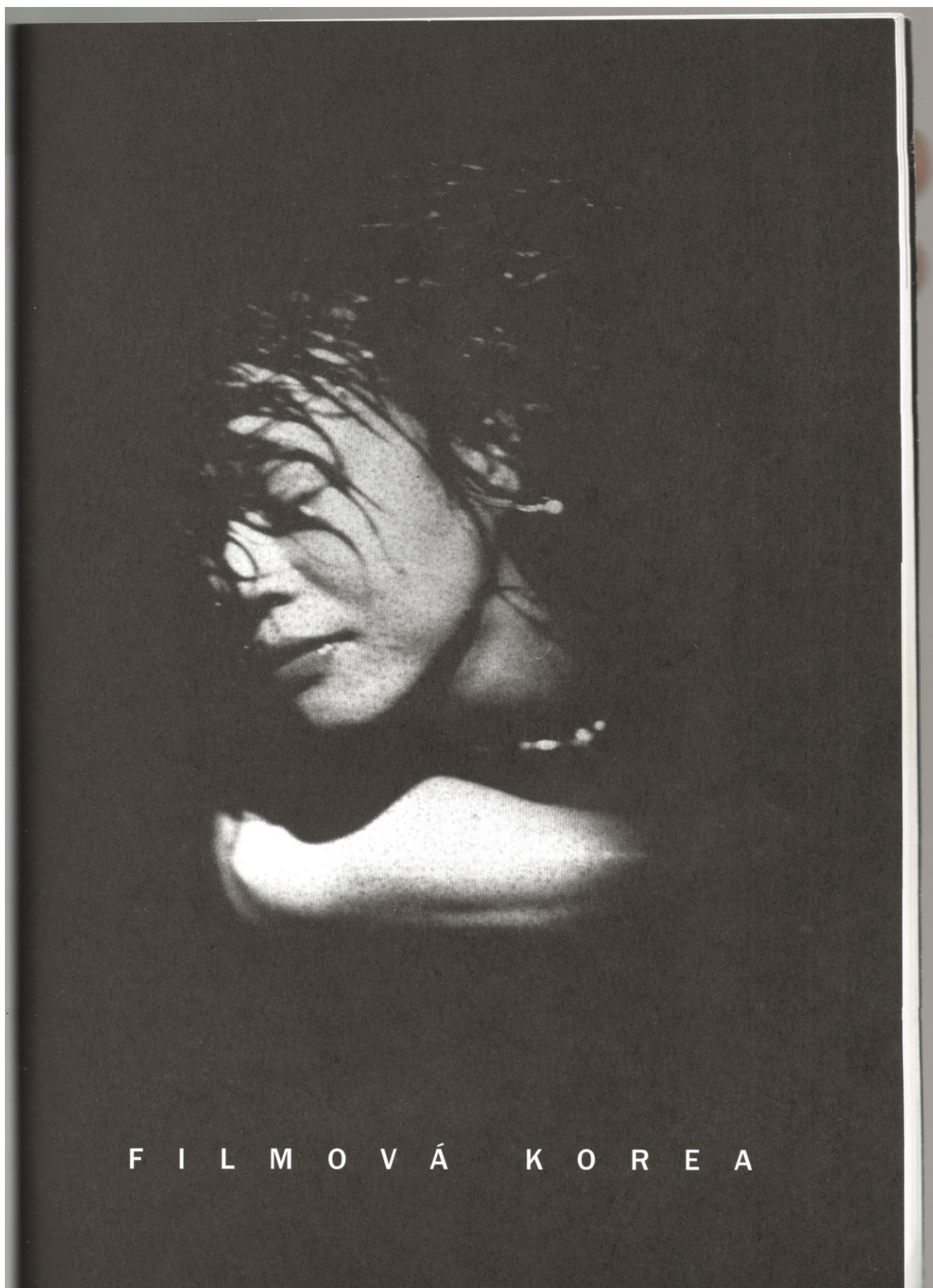


Biograph č. 3-4, , 1998



F I L M O V Á K O R E A

Málokterá z národních kinematografií se poddává zkoumání tak těžce jako korejská. Příčinou jsou pohnuté politické osudy „země jitřní svě-
žesti“ ve XX. století - japonská okupace v letech 1910-1945 a následné rozdělení na komunistický Sever, kde vládne diktatura Kim Ir-sena a Kim Čong-ila,
a na kapitalistický Jih, kde se donedávna střídaly totalitní režimy.

Do československé distribuce byly v letech 1950-1990 uvedeny asi čtyři desítky celovečerních severokorejských filmů. V kinech se hrály jen v pa-
desátých letech; po roce 1970 většina spadala do kategorie tzv. zvláštního využití. Například Filmový klub Brno, věřen své programové otevřenosti, ode-
hrál v 80. letech asi tři severokorejské snímky. Až na sklonku socialistické éry pronikl u nás do širší distribuce severokorejský dobrodružný film *Mstite!*
s pišťalou, konkurující čínským spektaklům kung-fu; ten je také dodnes k dispozici ve videopůjčovnách. Karlovarského festivalu se kinematografie KLDK
zúčastňovala v letech 1950-1962, po čínsko-sovětské roztržce se odmícela a vrátila se až v letech 1972, 1984, 1986 a 1988. Jihokorejský titul se na
karlovarském festivalu objevil poprvé až v roce 1990, a to mimo soutěž, v roce 1992 to bylo poprvé a zatím naposled v soutěži a v letech 1994 a 1997
v jiných sekcích. Mímořádnou poznávací příležitost poskytly přehlídky, které ve spolupráci s Velvyslanectvím *Korejské republiky uspořádal na jaře 1993*
a na podzim 1997 Národní filmový archiv Praha.

S boomem kinematografií Číny, Tchaj-wanu a Hongkongu roste ve světě též zájem o filmy z Jižní Koreje. Věnují se jim festivaly v Nantes, v La
Rochelle, ve *Fribourgu*, v *Berlíně*. *Třicet korejských filmů* bylo prezentováno v Pesaru 1992, od října 1993 do února 1994 patřilo jihokorejským filmům
Pompidouovo centrum v Paříži. Při této příležitosti vyšel v edici Jeana-Loupa Passeka a v redakčním uspořádání Adriana Apry 192 stránkový sborník *Le*
cinema coreen (Paris 1993), z něhož jsem načerpal základní údaje k následujícímu profilu této kinematografie. Opírám se také o přehledovou publikaci
Lee Young-Il: *The History of Korean Cinema* (Motion Picture Promotion Corporation, Seoul 1988) a o 128 stránkovou brožuru *Land der Morgenstille -*
Filme aus Südkorea, Cinélibre, Basel 1994. Zasloučeným průvodcem mi byla knížka Jiřího Janoše *Dokonale utajená Korea* (Libri, Praha 1997), pomoh-
la mi propagační příručka *Korea - data a fakta* (Jan Krigl, Praha 1997) a skriptá Vladimíra Pucka *Úvod do studia koreanistiky* (SPN, Praha 1982). Za
laskavou pomoc při zvládnutí úkolu vděčím dále Tatianě Dimitrově, Čang Son-uovi, Miroslavu Beinhauerovi, Milanu Ličkovovi a Petru Szczepanikovi.

Seriózní publicista by měl přiznat, kolik filmů z dané kinematografie vlastně viděl. Nejzasvěcenější evropský znalec jihokorejské kinematografie
Adriano Apra uvádí znalost asi 150 titulů; mně se za život podařilo zhlédnout jen asi osm filmů z KLDK a asi šestnáct z Jižní Koreje. Zázitek z nich však byl
nezapomenutelný.

Korejský filmový archiv v Soulu vznikl roku 1974, tedy poměrně pozdě, což v Asii není ojedinělé. V katalogu má 2 239 filmů z celkového počtu 4
481, jež byly vyprodukovány v rozmezí let 1919-1991. Filmy vyrobené v letech 1919-1945, čili za japonské okupace, jsou s výjimkou dvou tří titulů nená-
vratně ztraceny. Ani poválečná produkce není dochována kompletně. Jelikož diktátorův dědic Kim Čong-il má slabost pro film a miluje hollywoodské trhá-
ky, je prý v poměrně solidním stavu filmový archiv v Pchojngjangu.

