvlády točil na jihu poloostrova projaponské filmy a během korejské války byl unesen na Sever. V titulcích je uveden Čchä Ig-gju a vzhledem k absenci relevantních zdrojů nelze určit, zda jde o jednu a tu samou postavu. Námětem filmu bylo operní představení, ke kterému prý napsal slova Kim Čöng-il.

Průnik na mezinárodní scénu znamenal film *Květinářka* (꽃파는 처녀, Kkotpchanün čchönjō, r. Čchö Ig-gju, 1972), který dostal Cenu poroty na filmovém festivale v Karlových Varech 1972. *Květinářka*, opět adaptace opery údajně z pera Drahého vůdce, je zasazena do období japonské nadvlády a vyzdvihuje důležitost třídního boje a zbavení se bezohledného útlaku kapitalistů. Po úspěchu *Květinářky* se Kim Čöng-il pustil do produkce ještě ambicióznějšího díla, *An Čung-gün střílí na Itóa Hirobumiho* (안중근 이등박문을 쏜다, An Čung-gün Itüngbakmunül ssoda, r. Ŏm Kil-sön, 1979). Filmové zpracování známé kapitoly z protijaponského odboje⁶⁹ se opět promítalo v Karlových Varech, žádnou cenu však neobdrželo.

Ve filmovém světě v severní Koreji se vše točilo kolem Kim Čöng-ila. Filmy buď přímo produkoval, nebo alespoň na place dohlížel na jejich natáčení. V roce 1973 vydává knižně svůj pohled na film a publikace *O filmovém umění* (On the Art of Cinema) se rychle stává nedotknutelnou příručkou pro všechny tvůrce.

Na konci 70. let se odehrála kontroverzní událost, která změnila běh místní kinematografie. Slavný jihokorejský režisér Sin Sang-ok, kterému byla odejmuta licence po zveřejnění záměru natočit film o únosu Kim Tä-džunga, konkurenta tehdejšího prezidenta Pak Čung-hüiho, byl i s manželkou unesen do severní Koreje. Zda šlo doopravdy o únos je otázkou. Sin Sang-ok to po svém útěku o osm let později opakovaně tvrdil. Schönherr naproti tomu cituje tehdejšího přítele Sin Sang-oka, japonského kritika Tecua Nišidu, kterému se prý Sin Sang-ok svěřil, že dostal nabídku natáčet v severní Koreji a že ji hodlá přijmout. Varianta s dobrovolným odchodem se jeví pravděpodobnější. Sin měl ve svém novém působišti

⁶⁹ Korejský vlastenec An Čung-gün dne 26. 10. 1909 zastřelil na nádraží v Charbinu prvního japonského rezidenta, nejvyššího představitele japonské protektorátní správy, Itóa Hirobumiho.

neomezené možnosti a svůj první film o sebevraždě korejského delegáta na Haagské konferenci 1907 dokonce natočil ve studiích Barrandov v Československu. Na festivale v Karlových Varech, kde v roce 1984 přebíral ocenění za nejlepšího režiséra, poprvé před zahraničním tiskem uvedl, že do severní Koreje přešel dobrovolně a že zprávy v jihokorejských novinách píšící o únosu jsou lživé. Po návratu do jižní Koreje svůj pohled na přesun do severní části poloostrova změnil a nejspíše v zájmu toho, aby opět mohl točit, se vrátil k variantě únosu.

Jeho druhým počinem bylo zpracování osudů Čchun Hjang, které přineslo do místní kinematografie několik novinek. Jednalo se mnohem více o film určený k pobavení, než k ideologické výchově. Odehrála se v něm první scéna polibku a samotná milostná linka dvou obyčejných lidí byla ve světě, kde každý bezvýhradně miluje pouze svého vůdce, novátorským prvkem. Po několika dalších filmech zasazených do doby protijaponského odboje, se světově proslavil filmem *Nezabítený* (불가사리, 不可殺而, Pulgasari, r. Sin Sang-ok, 1985). Korejská odpověď na japonské filmy s Godzillou, pro jejíž natočení neváhal povolat japonského herce hrajícího Godzillu, se dočkala uvedení v japonských kinech a na videokazetách pronikla na americký trh, kde získala kultovní status. Kim Čöng-il byl filmem natolik nadšen, že vyslal Sina s manželkou na propagační turné po západní Evropě. Pár během pobytu ve Vídni požádal na americkém velvyslanectví o azyl, byl přesunut do Los Angeles a tímto se skončila nejsvětější kapitola severokorejského filmu.

Novou etapu místní kinematografie měl odstartovat další velkolepý projekt Kim Čöng-ila, stodílná série *Národ a osud* (Nation and Destiny). Schönherr uvádí, že dosud bylo vyprodukováno padesát šest dílů a tento projekt pohlcuje většinu prostředků určených filmu. Přelom osmé a deváté dekády s rozpadem Sovětského svazu, přechodem Číny k částečně tržní ekonomice a později smrtí Kim Il-sönga přivedl zemi do těžké situace. V druhé polovině devadesátých let přišly hladomory. Tato zoufalá situace si podle místních autorit vyžadovala především zvýšení propagandistického úsilí. Pouze se upravilo téma, protijaponské agitky nahradily filmy o sebeobětování se v zájmu veřejného blaha.

O dění v místní kinematografii po roce 2000 není téměř nic známo. Po summitu v roce 2000 byl v jižní Koreji uveden film *Nezabítený*, ale zhlédlo ho pouze pět stovek diváků. Co se nyní odehrává v této uzavřené zemi se lze jen dohadovat. V souvislosti se smrtí Kim Čöng-ila v prosinci 2011 lze nejspíše očekávat propagandistická díla oslavující jeho život.

Při psaní o severokorejském filmu vyvstává mnoho otázek, na které nelze jednoznačně odpovědět. Jak funguje místní distribuční síť? Promítají se zde zahraniční filmy? Popřípadě kdy a jaké? Jaká je návštěvnost kin? Existuje jiný žánr než propaganda? Produkuje místní filmy výhradně stát? Jsou tyto filmy někam vyváženy? Na všechny tyto a mnoho dalších otázek by bylo jistě zajímavé hledat odpovědi. To se však jeví jako nadmíru složitý úkol a vyžadoval by dlouhodobý výzkum nejlépe přímo v severní Koreji.

14.1 Srovnání severokorejské a ruské kinematografie

Severokorejský film stejně jako ruský (tehdy sovětský) byl v poválečných letech pouze nástrojem propagandy. Dožadovat se umělecké svobody nepřicházelo v úvahu a natáčet mohl pouze ten, kdo točil správně ideologicky dle požadavků komunistické strany. Poměry se v ruském filmu začaly odlišovat po roce 1956, kdy byl na dvacátém sjezdu Komunistické strany Sovětského svazu odsouzen kult osobnosti Stalina. V severní Koreji k tomuto procesu nedošlo a naopak kult osobnosti Kim Čong-ila byl budován stále usilovněji, což se nepochybně odráželo na kinematografii.

V šedesátých letech se v ruském filmu začala objevovat kritičtější hodnocení situace země a tamní produkce si získala mezinárodní věhlas filmy jako *Jeřábi táhnou* (Leťjat žuravli, r. Michail Kalatozov, 1957). Většinu filmů přesto nadále tvořila díla nesoucí se v duchu socialistického realismu v hlavní roli s továrníky a válečnými hrdiny.

Na konci šedesátých let debutuje v Sovětském svazu Andrej Tarkovskij, který se brzo na to díky svým ideologii se vyhýbajícím filozofickým opusům stává světově uznávaným autorem. Shodou okolností se nástup Tarkovského shoduje s příchodem Sin Sang-oka do severní Koreje. Ten měl sice na rozdíl od Tarkovského, považovaného za reakcionáře, který nakonec odešel natáčet do Itálie, plnou podporu státu, za to ideologii se vyhnout nemohl. Jeho díla se pochvalným kritikám v zahraničí netěšila, ale přinejmenším se díky filmu *Nezabitelný* dostala severokorejská kinematografie do povědomí širší světové veřejnosti.

S nástupem Gorbačova v druhé polovině 80. let a jeho kritikou předchozích vlád se tammím filmařům otevřely nové možnosti svobodného vyjadřování. Pokud šlo do této doby mluvit o nějakých shodných rysech, v této době se obě kinematografie definitivně rozcházejí. Rusko nyní postupně přechází k tržní ekonomice a komerčně orientované produkci, v severní Koreji se s hladomory stupňuje ideologická výchova skrze propagandistické filmy.