Bádání je dále komplikováno ortodoxní izolovaností obou Korej. Jako v podobných případech z jiných částí světa nacházíme i na korejském polo-
ostrově filmaře, kteří v jisté životní etapě pracovali v jednom a v dalším období ve druhém z obou znesvářených států. Z korejských, ale ani například z
francouzských zdrojů však neshodně dohromady jejich filmografie. Ve zmíněném sborníku z Passekovy vzorné edice najdeme u několika osobností stručné
oznámění: „odešel do Severní Koreje“, nebo „byl unesen do Severní Koreje“. Nic o tom, co v KLDK natočil. Přitom tito filmaři, jmenovitě například Jun
Jong-gju a Sin Sang-ok, pokračovali na Severu ve své kariéře a jejich filmy se hrály i v české distribuci.

Původně jsem chtěl podat zprávu o každé z korejských kinematografií zvlášť. Pro toto řešení hovoří izolace Severní Koreje, její antagonistický vztah
k Jižní Koreji a unikátní povaha Kim Ir-senova režimu. Toto rozdělení také respektují všechny práce na toto téma, o kterých vím: zabývají se buď jen kine-
matografií Jižní, nebo Severní Koreje. A právě omezení, které z takové separace pro každé zkoumání plyne, byly důvodem, proč jsem se nakonec rozhodl
popisovat obě kinematografie společně. Mezi kinematografiemi Severní a Jižní Koreje totiž existují duchovní, tematické i personální souvislosti. Zároveň
mne těšilo, že alespoň ve virtuální realitě mého článku budou znesvářené části téže země sblíženy.

Známy a svízelný problém představuje transkripce korejských jmen, složitější o skutečnost, že Severní Korea provedla v 60. letech rozsáhlou jazy-
kovou reformu, po níž se zřejmě některá jména tamějších umělců nepiší stejně jako předtím. Mohu se tedy jen domýšlet, je-li režisér Jun Rjon-gju z roku
1979 totožný s režisérem Jun Jong-gju z roku 1959 a ten s režisérem Yun Yonggyu z Passekovy edice. Pro ilustraci: autor filmu *První láska* se píše Lee
Myung Se nebo Lee Myung Sei nebo Lee Myong Sae nebo Yi Myong Sae nebo také Yi Myongse nebo Ri Mjong Se...etc. Anglická transkripce je jiná
než francouzská, ta je zase jiná než německá. Po důkladném zvážení navrhuji jeho český přepis I Mjong-se; nejša však graduovaným koreanistou, nevím,
je-li to ta nejspřávnější podoba. Podobně Li Du-jong má varianty: Lee Doo Yong, Lee Du Yong, Yi Du Yong, Yi Tuyong, I Du-yong - a český bude možná
pravdě nejbližší I Tu-jong. Hledání v rejstřících a slovníkových heslech mi za této situace přineslo luštitelskou satisfakci. Přesto se obávám, že se v následuj-
cích textech několik transkripčních systémů kříží.

Jaromír Blažejovský

STRUČNÝ ÚVOD

do korejské kinematografie



POD JAPONSKOU NADVLÁDOU

První filmová projekce na korejském území se odehrála v říjnu 1898 v Soulu, kdy jistý americký průmyslník jménem Asthouse předváděl krátké snímky od společnosti Pathé. Stálé biografy vznikají v zemi od roku 1906, rok předtím se ale Korea stala japonským protektorátem. V Japonsku provázel každé představení němeého filmu benši a v Koreji se tomuto populárnímu vypravěči říkalo pjongsa.

První korejský hraný film *Spravedlivá odplata* měl premiéru 27. října 1919, trval asi deset minut (300 metrů pásu) a byl součástí divadelního představení, v němž se akční a exteriérové sekvence promítaly na plátně. Tento typ kombinované podívané byl v Japonsku populární již před rokem 1910.

Za první dlouhometrážní (třicítkový) korejský film se považuje *Přísaha* za měsíčního svitu (premiéra v dubnu 1923), jehož autorem byl divadelní režisér Jun Peng-nam; film prý propagoval ctnosti šetrnosti a sloužil propagandě japonského protektorátního režimu. V prosinci 1923 předvedl též režisér *Vyprávění o Čchun-hjang* - první z řady adaptací nejpůvodnějšího klasického díla korejské literatury, anonymního románu z konce 18. století. Dcera gejši Čchun-hjang se zamilovala do syna okresního náčelníka. Milenci se nechají tajně oddat, ale nový náčelník chce z mladé krasavice udělat gejšu. Mladík se vrátí do města Namwonu jako tajný královský inspektor, vysvobodí svou vyvolenou z vězení a viníka potrestá. Nové verze korejského „Romea a Julie“ se ještě několikrát stanou mezníkovými díly v různých etapách korejské kinematografie.

1. října 1926 má v nejvýznamnějším soulském biografu

Tansongsa premiéru první film herce a režiséra Na Un-gju (1902-1937) *Arirang*; název označuje druh lidové písně, která je zde symbolem protijaponského odboje. Sám režisér si tu zahrál studenta, který v rodné vesnici zabije nenáviděného statkářova syna, agenta japonské policie, jenž znásilnil jeho sestru. Film má obrovský úspěch, vznikne několik dalších verzí. Do své smrti pak Na Un-gju natočil ještě 17 filmů, mj. *Hrabě Monte Christo* (1932) a *Žena pěti snů* (1937). V němě éře vzniklo kolem stovky korejských filmů, bohužel nedochovaných; tato produkce kulminovala v letech 1927-1928, kdy vzniklo 27 snímků.

Prvním korejským zvukovým filmem se stává *Vyprávění o Čchun-hjang* (1935), tentokrát v režii I Mjong-ua. Protijaponsky zaměřená realistická sociální dramata natáčel Kju-hwan (1904-1982), např. debut *Prám bez pána* (1932), s populárním Na Un-gjuem v hlavní roli, nebo snímek *Daleko od své vesnice* (1937). Po vypuknutí japonsko-čínské války v roce 1938 zesiluje japonská okupační správa kontrolu nad korejskou filmovou produkcí, od roku 1940 vládnou přísná cenzura, hovoří se o černé době korejského filmu. Světlou výjimku tvoří filmy režiséra Čche In-gjua (1910), zejména *Cena za vyučování* (1940), kde chudí žáci, nucením mluvit japonsky, řeší problém, jak zaplatit učitele. Po osvobození natočil Čche In-gju mj. dva z nejtýpcičtějších filmů té doby: *At žije svoboda* (1946), mixáž sentimentu a propagandy s tematikou ozbrojeného protijaponského odboje, a *Pochod nad mořem* (1949) o životě několika žen. Poetickým realismem vynikl film režiséra Jun Jong-gjua (1912) *Země srdce* (1949) - příběh sirotka, jehož se ujali mniši v horském buddhistickém klášteře; ty se pak chlapec rozhodne opustit, aby našel svoji matku. Po svém debutu odešel tento nadějný režisér do Severní Koreje, kde se stal zasloužilým umělcem a natočil mj. filmy



Leť vysoko, leť daleko (1991). r. Im Kwon-tek

V týlu nepřítelů (1951), *Vetřelci* (ruský titul *Dívka partyzána*, 1954), *Řeka Orang* (1956), *Pouto naděje* (1959) a spolu s režisérem Ju Won-džunem se podílel i na režii širokoúhlého barevného velkoformátu *Vyprávění o Čchun-hjang* (1979); všechny jmenované tituly byly uvedeny u nás. Celkem vzniklo mezi druhou světovou a korejskou válkou v obou částech země asi šedesát celovečerních snímků.

ROZDĚLENÁ VLAST

Korejská válka (1950-1953) potvrdila poválečné rozdělení do zájmových sfér vítězných mocností. Za války produkce prudce poklesla; v Jižní Koreji vzniklo jen sedmáct snímků, většinou se natáčely jen dokumenty, reportáže a propagandistické filmy. Mnoho kopií starých a klasických filmů shořelo či bylo zničeno v půjčovnách nebo přímo v kinech. Další ztráty znamenaly pro jihokorejskou kinematografii údajné únosy špičkových filmařů do Severní Koreje; soulské Dějiny korejského filmu (1988) informují o únosu režiséra Čche In-gjua, kameramana a režiséra I Mjong-ua, režiséra Pak Gi-čchea a producenta Kim Jong-hjoka. V Pchongjangu byly filmové ateliéry postaveny již v roce 1947, v roce 1950 však podlehly americkému bombardování a filmová výroba se přestěhovala do podzemí.

Poválečná obnova v Jižní Koreji probíhala rychle. Zatímco v roce 1953 vzniklo jen šest filmů (tři před a tři po podepsání příměří), r. 1954 již bylo natočeno osmnáct snímků, v r. 1955 patnáct, v r. 1956 třicet a v roce 1958 to bylo 74 titulů. Nové období otvírá remake *Vyprávění o Čchun-hjang* (1955), tentokrát v režii zkušeného I Kju-hwana. Jihokorejská kinematografie se adaptuje na technické novinky; prvním černobílým cinemascopem je *Jeden život* (1958, režie: I Kang-čchon), prvním barevným snímkem na 35mm *Vyprávění o Čchun-hjang* (1960, režie: Hong Song-gi), prvním barevným a širokoúhlým filmem opět *Vyprávění o Čchun-hjang* (1961, režie: Sin Sang-ok). Nedlouho předtím natočil *Vyprávění o Čchun-hjang* také An Čong-hwa (1958). V KLRD vytvořil barevnou verzi téže látky (Severní Korea předstihla Jižní Koreu v zavádění barevného filmu) uprchlík Jun Jong-gju (u nás se hrála jako *Pouto naděje*, originální titul je samozřejmě opět *Vyprávění o Čchun-hjang-Čchun-hjang džon*), aby se k ní po letech vrátil ve spolupráci s Ju Won-džunem: *Vyprávění o Čchun-hjang* (1979). Obě Koreje jako by soutěžily, kdo příběh natočí lépe, ačkoli kvůli neprodyšné izolaci nemohlo publikum rozdíly posoudit. Dodejme, že nejméně jedna z jihokorejských verzí milostného evergreenu byla uvedena i na formátu 70mm: *Vyprávění o Čchun-hjang* (1971, režie: I Song-gu).

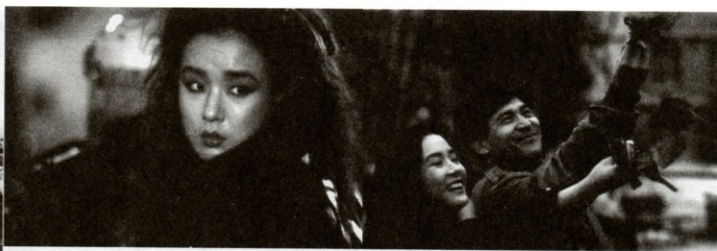
Nejvýznamnějšími režisérskými osobnostmi druhé poloviny padesátých let byl Kim Ki-jong (1919-1998), Sin San-gok (1925) a Ju Hjon-mok (1924). Filmy Kim Ki-jonga se prý vyznačují originalitou, excentričností, smyslem pro groteskní sadismus a psychologické bi-

zarnosti. Debutoval historickým filmem z doby dynastie I (1392-1910) *Jangsando* (1955), jehož název pochází z lidové písně. Ze tří desítek Kimových filmů je nejvýznamnější *Služka* (1960) - melodrama o profesorovi hudby, zamilovaném do své posluhovačky a rozhodnutém spáchat společně s ní sebevraždu, jeden z mála kultovních filmů šedesátých let. K tématu se pak Mistr ještě několikrát vrátil. Kombinoval realismus (*Vzpouřá dospívajících* - 1959) s extrémním formalismem (*Pohřeb obyvatel Korjo* - 1963), psychologickým expresionismem (*Žena ohně* - 1969, *Žena hmyz* - 1972, *Žena ohně* - 1982), inspiroval se dílem Gabriely Garcíi Márqueze (*Ostrov Iodo* - 1977, *Země* - 1978) a jeho styl bývá přirovnáván k Raúlu Ruizovi či k Luisu Buñuelovi (*Vodní žena* - 1979).

CAUSA SIN SANG-OK

Nejúspěšnějším profesionálem 50. a 60. let byl Sing Sang-ok, jehož obratně režirovaná melodramata a historické spektakly se těšily obrovskému diváckému zájmu. Spolupracoval se svou manželkou, herečkou „tradiční krásy“ (jak zdůrazňují korejské prameny) Čche Un-hui. Už v roce 1959 založil vlastní produkční firmu. Jeho filmografie obsahuje kolem sedmdesáti celovečerních snímků. Debutoval roku 1952 filmem *Ďábelská noc*. Důležitý je *Sen* (1955) - příběh buddhistického mnicha z doby Tří království, jenž se zamiluje do ženy, která navštívila chrám. Remake téhož filmu nabídl Sin divákům v roce 1967. K dalším jeho významným filmům patří *Květy z pekla* (1958) s tematikou gangsterství a morálního rozvratu po korejské válce; jde o akční příběh dvou bratrů a jejich vztah k prostitutce Soni, kterou samozřejmě hraje Čche Un-hui. Velký divácký úspěch měla *Zpověď jisté gymnastky* (1958), stejně jako rodinná komedie *Romantický tatka* (1959) o otci tří dcer a tří synů. V čase korejské války se odehrává Sinovo drama *Až ten život skončí* (1960).

Na prvním ročníku Festivalu asijského filmu v Soulu zvítězila a v informativní sekci benátského festivalu byla uvedena komedie *Host v přijímacím pokoji* a má matka (1961) o vášnivě, dle konfuciánských pravidel nepřipustné lásce. Příběh konfrontuje tři společenské vrstvy a věkové kategorie (babička, matka, služka) a je ličen s humorem, z pohledu dítěte. Zároveň se Sin rozptáhl k natočení vůbec prvního korejského širokoúhlého a barevného velkoformátu *Vyprávění o Čchun-hjang* (1961), jímž sklidil další ze svých diváckých úspěchů. Pak už se mohl směle pustit do velkého dvouapůlhodinového spektaklu v barvách a na širokém plátně *Příběh o Jonsanovi* (1961) o jednom ze středověkých diktátorů (1494-1506), jeho perversitách a oidipovském komplexu. Film získal prvního korejského národního „Oscara“ -Velký zvon. Následovalo monumentální 190minutové pokračování *Tyran Jonsan* (1962). Následující projekt *Brána ctnostných žen* (1962) získal opět Velký zvon a byl uveden na MFF v Berlíně. Drama *Ryž* (1963) vyprávělo o úsilí venkovanů spojit se



Berlínská zpráva (1991). r. Pak Kwan-su

k vybudování zavlažovacího kanálu. *Mladý šlechtic z ostrova Kanghwa* (1963) a *Králi Čchol-jong a Pongnjo* (1963) byly výpravné filmy z korejské historie. Umělecky ambicióznější černobílý širokoúhlý snímek *Němý Samjong* (1964) obdržel také Velký zvon a byl uveden v informativní sekci berlínského MFF; jde o adaptaci románu Na Toh-janga (1902-1927), který se v příběhu zamilovaného němeho mladíka inspiroval Hugovým Quasimodem. Ani *Příběh o Taewonovi* (1968) neminulo ocenění Velkým zvonem. Kvůli obscenitě byly konfiskovány jeho filmy *Eunuchové* (1968, II. díl 1969, o proměně kurtizán ve dvorní dámy) a *Žena had* (1969).