15 Závěr

Korejská kinematografie prošla za dobu své existence bouřlivým vývojem, podobně jako korejská společnost samotná. Již od samého počátku byl film pod dohledem vládních orgánů, které si uvědomovaly jeho potenciál a začaly ho využívat jako jeden z prostředků k dosažení svých cílů. Přestože v polovině dvacátého století byla japonská správa nahrazena korejskou, film nadále zůstával v ideologickém područí. Měnila se pouze intenzita, s jakou autority uplatňovaly svůj vliv.

V tomto ohledu se korejská kinematografie nijak neliší od zvyklostí jiných zemí, západní mocnosti nevyjímaje. Na druhou stranu je nutno podotknout, že jen málokterá země zažila v průběhu jednoho století okupaci, rozdělení země, válku, diktátorské režimy, přechod k demokracii a rapidní ekonomickou a společenskou transformaci. Korejská kinematografie hrála při těchto událostech nemalou roli a na jejím vývoji se odráží podoba společnosti procházející dějinnými změnami.

Ve dvacátých letech si lokální film prochází dětskými nemocemi, přesto se z protijaponského filmu *Arirang* stává národní událost. Japonské guvernérství následně přejímá kontrolu nad rozvíjejícím se průmyslem a poté ho aktivně využívá k vlastní propagandě. V průběhu druhé světové války je celé odvětví znárodněno a znovu ožívá až s japonskou kapitulací. Už před korejskou válkou se místní kinematografie ideologicky štěpí na pravicovou na jihu země a levicovou na severu.

Pro poválečný vývoj jihokorejské kinematografie je typické střídání krátkých období relativní umělecké svobody s dlouhými etapami, kdy je film pod politickým dohledem. První svobodné období přichází na počátku šedesátých let a druhé o dvě dekády později. Obě jsou následovány vystřízlivěním po opětovném návratu země k diktátorským režimům. Šedesátá léta, především jejich první polovina, přesto zůstávají jedním z nejzářnějších období korejské kinematografie s řadou mimořádných filmů.

V sedmé dekádě se film pod tíhou stupňujícího autoritářství vládnoucího režimu stává stále více rigidním a přichází o publikum, které si vychoval v poválečném období. V 80. letech po krvavém potlačení studentského povstání v Kwangdžu ztrácí společnost na téměř celou dekádu naději na změny v politice, tudíž i ve filmu. Drobnými ústupky vládnoucího režimu směrem k filmařům je liberálnější pohled na zobrazování nahoty, který s sebou přináší

především vulgarizaci dříve sociálně kritických filmů věnujících se postavení žen ve společnosti.

Výrazné změny se dostávají v druhé polovině dekády ve spojitosti s pořádáním olympijských her a otevřením filmového trhu zahraničním společenstvem. Filmaři už nemusí předkládat scénáře před schvalovací komisy a tvůrci nové vlny se postupně osmělují k sociální a politické kritice. Vláda se snaží zabránit promítání nejvíce kritických filmů, Ústavní soud ale v roce 1996 postavuje všechny formy cenzury mimo zákon a tvůrci mají poprvé v historii absolutní tvůrčí svobodu.

Mezitím však musí čelit nezájmu diváků o jejich vlastní díla a přichází nezbytná generační výměna. Tu podněcuje vstup čabůlů do filmového průmyslu, které si budují vlastní distribuční sítě a po vzoru západních kinematografií si snaží oslovit hlavně mladou generaci. Zlom přichází na konci milénia s akčním filmem *Süri*, který posouvá hranici návštěvnosti do nevídaných výšin. S korejskou vlnou se místní filmy rychle šíří světem a ve vlasti padají divácké rekordy téměř každý rok. Dostavuje se i mezinárodní kritický ohlas na tvorbu nezávislých autorských osobností, která sice neplní domácí kinosály, ale je předmětem zájmu festivalových dramaturgů a filmových teoretiků.

V současnosti stojí korejská kinematografie na rozcestí. Enormní zájem o domácí velko filmy pomalu pomíjí a čím dál více se prosazují filmy středněrozpočtové a nezávislé. Bude nesmírně zajímavé sledovat, jakým směrem se bude korejský film ubírat a jaká překvapení nám přichystá.

Bibliografie

Monografie v korejštině:

호현찬. *한국 영화 100 년*. 문학사상사, 2003. ISBN 8970123512.

Monografie v angličtině:

BORDWELL, David. *Planet Hong Kong: popular cinema and the art of entertainment*. First edition, London, Harvard University Press, 2000. 329 p. ISBN 0674002148.

GATEWARD, Frances. *Seoul Searching: Culture and Identity in Contemporary Korean Cinema (Suny Series, Horizons of Cinema)*. Albany, State University of New York Press, 2007. 328 p. ISBN-10 0791472264.

KIM, Mee-hyun. *Korean Cinema from Origins to Renaissance*. Soul, CommunicationBooks, 2007, 477 p. ISBN-10 898499703X.

LEE, Young-il.; CHOE, Young-chol. *The History of Korean Cinema*. Soul, Jimoondang International, 1998. 368 p. ISBN-10 898809512X.

SHIN, Chi-Yun.; STRINGER, Julian. *New Korean cinema*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005. 256 p. ISBN-10 0814740308.

Monografie v češtině:

LÖWENSTEINOVÁ, Miriam. *Dějiny moderní korejské literatury*. 1. vydání, Praha: Karolinum, 1998. 115 s. ISBN 80-7148-634-1.

MONACO, James. *Jak číst film*. 1. vydání, Albatros, 2004. 735 s. ISBN 80-00-01410-6.

PLAZEWSKI, Jerzy. *Dějiny filmu 1895-2005*. Praha, Academia, 2009. 901 s. ISBN 978-80-200-1689-8.

THOMPSONOVÁ, Kristin.; BORDWELL, David. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 1. vydání, Praha, NLN - Nakladatelství Lidové noviny, 2007. ISBN AMU 978-80-7331-091-2.

Časopisy:

Cinema: skutečně filmový časopis. Praha: SLAVONIA PRESS, 1991 - . Vychází měsíčně. ISSN 1210-132X.

Cinepur: časopis pro moderní cinefily. Praha: Sdružení přátel Cinepuru / FAMU, 1991- . Vychází nepravidelně. ISSN 1213-516X.

Korea film observatory. Seoul: Korean Film Commission, 2001 – 2008. K dispozici i v elektronické podobě na: <http://www.koreanfilm.or.kr/jsp/publications/kct.jsp>

Korean Cinema Today. Seoul: Korean Film Council, 2009- . K dispozici i v elektronické podobě na: <http://www.koreanfilm.or.kr/jsp/publications/kct.jsp>

Premiere: časopis, který miluje film. Praha: Hachette Filipacchi 2000, 2004 – 09. Vycházel měsíčně. ISSN 1212-8899.

Články v časopisech:

FILA, Kamil. Téma: Současný jihokorejský film. *Cinepur: časopis pro moderní cinefily*. 2008, roč. 17, č. 57, s. 12.

FILA, Kamil. Současný stav jihokorejské kinematografie. *Cinepur: časopis pro moderní cinefily*. 2008, roč. 17, č. 57, s. 13-14.

BORDWELL, David. O asijském minimalismu. *Cinepur: časopis pro moderní cinefily*. 2008, roč. 17, č. 57, s. 15-7.

STUČHLÝ, Aleš. Lee Chang-Dong / Skromné mystérium života. *Cinepur: časopis pro moderní cinefily*. 2008, roč. 17, č. 57, s. 18-19.

KOKEŠ, Radomír D. Sympatie pro pana, paní a Oldboye / Trilogie o pomstě, nebo filmech o pomstě? *Cinepur: časopis pro moderní cinefily*. 2008, roč. 17, č. 57, s. 21-23.

FLÍGL, Jiří. Kombinatorika žánrů a postav / Principy jihokorejské komerční a žánrové produkce na příkladu tvorby Kima Ji-Woona a Bonga Joon-Hoa. *Cinepur: časopis pro moderní cinefily*. 2008, roč. 17, č. 57, s. 24-26.

TESAŘ, Antonín. Příběh ze střední školy / K-horor. *Cinepur: časopis pro moderní cinefily*. 2008, roč. 17, č. 57, s. 26-27.

ČIHÁNKOVÁ, Lucie. An Kyung-Lee / Jako byste se snažili zamaskovat ránu make-upem. *Cinepur: časopis pro moderní cinefily*. 2008, roč. 17, č. 57, s. 28.

PROCHÁZKA, Michal. Shinya Tsukamoto / Chtěl jsem natočit americký film. *Cinepur: časopis pro moderní cinefily*. 2009, roč. 18, č. 66, s. 32.