Utěžující se diktatura generála Pak Čong-hiho v 70. letech Sin Sang-oka frustrovala; umělec točil rutinní, i když prý nikoli špatné snímky *Válka a člověk* (1971), *Oddíl, který bombardoval Pchjongjang* (1971), *Tři dny panování* (1973), *Třináctiletý kluk* (1974), *Řeka Han* (1974) a věnoval se hudebním komediím na formátu 70mm, např. *Miluji maminku* (1975), a také (již podruhé) natočil *Traviatu* (1975).

Poslední dva filmy své mimořádně plodné jihokorejské kariéry vytvořil v roce 1976 a pak se s ním a s jeho manželkou stalo cosi šokujícího. 11. ledna 1978 zmizela Čche Un-hui z Hongkongu, kde pracovala na přípravě dalšího filmu. Když se jí Sin Sang-ok pokusil v Hongkongu hledat, zmizel také, a to 27. ledna 1978. Po nějaké době se oba umělci vynořili s Severní Koreji. Zatímco Jižní Korea interpretovala jejich zmizení jako únos, KLDŘ využila jejich přítomnost propagandisticky a k povzbuzení své národní kinematografie. V Jižní Koreji byly mezitím Sinovy filmy zakázány.

Spekulovat, jak to s útekem Sina a Čche doopravdy bylo, nebudeme. Mohu jen dosvědčit, že v roce 1984 byli na XXIV. MFF v Karlových Varech prezentováni jako pokrokoví umělci, kteří se s nasazením života vymanili z Jižní Koreje, aby mohli svobodně tvořit na Severu. Každopádně byli oba v KLDŘ aktivní a vytvořili pro severokorejskou kinematografii nejméně tři kvalitní filmy. Širokoúhlý a barevný, více než dvouhodinový snímek *Posel, který se nevrátil*, který natočila Čche Un-hi podle Sin Sang-okova scénáře, se dokonce realizoval v Praze a hráli v něm i čeští herci (Miroslav Zounar, Miroslav Homola). Výpravná historická rekonstrukce líčila hrdinný závěr života korejského vlastence I Čhuna, který vedl tajné poselstvo své země na mírové konferenci v Haagu v roce 1907. Na protest proti japonské nadvládě zde před očima delegátů spáchal rituální sebevraždu. Kromě zákulisí diplomatických jednání film popisuje palácové intriky na dvoře korejského císaře. Tento klasický patriotický námět zpracoval již v roce 1947 režisér Kim Jong-sun ve filmu *Nesmrtelný vyslanec* (1947).

Soutěžní představení filmu *Posel, který se nevrátil* v karlovarském Thermalu provázela početná delegace; dodnes vidím efektní gesto, jímž si hlavní představitel Kim Čhun-sik sňal na jevišti tmavé brýle. Promítání sledovaly desítky Korejců v hledišti. Vyzbrojených plakaty s portrétem Kim Ir-sena. Na festivalu se pro-

slýchalo, že sám Veliký otec-vůdce uložil svým umělcům přivést z Karlových Varů nejvyšší cenu - Křišťálový glóbus; ti se proto snažili zákulisním jednáním dosáhnout úspěchu. Nakonec režisérka obdržela Zvláštní cenu generálního ředitele, což byla nepříliš důležitá nestatutární pocta, v celkové hierarchii cen třicátá devátá, a uděloval ji přímo Jiří Purš. I tato malá pozornost však stačila, aby Korejci odjeli spokojeni.

O rok později na XIII. MFF v Moskvě soutěžil Sinův film *Súl* (1985) o tragédii Korejců za japonské okupace a Čche Un-hui tam dostala cenu za ženský herecký výkon. Než se však tento film dostal do informativní sekce na následující karlovarský festival, bylo už zase všechno jinak.

Oba manželé se totiž 14. března 1986 objevili znovu v Jižní Koreji. Uprchli přes Vídeň, kde se vzdali na ambasádě USA. A zatímco Sinova distribuční společnost v Soulu opět uvolnila jeho zakázané filmy, dostala se do českých kin (to je vlastně nadsázka, jelikož si zřejmě žádné české kino tento titul nenaprogramovalo) nejenom *Súl* (ta se v roce 1988 hrála i v Československé televizi), ale i další ze severokorejských filmů obou manželů *Láska, moje láska* (1985). Bylo-li to vše, co Sin a Čche pro Severní Koreu natočili, nevíme. Každopádně šlo o filmy na solidní profesionální úrovni, v nichž se nijak neprojevoval kult Kim Ir-sena.

OD DIKTATURY K DIKTATUŘE

Dalším režisérem autorského typu byl v Jižní Koreji Ju Hjon-mok. Jeho filmografii otvírá krátký avantgardní snímek *Čára* (1956). V dlouhé metráži debutoval r. 1956 filmem *Křižovatky cest* (1956). *Ztracená koule* (1961) vypráví pesimisticky o rodině, která emigrovala ze Severu na Jih a potýká se s problémy adaptace: hrdinův bratr je ve vězení, sestřička se prostituuje Američanům. K Juovým nejvýznamnějším dílům patří *Dcery lékárníka Kima* (1963) podle románu Pak Kjong-niho o osudech korejské rodiny na sklonku dynastie I a na počátku japonské okupace. V sedmdesátých letech jeho tvorba upadla; točil buď tradicionalistické nebo propagandisticky antikomunistické filmy. *Mučedník* (1965) pojednával o útlaku křesťanů v režimu Severní Koreji. Mladík, jehož babičky bojují na opačných pólech korejské války, je hrdinou filmu *Období deště* (1979). Díky cenzurní liberalizaci na počátku 80. let mohl být uveden Juův *Syn člověka* (1980) s tematikou náboženské hereze. Hrdinou je kacifský smýšlejší student teologie, zabitý nakonec jedním ze svých fanatických následovníků.

Specialistou na melodramata byl Hong Song-gi. Ale nejpłodnějším filmařem v dějinách korejské kinematografie oněch let byl Kim Su-jong (1929), jenž od roku 1958 do konce 80. let realizoval 105 titulů, následován v tomto počtu Ko Jong-namem, který jich od roku



Let vysoko, let daleko (1991), r. Im Kwon-tek

1964 natočil stovku. K nejlepším filmům Kim Su-jonga patří *Vesnice na mořském břehu* (1965), *Miha* (1967) a *Na konci podzimu* (1981).

Podle závazného ideologického vzorce se natáčely filmy o korejské válce: severokorejská komunistická armáda včetně militantních komunistů z Jihu v nich byla předváděna vždy jako podlá, barbarská, bázlivá a autoritativně organizovaná síla, zatímco vojáci Jihu museli být na plátně čestní, spravedliví a plní humanismu.

Dalšími tematicko-žánrovými skupinami byly filmy o opozici města a venkova. Městský život byl charakterizován jako nehumánní, konformistický, uniformovaný, zkažený, zatímco venkovská komunita se vyznačovala neformální lidskostí; tematizován byl kontrast mezi hodnotami tradice a Západu, mezi kulturou domácí a zahraniční. Ke slovu přicházela i témata ekologická a filmy o starých lidech.

Melodramata tvořila až sedmdesát procent veškeré tvorby padesátých let. Korejský filmový melodram se dělí na rodinný (s dalším tematickým dělením na filmy o mateřství a o úctě k rodičům), romantický (jeho nejtypičtější příkladem je mnohokrát zfilmované *Vyprávění o Čhun-hjang*) a o ženách. Oblíbeným námětem bývala obětavost ženy - pro rodinu, pro manžela, pro děti (porovnej s japonským žánrem filmů o matkách - tzv. haha mono). Teprve v sedmdesátých letech se navzdory cenzuře (generálský převrat z roku 1961 totiž legislativně nařídil respektovat rodinné hodnoty) začínají prosazovat syžety tematizující ženskou sexualitu a hypersexualitu, manželskou nevěru, filmy zpochybující tradiční pravidla konfuciánské morálky, založené na bezvýhradné podřízenosti ženy mužské autoritě. Rodinné syžety se také někdy využívaly jako kamufláž pro zobrazení konfliktů sociální a třídní povahy. Tematickou podskupinou byly filmy o prostituci, které rovněž mohly skrývat sociální poselství, například polemiku s tržní proměnou sexu ve zboží. V sedmdesátých letech tyto filmy fungovaly jednak místo pornografie, protože obsahovaly relativně otevřené milostné scény, zároveň však navazovaly na žánr rodinného melodramatu. Hrdinkami těchto filmů bývaly chudé ženy, opuštěné svým manželem, prostitující se kvůli nemocným rodičům či dětem.

Specifickou skupinu tvoří filmy náboženské. Situace je tím komplikovanější, že v Koreji existují vedle sebe buddhismus (vznává ho asi 22 procent obyvatelstva), katolicismus (5%), protestantismus (15%), konfuciánství, ale i archaický šamanismus, který praktikují venkovské kněžky - šamanky. Zatímco v Kim Ir-senově KLR bylo náboženství vymýceno a kláštery ponechány jen jako vnější stafáž kvůli dobrému jménu v zahraničí (důvěryhodní soudruzi dostávali kněžskou profesi jako stranický úkol), Jižní Korea prožila po korejské válce obrovský náboženský boom, a to právě v těch vyznáních, která tu v historických dobách byla pronásledována nebo ustupovala zcela do pozadí, jako je buddhismus a křesťanství. Filmy věnované křesťanství ukazují osudy křesťanských mučedníků v Koreji a některé kritizují negativní aspekty této importované víry. Buddhismus je naopak

vnímán jako zdroj bezpečí pro korejský národ, jako svého druhu vlastenecká služba. Japonští okupanti totiž usilovali podřít národní korejský buddhismus odlišnému buddhismu japonskému. Několik filmů bylo věnováno i šamanismu a jeho konfliktům s křesťanstvím. Jinou dramatickou epizodou byl vznik národního náboženského hnutí tonghak v šedesátých letech minulého století. Rozmach náboženského filmu nastává zejména na počátku osmdesátých let. Zatímco v předchozím dvacetiletí vzniklo jen asi deset spirituálních filmů, stačila jen léta 1980-84 k natočení další desítky takto zaměřených děl.

Produkční vrchol zažívá jihokorejská kinematografie v 60. letech, kdy výroba stoupá od 86 celovečerních snímků v roce 1961 až k 229 titulům v roce 1969. Průměrný Korejec chodil tehdy do kina sedmkrát ročně. Zlomovými politickými událostmi jsou diktatura I Sung-mana (1953-1960), masové demonstrace proti němu (oficiálně se udává 142 mrtvých) v dubnu 1960, krátké vládnutí prezidenta Jun Po-suna a vojenský převrat 16. května 1961, jímž se k moci dostal generál Pak Čong-hi. Vojenská diktatura se utužuje v prosinci 1972, kdy Pak Čong-hi rozpustil parlament a vyhlásil ústavu Jusin (Obnova), kterou si udělil doživotní absolutní moc. Demokratická opozice je potlačována silou armády, tajné policie, cenzurou, tiskem. V 70. letech tak prožívá korejská kinematografie krušnou „normalizaci“. Produkce poklesne z 202 titulů v roce 1971 na pouhých 122 o rok později. Režim zakazuje všechny syžety klasifikované jako protivládní a protiústavní. Stát si vyhradil právo udělovat licence firmám, které produkovaly, vyvážely nebo dovážely filmy. Každá produkční firma byla povinna vyprodukovat alespoň čtyři filmy ročně a směla dovést jen jeden snímek ze zahraničí. Pokud některý z jejich snímků obdržel označení „dobrý film“, směla dovést další zahraniční titul. Visačku „dobrý film“ dostávaly propagandistické a antikomunistické výtvořky řídicí se zásadami režimu Jusin. Rychle se v sedmdesátých letech rozvíjela televize. Počet kanálů byl direktivně omezen na národní programy KBS, MBC, TBC a americký kanál AFKN. Veškeré informace procházely cenzurou ministerstva kultury, na obrazovce převažoval sport, seriály, o víkendů estrády a varieté. Přestože šlo o program dosti stereotypní, ztrácely korejské filmy publikum, z čehož profitovala produkce hongkongská a hollywoodská, jakkoli byl dovoz ze zahraničí omezen.

PŘEDZVĚST NOVÉ VLNY

Někteří filmaři se snažili úpadku vzdorovat. Patřil k nim absolvent kalifornské univerzity Ha Kil-čong (1941-1979). Debutoval snímkem *Pyl* (1972) a jeho *Pochod bláznů* (1975) o dvou studentech byl vnímán jako vyhlášení války režimu Jusin; cenzura tehdy zabavila 17 minut filmu. Ha Kil-čong natočil jen sedm snímků, než ho 28. února 1979 usmrtil alkohol. V jeho revolučním programu pokračovali Čang-ho (1945) a Kim Ho-sun (1941), jehož feministicky orientované



Soulská Evita (1991) r. Pak Čol-su

Sado Sade Impotence (1993 r.) Pak Čol-su

filmy dosáhly značného komerčního úspěchu. Debutoval roku 1974 snímkem *Ženské iluze* (1974), následovalo slavné dílo *Několik krásných Jongdžiných dnů* (1975) o venkovské dívce, která skončí v soulském bordelu, a úspěšný film o hořkých zkušenostech krásné studentky *Žena v zimě* (1977). Úspěchu se těšila jeho kriminální historika *Třikrát stručně, třikrát dlouze* (1981), k jeho novějším snímkům patří patetické patriotické dílo z doby japonské nadvlády *Píseň smrti* (1991) o volnomyšlenkářské zpěvačce Jun Šim-dok, jejím příteli hudebním skladateli a milenci spisovateli, s nímž nakonec končí sebevraždou ve vlnách moře mezi Koreou a Japonskem. Všichni tři spolupracovali s teoretickým časopisem Ěra obrazu (Jongsang side), jenž měl být tribunou nové vlny; první číslo vyšlo roku 1977, druhé a poslední o rok později.

Z KOMERČNÍHO RUTINÉRA KLASIKEM

Souputníkem této generace i pozdější nové vlny je dnes nejznámější korejský filmař Im Kwon-tek (1936). Od svého debutu *Sbohem, řeko Tumen* (1962) natočil kolem stovky filmů. Pocházel z komunistické rodiny, což mu v mládí stěžovalo uplatnění, vystudoval lyceum v Pusanu a od roku 1958 byl asistentem režie. V šedesáti letech vychnrl desítky nízkorozpočtových snímků, specializoval se na žánry akční, válečné, historické, na komedie a melodramata. Teprve svým jedenapadesátým opusem se pokusil o cílevědomé autorské dílo: jmenovalo se *Plevel* (1973) a utrpělo totální prohru. Kritici nedůvěřovali rutinérovi, který dosud točil jenom „běčka“, diváci zůstali lhostejní. Zklamání Im Kwon-tek se načas vrátil ke komerci a až svým devětapadesátým snímkem *Čtvrt Wangsipni* (1976) projevil své umělecké ambice znovu, tentokrát úspěšně; v názvu jde o soulskou čtvrt, v níž po válce žili severokorejští běženci.