PROCHÁZKA, Michal. Far East / Brána asijského filmu otevřená. *Cinepur: časopis pro moderní cinefily*. 2005, roč. 14, č. 40, s. 37.

PROCHÁZKA, Michal. Jižní Korea v zrcadle Mutanta. *A2*. 2007, roč. 3, č. 26, s. 29.

VACKOVÁ, Martina. Tsunami / Jaká je asijská kinematografie 21. století. *Euro*. 2009, roč. 2009, č. 46, s. 94-97.

Internetové zdroje:

Databáze

한국영화데이터베이스 – <http://kmdb.or.kr>

Hancinema - <http://www.hancinema.net/>

Korean Film Biz Zone – <http://www.koreanfilm.or.kr/jsp/index.jsp>

Korean Film Archive – <http://www.koreafilm.org/main/main.asp>

Česko-Slovenská filmová databáze – www.csfd.cz

The Internet Movie Database (IMDb) - <http://www.imdb.com/>

Články

SCHÖNHERR, Johannes. *The North Korean Films of Shin Sang-ok*. 2011, [CIT. 2012-03-20]. Dostupný na Research Organization of Social Sciences:

<www.ritsumei.ac.jp/acd/re/ssrc/social>

DYM, Jeffry. A brief history of benshi (Silent Film Narrators). 2008-30-01, [CIT. 2012-03-20]. Dostupný na About Japan – A Teacher's Resource:

<http://aboutjapan.japansociety.org/content.cfm/a_brief_history_of_benshi>

First Chinese Film: The Battle of Dingjunshan. 2004-18-01, [CIT. 2012-03-20]. Dostupný na China Through a Lens:

<<http://www.china.org.cn/english/features/film/85032.htm>>

<http://www.koreanfilm.org/>

Další

<http://www.koreanfilm.org/>

Zhlédnuté filmy (řazeny chronologicky)

1935-43 The Past Unearthed The 4th Encounter (kolekce krátkých, převážně projaponských propagandistických filmů nalezených v ruském státním archívu Gosfilmfond)

1937 Klam (미몽, Mimong, r. Jang Ču-nam)

1938 Vojenský vlak (군용열차, Kunjongjölčcha, r. Sö Kwang-če)

1939 Rybářův hněv (어화, 漁火, Ŏhwa, r. An Čchör-jöng)

1941 Andělé bez domova (집없는천사, Čibömnün čchönsa, r. Čchö In-gju)

1941 Jaro na Korejském poloostrově (반도의봄, Pandoüi pom, r. I Pjöng-il)

1946 Ať žije svoboda (자유만세, Čaju manse, r. Čchö In-gju)

1954 Ruka osudu (운명의손, Unmjöngüi son, r. Han Hjöng-mo)

1955 Pchiagol (피아골, Pchiagol, r. I Kang-čchön)

1955 Provincie Jongsando (양산도, Jangsando, r. Kim Ki-jöng)

1956 Dovolená v Soulu (서울의 휴일, Söurüi hjuil, r. I Jong-min)

- 1956 Hyperbola mládí (청춘쌍곡선, Čchöngčchun ssanggogsön, r. Han Hjöng-mo)
- 1956 Svatební den (시집가는날, Sidžipganün nal, r. I Pjöng-il)
- 1956 Svobodomyslná manželka (자유부인, Čajubuin, r. Han Hjöng-mo)
- 1958 Navždy s tebou (그대와 영원히, Kütäwa jöngwönhi, r. Ju Hjön-mok)
- 1958 Pekelná květina (지옥화, Čiokhwa, r. Sin Sang-ok)
- 1958 Sňatek z lásky (자유결혼, Čajugjörhon, r. I Pjöng-il)
- 1959 Šéfová (여사장, Jösadžang, r. Han Hjöng-mo)
- 1960 Pan Pak (박서방, Pak Söbang, r. Kim Tä-džin)
- 1960 Služebná (하녀, Hanjŏ, r. Kim Ki-jöng)
- 1960 Zamilovaný táta (로맨스빠빠, Romänsü ppabba, r. Sin Sang-ok)
- 1961 Manažer třetí třídy (삼등과장, Samdüng kwadžang, r. I Pong-nä)
- 1961 Matka a host (사랑방 손님과 어머니, Sarangbang sonnimgwa ömöni, r. Sin Sang-ok)
- 1961 Pod soulskou oblohou (서울의 지붕밑, Söuruŭi čibangmit, r. I Hjöng-pchjo)
- 1961 Podkoní (마부, Mabu, r. Kang Tä-džin)
- 1961 Söng Čchun Hjang (성춘향, Söng Čchun Hjang, r. Sin Sang-ok)
- 1961 Zbloudilá střela (오발탄, Obaltchan, r. Ju Hjön-mok)
- 1963 Dcery lékárníka Kima (김약국의 딸들, Kim jaggüğüi ttaldül, r. Ju Hjön-mok)
- 1963 Korjödžang (고려장, Korjödžang, 1963)
- 1963 Mariňáci, kteří se nevrátili (돌아오지않는해병, Toradži annün häbjöng, r. I Man-hüi)
- 1964 Bosé mládí (맨발의청춘, Mänbarüi čchöngčchun, r. Kim Ki-dök)
- 1964 Hluchoněmý Sam-njong (병어리 삼룡, Pöngöri Sam-njong, r. Sin Sang-ok)
- 1965 Demilitarizovaná zóna (비무장지대, Pimudžangdžidä, r. Pak Sang-ho)
- 1965 Ďábelský vrah (살인마, Sarinma, r. I Jong-min)
- 1965 Rybářská vesnice (갯마을, Kätmaül, r. Kim Su-jong)
- 1967 Hosté z posledního vlaku (막차로 온 손님들, Makčcharo on sonnimdül, r. Ju Hjön-mok)
- 1967 Wörhaina hrobka (월하의공동묘지, Wörhaüi kongdongmjodži, r. Kwön Čchör-hüi)
- 1969 Školní exkurze (수학여행, Suhak jöhäng, r. Ju Hjön-mok)
- 1969 Tisíciletá liška (천년호, Čchönnjöhno, r. Sin Sang-ok)
- 1972 Hmyzí žena (충녀, Čchungnjŏ, r. Kim Ki-jöng)
- 1972 Květinářka (꽃파는 처녀, Kkotpchanün čchönjŏ, r. Čchö Ig-gju)
- 1974 Když kvetly chryzantémy (들국화는피었는데, Tülgukhwanün pchiönünde, r. I Man-hüi)
- 1975 Cesta do Sampcha (삼포가는 길, Sampcho kanün kil, r. I Man-hüi)
- 1975 Jöng-džainy zlaté časy (영자의전성시대, Jöngdžaüi čönsöng sidä, r. Kim Ho-sön)
- 1975 Tělesný slib (육체의 약속, Jugčcheüi jagsok, r. Kim Ki-jöng)
- 1976 Vtipálek ze střední (고교알개, Kogjojalkä, r. Sök Rä-mjöng)
- 1977 Ostrov Iö (이어도, Iödo, r. Kim Ki-jöng)