Následovalo slavné dílo *Rodokmen* (1978) o korejské rodině, kterou se japonský úředník snaží přimět ke změně jména, esejisticky koncipovaný *Božský luk* (1979) a náboženský film *Mandala* (1981), uvedený v soutěži berlínského festivalu, o dvou buddhistických mniších, kteří hledají pravdu. Údajně překrásný film čerpal svou fotogenií z krásy klášterů, bezútešných cest a barevných proměn ročních dob. *Zkažené děti* (1982) nabídl milostný příběh ze studentského života. *Dcera ohně* (1983) proniká do specificky korejského náboženství - ženského šamanismu: protestantský novinář, kterého trápí sny o upalování čarodějnic, poznává dceru šamanky, která byla upálena. Problému rozdělených rodin, které se pokusila spojit pátrací akce soulské televize, se Im Kwon-tek věnoval ve filmu *Kilsottum* (1985). Student a studentka se milovali a mají spolu chlapečka. Korejská válka je rozdělil a setkají se znovu po třiceti letech, když už mají vlastní rodiny. Rozhodnou se najít své dítě. *Lístek* (1986) vyprávěl o servírách, které se příležitostně prostitují; cenzura zde zakázala závěr filmu, jenž vyústil v kritiku průmyslového kapitalismu, degra-

dujícího ženy nižších tříd na sexuální objekty. Cenou za ženský herecký výkon pro Kang Su-jong byl na benátském festivalu oceněn Imův film *Náhradní žena* (1986) o venkovské dívce, kterou si bezdětný feudální manželský pár najme, aby jim porodila dítě. Příběh končí tragicky; pán nalezne v mladé ženě zalíbení, manželka ji nenávidí a nebohá matka dědice se nakonec oběsí. Z Moskvy si táž herečka Kang Su-jong odvezla hereckou cenu za další Imův film *Povznes se!* (1989). Ve filmu *Adada* (1987) z doby japonské okupace vypráví Im Kwon-tek příběh němé dívky z dobré rodiny, která opustí manžela, jenž se zajímá jen o její peníze. Ani mladý mileneček jí ale nepřinese štěstí. Sin Hje-su obdržela cenu za herecký výkon v Montrealu. V *Jonsanově kronice* (1987) se Im zaměřil na osudy desátého krále dynastie I, který vládl na počátku 16. století.

Počátkem devadesátých let zdolal Im Kwon-tek návštěvnícky rekordy třicetiletým akčním retro-eposem *Generálův syn* (1990, 1991, 1992) o Kim Tuhanovi, vůdci korejské mafie ze třicátých let, jenž byl synem vůdce protijaponského odboje Kima Čwa-džina. V dvouapůlhodinovém historickém filmu *Stvoření* (1991), známém též pod názvem *Let vysoko, běž daleko*, režisér rekonstruoval vliv učení tonghak a represe, které koncem minulého století postihly vyznavače tohoto hnutí, včetně jeho zakladatele Čche Če-ua. V centru pozornosti ovšem není Čche Če-u, nýbrž jeho následovník Čche Si-hjong. V epickém filmu *Zpěváci Pchansori* (*Sopjondže*, 1993), který si v Koreji získal tři milióny diváků, vypráví o rodině potulných zpěváků tradičního stylu pchansori (dramatické výpravné zpěvy). Příběh začíná na počátku 60. let, kdy diktatura ničila kořeny korejské kultury. Vzpomínky se vracejí do let třicátých, kdy zpěvy pchansori povzbuzovaly obyvatelstvo proti japonským okupantům.

GENERACE OSMDESÁTÝCH LET

Vedle Im Kwon-teka se v 80. letech prosazují další profesionálové, jejichž tvorba se v následujícím období slije s konjunkturou nové vlny. Čelnými představiteli této silné generace jsou I Čchang-ho, I Tu-jong, Pe Čchang-ho, Pak Čol-su a Čong I-jung.

I Čchang-ho (1945) se zajímá o mládežnickou subkulturu, točí sociálně kritické i parodické filmy, plné ironie a paradoxů. Debutoval filmem *Hvězdný domov* (1974), následoval *Včerejší déšť* (1975). O třech mladých přátelích, kteří nacházejí práci v čínské restauraci, v kavárně a v čajovně, vyprávějí *Krásné větrné dny* (1980). *Synové temnoty* (1981) líčí příběh dívky, která by se ráda stala zpěvačkou, ale klesne do prostituce. Poté, co jí zemře dítě, pokusí se adoptovat dítě jiné prostitutky, která při porodu zemřela. Ale sociální úřady ji dítě odeberou a dají je do tzv. dobré rodiny. V satirě *Prohlášení bláznů* (1983) líčí s černým humorem a s využitím techniky němého filmu komický příběh chlapce, jenž byl v dětství kapsářem, později žebrákem, a jeho vztah k prostitutce z města. V tomtéž



Za horou (1991), r. Čung Dži-jong

roce natočil i sociální drama *Tanec vdov* (1983). Za mistrovské dílo je považována jeho komedie *Muž se třemi rakvemi* (1987). Filmy I Čchang-hoa jsou ceněny za spojení umělecké náročnosti a diváckosti a často se věnují osudům z okraje společnosti. Autor používá ve svých filmech tradiční korejské písně, tance, křesťanské chorály a má pověst experimentátora.

Plný I Tu-jong (1942) se specializuje na akční a historické filmy. Od svého debutu *Ztracený svatební závoj* (1970) natočil přes šedesát filmů; k nejdůležitějším patří *Pchimak* (1980), uvedený na benátském festivalu - název označuje chalupu, kde vesničané nechávají umírat staré či nemocné lidi. Hrdinkou je mladá šamanka, která svými magickými schopnostmi mstí svého otce. Film *Kolovrátek* (*Mulleja, mulleja*, 1983) je znám též pod názvem *Krutý příběh ženy z období Čoson* a byl uveden v sekci Jiný pohled v Cannes. Chudá dívka je prodána do bohaté rodiny, aby byla provdána za ducha jejího syna, který nedávno zemřel. Nakonec je přinucena souložit se sluhou z jiné vznešené domácnosti, aby porodila syna a rod mohla pokračovat. Po porodu má být spolu se svým milencem zabita, aby byla zachována rodinná čest. *Moruše* (1985) čerpá námět z boje proti japonské nadvládě ve dvacátých letech.

Pe Čchang-ho (1953) debutoval snímkem *Lidé v chudinských čtvrtích* (1982). Dále natočil *Tropický květ* (1983) o naivním mladíkovi, který chce zachránit lehkou ženu ze sousedství, následovaly mj. pohnuté osudy dvou sester, které se v mládí ztratily na ulici, když za korejské války hledaly bezpečný úkryt. *Tě zimy bylo teplo* (1984), dva komerčně veleúspěšné hity - komedie o naivním studentovi *Lovec velryb* (1984) a *Hluboká modrá noc* (1984), která se odehrává v USA. V příběhu kurtizány z 18. století *Hwang Čin-i* (1986) aplikoval hollywoodské postupy, takže ho britský list *The Economist* nazval „korejským Spielbergem“; jiní kritici snímek porovnávali s Mizoguchiho *Příběhem milostnice O Haru*. Film *Sladké dny našeho mládí* (1987) pojednával o lásce amatérských divadelníků, která skončila dívčím sňatkem s profesionálním hercem. Po Sin Sang-okovi natočil i Pe Sen (1990), příběh buddhistického mnicha, který se v období království Silla zamiluje do ženy. V krasopisném melodramu *Schody do nebe* (1991) vypráví slavný příběh herečky, jejíž milý se ztratí ve vietnamské válce a ona prožívá bouřlivou filmovou kariéru, až se nakonec po nešťastné smrti své dcerky herecké dráhy vzdá a setká se dokonce se svým oplakaným, nyní ochrnutým přítelem. Jedním z posledních filmů Pe Čang-hoa je *Milostný příběh* (1996) o soužití a rozmlškách postaršího páru, kdy ona je bytová návrhářka a on staromládenecký filmový režisér. Tuto roli vytvořil sám autor. Režisér fascinuje své diváky obratnými dialogy, výrazným obrazem, mixáží satiry, násilí, erotiky a sentimentu.

Pak Čol-su (1948) debutoval snímkem *Matka* (1985), následovaly mj. *Dnešní žena* (1987), *Poustevní Oseam* (1989), *Ta, která kráčí po vodě* (1990) a *Soulská Evita* (1991) o vztahu muzikálo-

vé herečky k mladému disidentovi v době nedávné diktatury. Hrdinou komedie *Sado Sade Impotence* (1993) byl impotentní divadelní režisér, který při práci na divadelní hře o korunním princí Sadovi z království Čosun v 18. století (tento princ měl podobné sexuální chutě jako markýz de Sade) propadá schizofrenii. Následovala mj. černá komedie o příbuzných na pohřební hostině *Sbohem drahoušku* (1996) a jeho zatím poslední film *Tlač! Tlač!* (1997) byl uveden v sekci Panorama na letošním berlínském festivalu: odehrává se na ženské klinice v Soulu, kde se kromě běžných zákroků plní i některá zvláštní přání. Film na příkladě několika postav a jejich osudů (těhotná prvoročička s akademickým vzděláním, televizní moderátorka žádající o potrat, prostitutka požadující falešný těhotenský test, znásilněná dívka atd.) testuje sexuální morálku korejské společnosti.