- 1978 Liják (소나기, Sonagi, r. Ko Jöng-nam)
- 1979 Období dešťů (장마, Čangma, r. Ju Hjön-mok)
- 1980 Poslední svědek (최후의 증인, Čchöhuüi čüngin, r. I Tu-jong)
- 1984 Mezi koleny (무릎과 무릎사이, Murŭpkwa murŭp sai, r. I Čang-ho)
- 1985 Nezabíteľný (불가사리, Pulgasari, r. Sin Sang-ok)
- 1985 Tmavomodrá noc (깊고 푸른 밤, Kipko pchurŭn pam, r. Pä Čchang-ho)
- 1985 Vyprávění o patnácti dětech (열다섯 소년에 대한 이야기, Jöltasöt sonjöne tähan ijagi)
- 1986 Mstítel s píšťalou (홍길동, Hong Kil-tong, r. Kim Kir-in)
- 1988 Čchilsu a Mansu (칠수와 만수, Čchilsuwa Mansu, r. Pak Kwang-su)
- 1989 Komik (개그맨, Kägŭmän, r. I Mjöng-se)
- 1990 Generálův syn (장군의 아들, Čanggunüi adül, r. Im Kwön-tchäk)
- 1990 Jižní armáda (남부군, Nampugun, r. Čöng Či-jöng)
- 1990 Jsou stejní jako my (그들도 우리처럼, Kŭdŭldo uričchöröm, r. Pak Kwang-su)
- 1990 Noc před stávkou (파업전야, Pchaöpčönja, r. Čang Jun-hjön, I Čä-gju, I Ün, Čang Tong-hong)
- 1991 Cesta na dostihové závodiště (경마장 가는길, Kjöngmadžang kanŭn kil, r. Čang Sön-u)
- 1992 Bílá válka (하얀 전쟁, Hajan čöndžang, r. Čöng Či-jöng)
- 1993 Západní styl (서편제, Söpchjödže, r. Im Kwön-tchäk)
- 1995 301/302 (301/302, r. Pak Čchöl-su)
- 1995 Krásný mládenec Čön Tchä-il (아름다운 청년 전태일, Arŭmdaun čchöngnjön Čön Tchä-il, r. Pak Kwang-su)
- 1996 Den, kdy prase spadlo do studny (돼지가 우물에 빠진 날, Twädžiga umure ppadžin nal, r. Hong Sang-su)
- 1996 Festival (축제, Čchukče, r. Im Kwön-tchäk)
- 1996 Krokodýl (악어, Agö, r. Kim Ki-dök)
- 1998 Harmonium mé mysli (내 마음의 풍금, Nä maŭmüi pchunggŭm, r. I Jöng-džä)
- 1998 Ptačí klec (파란대문, Pcharan tämun, r. Kim Ki-dök)
- 1998 Tichá rodina (조용한 가족, Čojonghan kadžog, r. Kim Či-un)
- 1998 Vánoce v srpnu (8 월의 크리스마스, 8 wörüi kchŭrisŭmasŭ, r. Hö Čin-ho)
- 1998 Záznam o zahnání ďábla (퇴마록, Tchömarok, r. Pak Kwang-čchun)
- 1999 Happy end (해피엔드, Hăpchi endŭ, r. Čöng Či-u)
- 1999 Süri (수리, Süri, r. Kang Če-gju)
- 1999 Tell me something (텔미섬딩, Tchel mi ssömding, r. Čang Jun-hjön)

Filmy natočené po roce 1999 (pouze zásadní díla)

- 2000 Falešný král (반칙왕, Pančchik wang, r. Kim Či-un)
- 2000 Flanderský pes (플란다스의 개, Pchŭllandasŭüi kä, r. Pong Čun-ho)
- 2000 Lásky překonávající čas (시월애, Siwörä, r. I Hjön-sŭng)

- 2000 Mentolky (박하사탕, Pakhwasatchang, r. I Čchang-dong)
- 2000 Skutečná fikce (실제상황, Sildže sanghwang, r. Kim Ki-dök)
- 2000 Zóna společné obrany (공동경비구역 JSA, Kongdonggiöngbigujök JSA, r. Pak Čchan-uk)
- 2000 Ostrov (섬, Söm, r. Kim Ki-dök)
- 2001 Adresát neznámý (수취인불명, Sučchüin pulmjöng, r. Kim Ki-dök)
- 2001 Bungee jumping (번지점프를 하다, Pöndžidžömpchürül hada, r. Kim Tä-süng)
- 2001 Drsňák (나쁜 남자, Nappün namdža, r. Kim Ki-dök)
- 2001 Podivná holka (엽기적인 그녀, Jöpkidžögin künjö, r. Kwak Čä-jong)
- 2001 Postarejte se o mou kočku (고양이를 부탁해, Kojangirül putchakhä, r. Čöng Čä-ün)
- 2001 Přítel (친구, Čchingu, r. Kwak Kjöng-tchäk)
- 2001 Válečník (무사, Musa, r. Kim Söng-su)
- 2002 Domů (집으로, Čibüro, r. I Čöng-hjang)
- 2002 Oáza (오아시스, Oasisü, r. I Čchang-dong)
- 2002 Pobřežní hlídka (해안선, Häansön, r. Kim Ki-dök)
- 2002 Pomsta je moje (복수는 나의 것, Poksunün naüi köt, r. Pak Čchan-uk)
- 2002 Sex je na nic (색즉시공, Säkdžüksigong, r. Jun Če-kjun)
- 2002 Yesterday (예스터데이, Jesütchödei, r. Čöng Jun-su)
- 2002 Zabij systém (성냥팔이 소녀의 재림, Söngnjangpchari sonjöüi čärim, r. Čang Sön-u)
- 2003 Natural city (내츄럴시티, Näčchjuröl sitchi, r. Min Pjöng-čchön)
- 2003 Oldboy (올드보이, Oldüboi, r. Pak Čchan-uk)
- 2003 Silmido (실미도, Silmido, r. Kang U-sök)
- 2003 Vzpomínky na vraha (살인의 추억, Sarinüi čchuok, r. Pong Čun-ho)
- 2003 Zachraňte planetu! (지구를 지켜라!, Čigurül čikchjöra!, r. Čang Čun-hwan)
- 2004 3 Iron (빈집, Pindžip, r. Kim Ki-dök)
- 2004 Guma v mé hlavě (내 머리속의 지우개, Nä möri sogüi čiuğä, r. I Čä-han)
- 2004 Oddaný holič (효자동 이발사, Hjóžadong ibalsa, r. Im Čchan-sang)
- 2004 Pavoučí les (거미숲, Kömisup, r. Song Il-gon)
- 2004 Pírko (깃, Kit, r. Song Il-gon)
- 2004 Pouta války (태극기 휘날리며, Tchägükki hünallimjö, r. Kang Če-gju)
- 2005 Příběh filmu (극장전, Kügčangdžön, r. Hong Sang-su)
- 2005 Králův muž (왕의 남자, Wangüi namdža, r. I Čun-ik)
- 2005 Luk (Hwal, 활, r. Kim Ki-dök)
- 2005 Nebohá paní Pomsta (친절한 금자씨, Čchindžörhan kümdžassi, r. Pak Čchan-uk)
- 2005 Sladký život (달콤한 인생, Talkchomhan insäng, r. Kim Či-un)
- 2005 Welcome to Dongmakgol (웰컴 투 동막골, Welkchöm tchu Tongmaggol, r. Pak Kwang-hjön)
- 2006 Daisy (데이지, Teidži, r. Ju Ü-gang)

- 2006 Monstrum (괴물, Kömul, r. Pong Čun-ho)
- 2006 Naše šťastné chvíle (우리들의 행복한 시간, Uridürüi hängbokhan sigan, r. Song Hä-söng)
- 2007 Báječná dovolená (화려한 휴가, Hwarjöhhan hjuga, r. Kim Či-hun)
- 2007 Dračí války (디 워, Ti wö, r. Sim Hjöng-nä)
- 2007 Hwang Čin-i (황진이, Hwang Čin-i, r. Čang Jun-hjön)
- 2008 Hodný, zlý a divný (좋은놈, 나쁜놈, 이상한놈, Čoŭnnom, nappŭnnom, isanghannom, r. Kim Či-un)
- 2008 Bílé maso (추격자, Čchugjökča, r. Na Hong-džin)
- 2008 Crossing (크로싱, Kchŭrosing, r. Kim Tchä-gjun)
- 2008 Průšviháři (과속스캔들, Kwasok sükchändŭl, r. Kang Hjöng-čchöl)
- 2009 Matka (마더, Madö, r. Pong Čun-ho)
- 2009 Tsunami (해운대, Häundä, r. Jun Če-gjun)
- 2009 Žízeň (박주, Pakčü, r. Pak Čchan-uk)
- 2010 Na frontu (포화 속으로, Pchohwa sogŭro, r. I Čä-han)
- 2010 Viděl jsem ďábla (악마를 보았다, Angmarŭl poatta, r. Kim Či-un)
- 2010 Žluté moře (황해, Hwanghä, r. Na Hong-džin)
- 2011 Přední linie (고지전, Kodžidžön, r. Čang Hun)
- 2011 Sektor 7 (7 광구, 7 kwanggu, r. Kim Či-hun)
- 2011 Sunny (써니, Ssöni, r. Kang Hjöng-čchöl)

Jmenný rejstřík korejských režisérů

A

An Čchör-jöng, 26
An Čong-hwa, 33
An Sök-jöng, 26

Č

Čang Jun-hjön, 73, 78
Čang Sun-u, 74
Čang Tong-hon, 78
Čang Tong-hong, 73
Čchö In-gju, 27, 29, 32, 33, 43
Čön Čchang-gün, 32
Čöng Či-jöng, 74, 75, 89
Čöng In-jöp, 66
Čöng So-jöng, 49

H

Ha Kil-džong, 42, 59, 60
Han Hjöng-mo, 33, 34, 37, 38, 40
Hong Sang-su, 77, 82, 83, 88, 91
Hwang Tong-hjök, 89