Čung Dži-jong (1946), který se na přelomu 80. a 90. let významně jako bojovník proti vlivu amerického filmového kongcernu UIP v Koreji a odseděl si za to 52 dní ve vězení, debutoval filmem *Mlha šeptá jako žena* (1982) a natočil dále např. *Pouliční muzikanty* (1988). Jeho nejzásadnějším opusem je však komerčně velmi úspěšný dvouhodinový film podle románu komunistického partyzánského velitele z doby korejské války *I Tea Partyzáni z jižní fronty* (1990). Otevřením tabuizované tematiky a polemikou s jejími černobílými interpretacemi vyvolal potřebnou katarzi; ličil totiž s porozuměním boj komunistů proti jihokorejské armádě a vyzněl jako morální rehabilitace partyzánů, když je ukazoval se sympatiemi, bez černobílého očeřování. Ve filmu *Za horou* (1991), spojujícím spiritualitu a sexualitu, vylíčil zápas mezi vírou a láskou, pohlavím a askézí: mladý buddhistický mnich se zamiluje do jeptišky ze sousedního kláštera. Když mladíkův starý mistr umírá, chce před smrtí spatřit dívčino nahé tělo. Snímek s ironickým titulem *Čistá válka* (1992) otvírá další tabuizovanou problematiku: účast Jihokorejčů ve vietnamské válce. Čong jím vyhrál tokijský festival.

Rozmach jihokorejské kinematografie v osmdesátých letech byl umožněn změnou politické atmosféry. S příchodem tzv. páte republiky v roce 1980 došlo k částečné liberalizaci. Jak uvádí Lee Young-Il, šlo o proměnu kontrolované a uzavřené společnosti v široce otevřenou společnost demokratickou. Toto prohlášení korejského autora z roku 1988 musíme ovšem brát s rezervou, neboť krátce předtím došlo k masakru v Kwangdžu a k moci se dostal generál Čon Du-hwan.

Nejtěžší cenzura ale opadla. Po legislativních změnách v roce 1986 vzrostl počet produkčních firem od dvaceti licencovaných na 62 registrovaných a patnáct nezávislých producentů. Zároveň domácí kinematografie zaznamenala příliv zahraniční konkurence; zatímco dřívější restriktivní zákon umožňoval cizím filmům jen čtvrtinový podíl na trhu (což znamenalo dovoz 20-25 titulů ročně, z nichž všechny byly americké), v roce 1987 se na nátlak Americké exportní filmové asociace Korea po dvouletém jednání otevřela hollywoodským pro-



Jediná jiskra 1995, r. Pak Kwan-su

duktům, a to v kvótě platné pro každé kino: dva korejské filmy ku třem zahraničním. Znamenalo to samozřejmě i otevření korejského trhu pro filmy z jiných teritorií včetně Evropy, což dříve nebylo možné. V osmdesátých letech rostl počet kin (ze 466 v roce 1980 na 640 v roce 1986); tento proces však zároveň znamenal nahrazování velkých tisícisedadlových sál menšími projekčními místnostmi do dvou set diváků; malé sály tvořily na konci dekády už přes polovinu z celkové nabídky.

Zmírnění cenzurních restrikcí umožnilo rozmach autorského filmu, přibýlo filmů experimentálních, otevřely se možnosti pro realistické zobrazení sociálních rozporů i pro scény sexuální. Jako příklady cenzurních konfliktů z 80. let uvádí Lee Young-il protesty autobusových odborů proti filmu *Divka, která jede do města* (1981) zkušeného veterána Kim Su-jonga, Im Kwon-tek musel v roce 1984 po demonstracích buddhistů přerušit natáčení filmu *Biguni* (název znamená buddhistickou jeptišku). Roku 1986 byl zakázán jistý počet zahraničních filmů včetně *Anežky boží* (USA 1985) Normana Jewisona. Domácí film režiséra Kim Su-jonga *Bláznivý mnich* (1986) byl uvolněn až po tiskové kampani.

NOVÁ VLNA NASTUPUJE

Za korejskou novou vlnu jsou považováni režiséři debutující po roce 1987, kdy byla v Jižní Koreji (za prezidenta Ro Tche-ua, odsouzeného později spolu se svým předchůdcem Čon Du-hwanem za korupci) obnovena demokracie. Nová vlna přinesla zájem o tabuová témata a inovaci filmové řeči. I když se nedá hovořit o jednotném stylu, prolínají se v jejich filmech prvky expresionistické, realistické, vliv Hollywoodu a také impulsů z Hongkongu, Číny a Tchaj-wanu.

Jde o generaci, která už nezažila hlad ani válečný chaos v padesátých letech, nýbrž modernizaci; vizuálně byla vychována černobílou televizí. Ideově na ni působila jednak militantně antikomunistická školní výchova, jednak ideje podzemního studentského hnutí a extrémní levice na univerzitách na sklonku sedmdesátých let. Esteticky má nová vlna předchůdce ve filmové avantgardě padesátých let, jejímž představitelem byl Ju Hjon-mok. Za morálního předchůdce je považován Ha Kil-čong. Generačním zážitkem nové vlny byly krvavé potlačené studentské demonstrace v Kwangdžu v květnu 1980; oficiálně tehdy zahynulo 193 mladých lidí, neoficiálně se hovoří až o tisíci mrtvých. Masakru velel generál Čon Du-hwan, který se téhož roku stal prezidentem a nastolil druhou vojenskou diktaturu (první byla diktatura Pak Čong-hiho, který byl v říjnu 1979 při atentátu zabit). Tehdy se vlastně zrodila rezistentní politická kinematografie; tomuto proudu nezávislé tvorby se věnovala nezávislá skupina Čangsan-kotme, v níž vznikl kolektivní film *Země snů* (1989). Režisér I Čong-guk

se k událostem v Kwangdžu vrátil ve výročním, melodramaticky pojatém filmu *Zpěv svobody* (1989), který cenzura pro uvedení v distribuci v roce 1991 o dvacet minut zkrátila, dva roky poté byl uveden v plné verzi. Třetím celovečerním filmem o Kwangdžu byla *Terénní vlna* (1990) režiséra Kim Te-jonga.

Existuje i paralelní korejská kinematografie: řada krátkometrážních svědectví o masakru a studentském hnutí na formátech 16mm či Super 8mm, amatérských záznamů o policejní brutalitě a pod. Konec 80. let je poznamenán pouličními bouřemi v Soulu i v dalších městech. Skupina Čangsan-kotme vytvořila ještě dva celovečerní politické filmy: *V předvečer stávků* (1990) o militantních náladách mezi dělnictvem a *Otevření školního statku* (1992) o konfliktu studentského syndikátu s ministerstvem školství.

Nové vlně přejí příznivé politické podmínky: ministerstvo kultury ohlásilo v roce 1990 desetiletý plán kulturního rozvoje a novou filmovou politiku. Byl schválen nový filmový zákon a zahájeno budování nových filmových ateliérů.