I

I Čä-gju, 73
I Čchang-gün, 33
I Čchang-dong, 77, 78, 82, 83, 88, 91
I Čun-ik, 81
I Hjön-süng, 84
I Jong-min, 32
I Kang-čchön, 37, 41

I Ki-se, 17
I Kjöng-sön, 34
I Kju-hwan, 22, 32, 38
I Man-hüi, 43, 52, 53, 56, 61
I Mjöng-se, 76
I Mjöng-u, 25, 33
I Pchir-u, 19
I Pjöng-il, 27, 39
I Süng-mu, 87
I Ůn, 73, 78
I Wön-se, 67
Im Kwön-tchäk, 56, 68, 72, 82

J

Jang Ču-nam, 26
Ju Hjön-mok, 41, 59
Jun Päng-nam, 17, 19
Jun Pong-čchun, 33, 34

K

Kang Če-gju, 81
Kang U-sök, 72, 81
Kim Či-hun, 79
Kim Či-un, 61, 82, 83
Kim Hak-söng, 33
Kim Ho-sön, 57
Kim Ki-dök, 51, 77, 78, 82, 83, 88, 91
Kim Ki-jöng, 42, 52
Kim Su-jong, 53, 68
Kim Tä-džin, 40
Kim To-san, 16
Kim Ůi-sök, 72

Kwak Čä-jong, 79
Kwak Kjöng-tchäk, 80
Kwön Čchör-hüi, 51

M

Min Kjöng-sik, 35
Mun Jö-song, 58

N

Na Un-gju, 21, 22

O

Ö Jak-sön, 35
Öm Kil-sön, 93

P

Pak Čchan-uk, 77, 80, 82, 83
Pak Čöng-hjön, 18
Pak Kwang-čchun, 80
Pak Kwang-su, 74
Pong Čun-ho, 81, 82, 83

S

Sim Hjöng-nä, 86
Sim Hun, 22
Sin Kjöng-gjun, 32
Sin Sang-ok, 35, 38, 42, 50, 61
Sö Kwang-če, 27
Sök Rä-mjöng, 58
Son-džön, 34

Jmenný rejstřík korejských filmů

2

2009: Ztracené vzpomínky (2009: Lost memories), 87

3

3 Iron (3-Iron), 82

A

Ach! Země snů (Oh! Dreamland), 78

An Čung-gŭn střílí na Itóa Hirobumiho (An Jung Gun Shoots Ito Hirobum), 93

Andělé bez domova (Homeless Angles), 27,

Arirang (Arirang), 21, 82, 96

Ať žije svoboda (Viva Freedom), 32, 44

B

Bílá válka (White badge), 75,
Bosé mládí (Barefooted Youth), 51, 58,

Buddhistická mniška (Buddhist nun), 68

C

Cesta bojovníka (The warrior's way), 87

Č

Čanghwa a Hong Njŏn (Tale of two sisters), 90

Čchilsu a Mansu (Chilsu and Mansu), 72, 74,

D

Dáma se závojem (A Veiled Lady), 35

Den, kdy prase spadlo do studny (The Day a Pig Fell Into the Well), 78, 82

Dívka, která odešla do města (The Maiden Who Went to the City), 68

Dračí války (D-War), 86

Dva poldové (Two cups), 72, 105

H

Hahaha (Hahaha), 82

Hodný, zlý a divný (The Good, the Bad, and the Weird), 61, 83

Hororová noc (The Night of Horror), 35

Hŭngbu a Nolbu (Heung-Bu and Nol-Bu), 34

Hyperbola mládí (Hyperbolae of Youth), 40,

I

I kdybys mě znovu nenáviděl (Love Me Once Again), 49

J

Jaro na Korejském poloostrově (Spring in the Korean Peninsula), 27

Jižní armáda (North Korean Partisan in South Korea), 75

Jŏng-džainy zlaté časy (Yeong-Ja's Heydays), 57, 60, 104

Jŏnsangun (Prince Yeonsan), 50

Jsou stejní jako my (Black Republic), 74

K

Když kvetly chryzantémy (The wild flowers in the battle field), 56,

Kilsoddŭm (Kilsodeum), 68

Klam (Sweet Dream), 26

Klášter Sŏngbulsu (Seongbulsu), 34

Komik (Gagman), 76

Kráľův muž (The king and the clown), 81

Krásný mládenec Ččŏn Tchä-il (A single spark), 75, 83

Krokodýl Crocodile), 78

Květinářka (The Flower girl), 93

L

Láska překonávající čas (Il mare), 84

M

Mandala (Mandala), 68

Mariňáci, kteří se nevrátili (The Marines Who Never Returned), 52, 56,

Matka a host (My Mother and Her Guest), 42,

Mé osvobozené rodiště (My Liberated Country), 32

Mé rodiště (My Home Village), 92

Mentolky (Peppermint Candy), 83

Milenec (A Truly Good Friend), 17

Milovnice koní (Madame Aema), 66

Moje cesta (Ma way), 81

Monstrum (The host), 81

Moře krve (Sea of blood), 93

N

Národ a osud (Nation and destiny), 94

Natural city, 88

Nezabítelný (Bulgasari), 94, 95

Nikdy na mě nezapomeň (Never Never Forget Me), 58

Noc před nezávislostí (The Night before Independence Day), 32

Noc před stávkou (The night before the strike), 73, 74, 78,

Nový slib (A New Oath), 32

O

Oáza (Oasis), 83

Oldboy, 84

Ostrov (The Isle), 82

P

Pan Pak (Mr. Park), 40, 46

Pchiagol (Piagol), 37, 43, 75,

Podivná holka (My sassy girl), 79, 84

Poezie (Poetry), 83

Pochod bláznů (The march of fools), 60

Portrét mládí (Portrait of youth), 28

Pouta války (The Brotherhood of War), 81

Povstání ve městech Jŏsu a Sunčchŏn (Yeosu-Suncheon Rebellion), 33

Pro vlast (For the Country), 33

Prolomená 38. rovnoběžka (The Collapsed 38th Parallel), 33

Proniknout hradbami (Breaking the Wall), 33, 37
Překročil jsem 38. rovnoběžku (The 38th Parallel), 34
Převozní loď bez majitele (A Ferry Boat that Has No Owner), 22,
Příběh manželství (Marriage story), 72
Přítel (Friend), 80

R

Realita severní Koreje (The reality of the North Korea), 33
Ruka osudu (The Hand of destiny), 37, 38,
Rybářská vesnice (The Seashore Village), 53
Rybářův hněv (Fisherman's Fire), 26

S

Scény z celého hlavního města (The Panoramic view of the whole city of Kyeongsung), 17
Sedm válečných zajatkyň (The Seven Female POW's), 53
Sektor 7 (Sector 7), 79
Sex je na nic (Sex is zero), 88
Silmido (Silmido), 81
Skruté paprsky slunce (Secret sunshine), 83
Slib daný pod měsícem (The Vow Made below the Moon), 17
Slib lásky (Vow of Love), 29
Slunečná ulice (The Street of Seon), 35

Služebná (The housemaid), 42, 52,
Sŏng Čchun Hjang (Seong Chunhyang), 38
Spravedlivý odboj (Fight for Justice), 16, 17,
Sŭri (Shiri), 77, 80, 81, 97,
Svatební den (The Wedding Day), 39
Svědectví (Testimony), 56
Svobodomyšlná manželka (Madam Freedom), 38, 46,

Š

Šéfová (A female boss), 40, 46,

T

Tavicí kotlík (Silenced), 89
Topografie ostrova Čedžudo (The Topography of Jeju island), 32
Trpaslík a jeho kulička letící k Měsíci (The Ball Shot by a Midget), 67

U

Úsvit korejského lidu (Dawn of Nation), 32
Útok spravedlnosti (An Assault of Justice), 34

V

Vojenský vlak (Military train), 27
Vtipálek ze střední (Yalkae, A Joker In High School), 58, 105

Vyprávění o Čchun Hjang (The Story of Chun-Hyang), 18, 19, 25, 27, 38,
Vzpomínky na vraha (Memories of murder), 81

W

Wŏrhaina hrobka (A Public Cemetery of Wol-ha), 51

Y

Yesterday (Yesterday), 88

Z

Za rozbřesku (When the Sun Rises), 22
Zabij systém (Resurrection of the Little Match Girl), 88
Západní styl (Seopyeonje), 6, 72, 73,
Záznam o zahnání d'ábla (The soul guardians), 80
Zbloudilá střela (The Aimless bullet), 41, 42, 46,
Zlá noc (The Evil Night), 35
Zlomený šíp (Unbowed), 89
Zóna společné obrany (Join security area JSA), 80
Zvuk kraviho zvonku (Old partner), 88

Ž

Život (Life), 41

Přílohy

Příloha č. 1 Chronologie korejského filmu

- 1895 V Paříži uveden první film bratří Lumièrů *Odchod z továrny*
- 1897 První nedoložená filmová promítání v Koreji.
- 1903 První doložené filmové promítání v Koreji.
- 1906 Výstavba prvních provizorních kin v Soulu.
- 1909 Postaveno první stabilní kino v Soulu, Tansöngsa.
- 1919 Uvedeno první kinodrama produkované Korejci, *Spravedlivý odboj*.
- 1924 Premiéra filmu *Vyprávění o Čanghwa a Hong Njön*, prvního ryze korejského narativního filmu.
- 1926 Japonské guvernérství vydává cenzurní nařízení pro filmový průmysl.
Premiéra Na Un-gjuova *Arirangu*, nejvýznamnějšího korejského němého filmu a prvního nacionalistického filmu.
- 1927 V Americe má premiéru *Jazzový zpěvák*, první úspěšný zvukový film.
- 1935 První korejský zvukový film *Vyprávění o Čhun Hjang*.
- 1938 První projaponský film *Vojenský vlak*
- 1940 Znárodněn korejský filmový průmysl a vznik jediné japonské produkční společnosti.
- 1942 Vznik japonské společnosti pro plánování filmové produkce znamená konec komerční produkce a tvorbu pouze propagandistických filmů.
- 1945 S koncem druhé světové války končí produkce projaponských filmů a vznikají organizace zastřešující filmaře. Nejvýznamnější se stává Korejská filmová unie.
- 1946 Točí se první osvobozenécké filmy oslavující nezávislost země.

- 1949 Po rozdělení poloostrova na dvě ideologicky protikladné země se v obou zemích prosazuje ideově zabarvená produkce, na jihu pravicová, na severu levicová.
- 1950-53 Během korejské války se filmová produkce téměř zastavuje a točí se především válečné dokumentární filmy a zpravodaje.
- 1954 Jihokorejská vláda osvobozuje provozovatele kin od zdanění příjmů ze vstupného. Jedná se vládní nařízení podporující filmovou produkci.
- 1955 Uveden film *Pchiagol* o severokorejských partyzánech, který byl dočasně zakázán pro propagaci komunismu.
- Film *Vyprávění o Čhun Hjang* zaznamenává velký divácký ohlas a stojí na počátku oživení domácí kinematografie.
- 1956 Komédie *Svatební den* se stala prvním korejským filmem oceněným na filmovém festivale v zahraničí.
- 1957 V Anjangu postaveno největší filmové studio v Asii.
- 1958 Jihokorejská vláda spouští systém udělování kvót na dovoz zahraničních filmů za produkci domácích filmů a dovoz kvalitních zahraničních snímků.
- 1960 Zrušeno osvobození od daně ze vstupného.
- 1961 Snímek *Söng Čhun Hjang* je prvním korejským širokoúhlým barevným filmem a ustanovuje nový rekord v návštěvnosti platný na následujících šest let.
- Uveden film *Zbloudilá střela*, považovaný za vrcholné dílo sociálně kritické kinematografie ovlivněné italským neorealismem.
- 1962 V platnost vstupuje Zákon o filmu.
- 1963 Revize zákona formuluje náročné podmínky pro obdržení licence k natáčení filmů.
- 1966 Druhá revize Zákona o filmu zakazuje neomezený dovoz zahraničních a nově může dovážet filmy pouze ten, kdo sám filmy produkuje. Rovněž je uzákoněna filmová cenzura.
- 1969 Zahajuje vysílání první korejská televizní stanice MBC-TV.
- 1973 Revize Zákona o filmu stanovuje povinnost filmů být v souladu s vládní politikou jusin.
- 1975 Sociálně kritický film o osudech prostitutky *Jöng-džainy zlaté časy* je nejnavštěvovanějším filmem roku.

- 1976 Jedním z nejúspěšnějších filmů dekády se stává středoškolská komedie *Vtipálek ze střední*.
- 1982 Povoleno provozování nočních kin.
Snímek *Milovnice koní* startuje vlnu erotických filmů.
- 1986 Přísné podmínky pro obdržení filmové licence nahrazeny liberálním systémem registrací a povolena nezávislá produkce filmů.
- 1987 Zrušena povinnost předkládat scénáře před cenzurní komisí.
- 1988 Revize Zákona o filmu umožňuje dovoz hollywoodských filmů přímo americkým společnostem, proti čemuž se vzedla vlna protestů mezi domácími filmaři.
Do kin vstupuje snímek *Čhilsu a Mansu* označovaný za první film tzv. korejské nové vlny.
- 1990 Vláda se snaží silou zabránit univerzitním promítáním nezávislého levicového filmu *Noc před stávkou*.
- 1992 Velkou kontroverzi vzbuzuje snímek *Bílá válka* o korejské účasti ve vietnamské válce.
- 1993 Úspěch akční komedie *Dva poldové* předznamenává nástup západem inspirovaných snímků produkovaných nadnárodními společnostmi.
- 1993 Film *Západní styl* překračuje milionovou hranici návštěvnosti a oživuje zájem o pchansori a tradiční umění obecně.
- 1996 Zřízena nezávislá organizace dohlížející na dodržování promítacích kvót.
První ročník Mezinárodního filmového festivalu v Pusanu.
- 1999 Snímek *Süri* překonává hranici šesti milionů diváků a startuje éru korejských blockbusterů.
- 2006 Nejnavštěvovanějším filmem historie se stává *Monstrum* návštěvou přes třináct milionů.

Příloha č. 2 Jihohorejská filmová produkce v 50. letech

Rok	1950	1951	1952	1953	1954	1955	1956	1957	1958	1959
Filmy	5	5	6	6	18	15	30	37	74	111

zdroj: Korean Film Biz Zone – <http://www.koreanfilm.or.kr/jsp/index.jsp>

Příloha č. 3 Jihokorejský filmový průmysl v 60. letech – statistiky

Rok	Domácí filmy	Zahraníční filmy	Počet kin	Celková návštěvnost	Cena vstupenky	Návštěvnost (osoba/rok)
1960	82	208	273	Není známo	Není známo	Není známo
1961	86	105	302	58 608 000	12 wonů	2,3
1962	113	79	344	59 046 000	18 wonů	3,0
1963	144	66	386	96 059 000	20 wonů	3,6
1964	147	51	477	104 579 000	23 wonů	3,8
1965	189	64	529	121 697 000	23 wonů	4,3
1966	136	85	534	156 336 000	31 wonů	5,4
1967	172	64	569	164 077 000	41 wonů	5,6
1968	212	63	578	171 341 000	51 wonů	5,7
1969	229	79	659	173 043 000	63 wonů	5,6

zdroj: Korean Film Biz Zone – <http://www.koreanfilm.or.kr/jsp/index.jsp>

Příloha č. 4 Jihokorejský filmový průmysl v 70. letech – statistiky

Rok	Domácí filmy	Zahraníční filmy	Celková návštěvnost	Cena vstupenky	Návštěvnost (osoba/rok)
1970	209	61	166 000 000	73 wonů	5,3
1971	202	82	146 000 000	80 wonů	4,6
1972	122	63	119 000 000	83 wonů	3,7
1973	125	60	115 000 000	88 wonů	3,5
1974	141	39	97 000 000	104 wonů	2,9
1975	94	35	76 000 000	168 wonů	2,2
1976	134	43	66 000 000	207 wonů	1,8
1977	101	42	65 000 000	307 wonů	1,8
1978	117	31	74 000 000	389 wonů	2,0
1979	96	33	66 000 000	715 wonů	1,7

zdroj: Korean Film Biz Zone – <http://www.koreanfilm.or.kr/jsp/index.jsp>

Příloha č. 5 Jihokorejský filmový průmysl v 80. letech – statistiky

Rok	Domácí filmy	Zahraniční filmy	Tržní podíl	Celková návštěvnost	Cena vstupenky	Návštěvnost (osoba/rok)
1980	91	39	Není známo	54 000 000	957 wonů	5,3
1981	87	31	Není známo	44 000 000	1 097 wonů	4,6
1982	97	29	Není známo	43 000 000	1 300 wonů	3,7
1983	91	26	39,9 %	44 000 000	1 326 wonů	3,5
1984	81	26	38,5 %	44 000 000	1 352 wonů	2,9
1985	80	30	34,2 %	48 000 000	1 432 wonů	2,2
1986	73	51	33,0 %	47 000 000	1 533 wonů	1,8
1987	90	85	27,0 %	49 000 000	1 637 wonů	1,8
1988	87	175	23,3 %	52 000 000	1 847 wonů	2,0
1989	110	264	20,2 %	55 000 000	2 271 wonů	1,7

zdroj: Korean Film Biz Zone – <http://www.koreanfilm.or.kr/jsp/index.jsp>

Příloha č. 6 Jihokorejský filmový průmysl v 90. letech – statistiky

Rok	Domácí filmy	Zahraniční filmy	Tržní podíl	Celková návštěvnost	Cena vstupenky	Návštěvnost (osoba/rok)
1990	111	276	20,2 %	55 000 000	2 602 wonů	1,2
1991	121	256	21,2 %	54 000 000	3 034 wonů	1,2
1992	96	319	18,5 %	52 000 000	3 471 wonů	1,1
1993	63	347	15,9 %	47 000 000	3 711 wonů	1,1
1994	65	382	20,5 %	48 000 000	3 895 wonů	1,1
1995	64	359	20,9 %	45 000 000	4268 wonů	1,0
1996	65	382	23,1 %	42 200 000	4 828 wonů	Není známo
1997	59	380	25,5 %	47 500 000	5 017 wonů	Není známo
1998	43	290	25,1 %	50 200 000	5 150 wonů	Není známo
1999	49	297	39,7 %	54 700 000	5 230 wonů	Není známo

zdroj: Korean Film Biz Zone – <http://www.koreanfilm.or.kr/jsp/index.jsp>

Příloha č. 7 Jihokorejský filmový průmysl 2000 - 2009 – statistiky

Rok	Domácí filmy*	Zahraniční filmy	Tržní podíl	Celková návštěvnost	Cena vstupenky	Průměrný rozpočet**
2000	59	342	35,1 %	64 600 000	5 355 wonů	21,5
2001	65	306	50,1 %	89 000 000	5 860 wonů	25,5
2002	78	266	48,3 %	105 100 000	6 035 wonů	37,2
2003	80	175	53,5 %	119 500 000	6 002 wonů	41,6
2004	82	194	59,3 %	135 200 000	6 287 wonů	41,6
2005	87	213	58,7 %	145 500 000	6 172 wonů	39,9
2006	110	237	63,8 %	153 400 000	6 034 wonů	40,2
2007	124	280	50,8 %	158 800 000	6 247 wonů	37,2
2008	113	271	42,1 %	150 800 000	6 494 wonů	30,1
2009	138	243	48,8 %	157 000 000	6 970 wonů	23,1
2010	152	286	46,6 %	146 800 000	7 834 wonů	21,6

* Údaj udává počet natočených filmů, ne filmů uvedených do kin.

** Průměrný rozpočet na korejský film včetně nákladů na marketing (jednotka 100 milionů wonů).

zdroj: Korean Film Biz Zone – <http://www.koreanfilm.or.kr/jsp/index.jsp>

Příloha č. 8 Vývoz jihokorejských filmů v roce 2010 dle regionů (v tis. USD)

Země	Asie	Severní Amerika	Jižní Amerika	Evropa	Oceánie	Afrika	Střední východ	Jiné	Celkem
Vývoz	6 712	1 421	157,5	4 518	207	3	193,6	370,3	13 582,8
Podíl (%)	49,42	10,46	1,16	33,26	1,52	0,02	1,43	2,73	100

zdroj: Korean Film Biz Zone – <http://www.koreanfilm.or.kr/jsp/index.jsp>

Пříloha č. 9

Ukázky filmových plakátů z období 1941-65

(řazeno chronologicky dle natočení filmu)

1)



2)



3)



4)





5)



6)



7)



8)



9)

- 1) Jaro na Korejském poloostrově (반도의봄, Pandoŭi pom, r. I Pjŏng-il, 1941)
- 2) Vyprávění o Čchun Hjang (춘향전, Čchun Hjangdžŏn, r. I Kju-hwan, 1955)
- 3) Svobodomyslná manželka (자유부인, Čajubuin, r. Han Hjŏng-mo, 1956)
- 4) Svatební den (시집가는날, Sidžipganŭn nal, r. I Pjŏng-il, 1956)
- 5) Sŏng Čchun Hjang (성춘향, Sŏng Čchun Hjang, r. Sin Sang-ok, 1961)
- 6) Matka a host (사랑방 손님과 어머니, Sarangbang sonnimgwa ōmŏni, r. Sin Sang-ok, 1961)
- 7) Zbloudilá střela (오발탄, Obaltchan, r. Ju Hjŏn-mok, 1961)
- 8) Mariňáci, kteří se nevrátili (돌아오지않는해병, Toraodži annŭn häbjŏng, r. I Man-hŭi, 1963)
- 9) Bosé mládí (맨발의청춘, Mänbarŭi čchŏngčchun, r. Kim Ki-dŏk, 1964)

Příloha č. 10 Profily největších osobností korejského filmu

Sin Sang-ok (1926 – 2006)



Jeden z nejvýznamnějších režisérů a producentů korejského filmu. Narozen na severu Koreje. Studoval v Japonsku umění, poté byl asistentem Čchö In-gjua při natáčení prvního filmu po osvobození Koreje *Ať žije svoboda* (1946). Režijně debutoval snímkem *Zlá noc* (1952), natočeným ve složitých podmínkách probíhající korejské války. Od konce padesátých let do poloviny sedmdesátých točil desítky filmů a jeho prosperující společnost Shin Film je největším producentem v zemi. K nejslavnějším filmům z tohoto období patří *Pekelná květina* (지옥화, Čiokhwa, 1958), *Matka a host* (1961), *Səng Čchun Hjang* (1961) či *Hluchoněmý Sam-njong* (병어리 삼룡, Pəngöri Sam-njong, 1964). V druhé polovině sedmdesátých let se dostává do sporů s prezidentem Pak Čöng-hüiem a je mu odejmuta licence k natáčení. Následně odchází natáčet do severní Koreje, kde jeho šest filmů tvoří neúspěšnější období tamní kinematografie. Po útěku v roce 1986 natáčí v Americe druhořadé akční komedie. Do jižní Koreje se natrvalo vrací v roce 1994 a v témže roce natáčí snímek *Záhadné zmizení* (증발, Čüngbal, 1994). V roce 2006 umírá na zánět jater. Za svůj život režíroval sedmdesát filmů a produkovat na tři stovky snímků.

Na Un-gju (1902 – 1937)



Korejský herec, scénárista, producent a režisér. Nejvýznamnější osobnost němého filmu a první herecká hvězda korejské kinematografie. Své filmy si sám režíroval, psal k nim scénáře a hrál hlavní roli, proto je považován za průkopníka autorského filmu. Narozen na severu Koreje, účastník protijaponských demonstrací, dva roky strávil ve vězení. Začínal jako komparzista, režisérsky debutoval v roce 1926 s němým filmem *Arirang*, prvním vlasteneckým filmem domácí kinematografie. Film měl obrovský ohlas ve společnosti a promítal se několik let. Následující rok zakládá společnost Na Un-gju Productions a natáčí další vlastenecky laděné filmy, které měly velké problémy s cenzurou. K významným předválečným filmům patří jeho protijaponská *Převozní loď bez majitele* (1932). Za svou kariéru režíroval 19 snímků.

Ju Hjŏn-mok (1925 – 2009)



Filmový režisér, scénárista, producent. Společně se Sin Sang-okem a Kim Ki-jŏngem považován za klasika poválečného filmu. Narozen na severu Koreje, ve čtrnácti letech přichází do Soulu a absolvuje obor korejská literatura na univerzitě Tongguk. V roce 1947 zakládá první univerzitní filmový spolek na Korejském poloostrově. Začínal jako asistent u debutu Sin Sang-oka *Zlá noc* (1952). Jako režisér se uvedl filmem *Křižovatky* (교차로, Kjočcharo, 1956). Nejvýznamnějším dílem je *Zbloudilá střela* (1960), ovlivněná italským neorealismem. Snímek byl domácími kritiky zvolen jako nejlepší korejský film všech dob. Neaktivnější byl v šedesátých letech, přestože jeho realistické snímky měly problémy s cenzurou a nezájmem širší veřejnosti. V sedmdesátých letech je vedoucím představitelem řady filmových sdružení. 1970 založil Asociaci korejských amatérských filmařů,

1974 je zvolen předsedou Asociace korejských režisérů, 1975 se stává viceprezidentem Korejské filmové asociace, 1977 je zvolen ředitelem Korejského filmového archívu. Kromě úřednické činnosti nadále točil, psal teoretická díla o filmovém umění a byl profesorem a později děkanem Fakulty umění univerzity Tongguk. Zemřel v roce 2009 na infarkt.

Kim Ki-jŏng (1922 – 1998)



Scenárista, producent a režisér proslulý unikátním stylem filmového vyprávění, soustředěním se na ženské hrdinky, půdovým jednáním postav a psychologicky vyhocenými příběhy majícími blízko k hororu. Řada současných režisérů uvádí Kim Ki-jŏnga jako osobu, která formovala jejich pohled na film (mj. Pak Čchan-uk, Pong Čun-ho či Kim Ki-dŏk). Narozen jako jediný syn v dobře situované a vzdělané rodině v Soulu, část dětství strávil v Pchjŏngjangu. S filmem se seznámil během studií na zubaře v Japonsku. V roce 1941 se vrací do Soulu, kde dokončuje svá studia a zakládá divadelní spolek, s kterým hraje mj. Čapkovo RUR. Do filmového světa se poprvé zapojuje v průběhu korejské války jako scénárista válečných filmových zpravodajů. Na poli hraného filmu debutuje s filmem *Rakve* (죽음의 상자, Čugŏmüi sangdža, 1955). Ten byl stejně jako řada jeho raných filmů ovlivněn italským neorealismem. Po úspěchu

filmu *Provincie Jongsando* (양산도, Jangsando, 1955) si v roce 1956 zakládá společnost Kim Ki-jŏng Productions, ve které točí v druhé polovině padesátých let převážně melodramata. Svě budoucí poznávací rysy poprvé odkrývá ve filmu *Služebná* (1960), natočeném v krátkém období relativní svobody po pádu režimu I Sŏng-mana. Film *Služebná* je všeobecně považován za jeden z nejlepších korejských filmů všech dob a svým stylem se vymyká tehdejší produkci. S tímto filmem se Kim odklání od realismu a tradičních melodramat, a přiklání se k vlastní formě expresionismu plné živočišnosti a neskrývané sexuality. V komerčně úspěšných inovátorských filmech pokračoval i během raných

sedmdesátých let, kdy se stále častěji potýkal s cenzurou. K jeho nejvýznamnějším dílům patří *Korjödžang* (고려장, 1963), *Ostrov Iŏ* (이어도, Iŏdo, 1977) či *Hmyzí žena* (충녀, Čchungnjŏ, 1972). Jak byly jeho filmy radikálnější a stupňovala se jeho fascinace béčkovými žánry a exploatací, zaznamenávaly stále menší diváckou odezvu, až v první polovině osmdesátých let přestal natáčet. V devadesátých letech s rozšířením jeho filmů na videokazetách získal Kim Ki-jŏng kultovní postavení. Mezinárodního věhlasu se dočkal v roce 1997 po své retrospektivě na festivale v Pusanu a během let následujících po jeho tragickém úmrtí díky řadě retrospektiv.

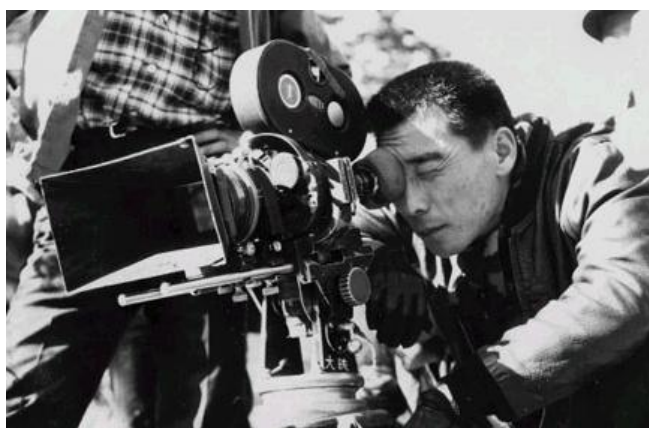
Han Hjŏng-mo (1917 – 1999)



Režisér, scénárista, kameraman, střihač, producent. Narozen na severu Koreje. U filmu začal jako autor výpravy pro film *Andělé bez domova* (1941). Čtyři roky před osvobozením Koreje strávil prací na filmech v Japonsku. Po návratu do vlasti byl nejdříve kameramanem, natočil mimo jiné film *Ať žije svoboda* (1946).

Jako režisér se uvedl protikomunistickým filmem *Proniknout hradbami* (1949). V průběhu válečného konfliktu na poloostrově měl na starost výrobu propagandistických filmů pro jihokorejskou armádu. Po válce natočil melodramatickou gangsterku *Ruka osudu* (1954). Jeho nejvýznamnějším filmem je *Svobodomyslná manželka* (1956) ukazující rozvrat rodiny jako důsledek příklonu společnosti k moderním hodnotám a liberalismu. Film rozpoutal velkou veřejnou diskusi a jde o jeden z nejkontroverznějších filmů korejské kinematografie. Svůj cit pro komplexní a vícerozměrné postavy prokázal i v komediálním žánru. Mezi jeho přední filmy patří dále komedie *Šéfová* (1959) a *Hyperbola mládí* (1956). Han kladl jako bývalý kameraman velký důraz na výtvarnou stránku a patřil mezi přední režiséry padesátých let. Svá poslední díla natočil v druhé polovině šesté dekády.

I Man-hŭi (1931 – 1975)



Přední režisér šedesátých a sedmdesátých let. Narozen jako nejmladší z osmi dětí v Soulu. Po korejské válce působil jako asistent jiných režisérů, až v roce 1961 debutoval filmem *Kaleidoskop* (주마등, Čumadŭng, 1961). Většinu jeho filmu tvoří noirové detektivky a válečné filmy. Jeho *Mariňáci, kteří se nevrátili* (1963), ukázali poprvé korejskou válku jako výpravnou podívanou a stali se nejnavštěvovanějším filmem roku. Při natáčení tohoto filmu mohl díky vládní přízni využít tisícovek komparzistů. Do dočasné nepřízně se dostal díky filmu *Sedm válečných zajatkyň* (1965), obviněnému z porušení zákona o národní bezpečnosti. I Man-hŭi byl za tento film na krátkou dobu zatčen. Propuštěn je až po protestech a petici od jeho kolegů. K výpravné válečné podívané se vrátil v roce 1974 s opět vládou financovaným snímkem *Když kvetly chryzantémy* (1974), který byl laděn o poznání více antikomunisticky než jedenáct let starý snímek *Mariňáci, kteří se nevrátili*. Jeho posledním filmem, při

jehož stříhání zemřel na cirhózu jater, je znamenitá road movie *Cesta do Sampcha* (삼포가는 길, Sampcho kanŭn kil, 1975).

Im Kwŏn-tchäk (1936 -)



Režisér a scénárista. Autor stovky filmů je považovaný za největšího režiséra korejského filmu. Narozen na jihu Koreje, dětství strávil v Kwangdžu, během korejské války se živil prodejem vojenských zásob v Pusanu. Po práci asistenta debutoval snímkem *Sbohem, řeko Tumangang* (두만강아 잘 있거라, Tumangang čal itkŏra, 1962), protijaponským filmem zasazeným do Mandžuska. Až do osmdesátých let točil komerční žánrové filmy. Poté se přiklání

k tvorbě estetických duchovních a tradiční kulturu zobrazujících snímků. Zlomovým filmem byla buddhistická *Mandala* (1981). V roce 1984 je jeho plánovaný film *Budhistická mniška* zastaven v průběhu natáčení po mohutných protestech představitelů buddhismu. Kontroverzi vzbudil jeho snímek *Kilsoddŭm* (1985) zobrazující odcizení rozdělených rodin v důsledku korejské války. Své komerčně nejúspěšnější období zažil na počátku devadesátých let, kdy nejprve uspěla jeho trilogie *Generálův syn* (장군의 아들, Čanggunŭi adŭl, 1990-92), aby ji poté překonal fenomenálně úspěšný film *Západní styl* (1993). Ten překročil mantinely běžného filmu a vyvolal diskuzi o roli tradiční kultury v moderní společnosti. Za jeden ze svých posledních filmů, *Opojen ženami* (취화선, Čchühwasŏn, 2002), získal ocenění pro nejlepšího režiséra na festivale v Cannes, jako první Korejec v historii. V roce 2005 obdržel čestného Zlatého medvěda v Berlíně, o dva roky později Řád čestné legie od francouzské vlády.