Vůdčími osobnostmi nové vlny jsou Pak Kwan-su, I Mjong-se a Čang Son-u. Politicky nejangažovanější Pak Kwan-su (1955) prolomil tabu jako první. Na soulské univerzitě byl členem filmového klubu Jallasong a natáčel filmy na S8. Pokračoval ve studiu ve Francii, stal se asistentem režiséra I Čang-hoa. V roce 1988 vytvořil podle románu tchajwanského spisovatele Chuanga Čchun-minga jako svůj debut první dílo nové vlny *Čchi-su a Man-su*. Cituji z programu pražského Ponrepa, kde byl snímek roku 1993 uveden: „Mladý optimistický Čchi-su, který doufá, že brzy dostane od sestry z Ameriky pozvání, aby za ní přijel, se stane pomocníkem staršího Man-sua, citlivého student nad tím, že jeho otec je ve vězení. Ani Čchi-su není ušetřen zklamání. Oba muži společně překonávají problémy a netuší, jaký hořký úděl je čeká.“ Děj následující *Černé republiky* (1990) se odehrává po masakru v Kwangdžu. Mladý voják se skrývá v hornickém městečku a seznámí se s mladou prostitutkou. Dynamický mikrokosmos města s továrnou na brikety slouží k politické alegorii. V soutěži karlovarského festivalu uvedl Pak Kwan-su osobně svůj třetí celovečerní film *Berlínská zpráva* (1991). I tentokrát šlo o alegorii: v Západní Evropě po pádu berlínské zdi se odehrává příběh rozdělených sourozenců, umístěných v různých adoptivních rodinách: vzorné dívky, která žije ve Francii, a jejího zlotřilého, nezodpovědného bratra, žijícího v Německu. Pád zdi obnovil naděje na znovusjednocení Koreje; hodná sestra personifikuje Jižní, nezdárný bratříček pak Severní Koreu. Film ovšem při svém zahraničním uvedení vyžadoval vysvětlující komentář a ani korejskému publiku prý jeho poselství nebylo zcela jasné.

Následovalo drama *K hvězdnému ostrovu* (1993) odehrávající se na pozadí boje mezi komunisty a nacionalisty a tříhodinový velkofilm *Jediná jiskra* (*Džon Te-il*, 1995) o odborářském aktivistovi Džon Te-ilovi z šedesátých let, bojovníku proti vykořisťování žen v pat-

náctihodinových pracovních směnách v oděvním průmyslu. Tento korejský vrstevník a následovník Jana Palacha spáchal po vzoru vietnamských buddhistických mnichů v roce 1970 ve věku 22 let sebevraždu upálením; učinil tak před obchodním domem, s knížkou pracovního práva v ruce a s výkřiky: „Dodržujte pracovní právo, nejsme stroje!“ Film začíná prvomájovým průvodem v Soulu roku 1995 a konfrontuje dvě represivní epochy moderních korejských dějin - šedesátá (v černobílých záběrech) a sedmdesátá léta (barevně). Jeho osud je představen mužem, který píše o odborářském mučedníkovi knížku; tuto postavu vytvořil autor ze tří skutečných osobností opozičního hnutí oněch let.

I Mjong-se (1957) představuje ve své generaci hravý, zábavný pól. Baví ho experimentovat s narativními strukturami. Asistoval režiséru Pak Čchang-hovi. V roce 1988 debutoval komedií v parodickém stylu *Gagman*, následovala líbivá veselohra o novomanželském páru *Má láska, má nevěsta* (1991) a hezoučkový hravý příběh lásky studentky k jejím učitelům z divadelního kroužku *První láska* (1992), kterýžto snímek však utrpěl nečekaný komerční nezdar a schytl tak i od radikální kritiky; autorovi bylo vyčítáno, že ho zajímá jen první láska, a ne politický vývoj. Následovalo *Sladké a hořké* (1994). Ve filmu *Jejich poslední milostné dobrodružství* (1996) líčí potíže ženatého profesora literatury, otce dvou dětí, který udržuje poměr se svobodnou novinářkou.

Tvorba režiséra Čang Son-ua (1952) je zde tématem samostatného článku a rozhovoru.

Osobitým solitérem je Pe Jong-gjun (1951), absolvent a profesor školy krásných umění, též malíř, tvůrce výlučně autorský a transcendentální. Pokud je nám známo, realizoval dosud jen dva filmy: *Proč odešel Dharma na východ?* (1989, Zlatý leopard na MFF v Locarnu) a *Lidé v bílém* (1995). Důsledně autorská metoda (Pe je nejen autorem scénáře a režie, ale též kamery a hudby), volné tempo a zájem o spirituální tematiku nám dovolují hovořit o něm jako o „korejském Tarkovském“.

SILNÁ GENERACE

K nové vlně dále patří Pak Čong-won (1958) a Hwang Kju-dok (1959), Kim Ui-sok (1957) a Kim Jong-bin (1955). Na komedie, banální melodramata a karikaturní parodie se zaměřil hitmaker Kang U-sok.

Pak Čong-won debutoval roku 1989 filmem *Arirang z Kura* (1989). Následoval snímek *Náš popletený hrdina* (1992) a palácovou intrikovou kostýmní historickou detektivku *Věčná říše* (1995), vzdáleně připomínající Jméno růže. Hwang Kju-dok natočil Hledání naší třídy (1991) o problémech gymnazistů. Profesory hrají profesionálně, studentské role amatéři. Miláček publika Kim Ui-sok realizoval hit *Příběh jednoho manželství* (1992) o frustracích všedního dne a dosáhl tak údajně druhého největšího komerčního úspěchu v dějinách jihokorejské kinematografie. Kim Jong-bin zfilmoval pravdivý příběh *Kimova válka* (1992) o Korejci, který se v Japonsku roku 1968 dostal do tragického střetu s tamějším rasismem, když byl obviněn z několikanásobné vraždy.

Režisér Čang Kil-su (1955) kriticky reflektuje amerikanizaci korejské společnosti - natočil mj. snímky *Ameriko! Ameriko!* (1988), *Všechny pády mají křídla* (1990) a *Stříbrný hřebec* (1991) o vdově a matce dvou dětí, která se živí jako prostitutka nedaleko americké vojenské základny. Následující Čangův film *Arirang Susan Brinkové* (1991) konfrontuje korejskou a evropskou kulturu v příběhu korejské

dívky adoptované švédskou rodinou; hrdinka deprivace vyústí v touhu po sebevraždě.

Za novou vlnou se hrne další generace: Ju Sang-uk (1964) debutoval snímkem *Absolutní láska* (1994) a pokračoval kriminálkou *Klavírní muž* (1996). Žánr náboženského filmu posiluje sexuálními motivy Jang Jun-ho (1966) v provokativním avantgardním filmu *Juri* (1996) o třiatřicetiletém buddhistickém mnichovi, který v hledání země nirvány musí nejprve poznat smrt, a proto zabije tři mnichy (první je ješitný, druhý jednooký, třetí je jeho vlastní mistr), aby se pak mohl oddávat milování s jeptiškou, která dosahuje askeze prostřednictvím sexu. Režisérka Jim Sun-rje natočila půvabný snímek *Tři přátelé* (1996) o mladících mezi střední školou a vojnou; tento svobodomyšlný antimilitaristický film jsme viděli na MFF v Karlových Varech 1997.

Vloni se vynořila další vlna debutantů. Jun Jir-ho natočil *Barikádu* (1997) - sociologicky výmluvný příběh dělníků z krachující prádelny, v jejichž kolektivu žijí zahraniční dělníci z Bangladéše. Zobrazení zoufalství, lásky, vykořisťování, šikanování a sexuálního zneužívání mří proti rasismu v korejské společnosti. Jang Jun-hjun debutoval snímkem *Kontakt* (1997), Pak Ki-jong (1961) je autorem dusného, impresivního erotického díla *Motel Kaktus* (1997). Džeon Su-il (1959) natočil poetickou trilogii o dospívání v muže *Ozvěna větru v mém životě* (1997), absolvent filmových studií v New Yorku Kjung T. Kwak debutoval komedií těžící svůj humor a erotickou atraktivitu z mikrokosmu lázni v Pusanu *Lázeňský dům, ráj od 15 hodin* (1997).

JAKÉ JSOU FILMY ZE SEVERU

V devadesátých letech Jižní Korea maličko uvolnila izolaci od severokorejské produkce. Ve státní instituci zvané Dům znovusjednocení v Soulu bylo od roku 1990 povoleno promítat jednou měsíčně severokorejský film.

Kinematografii KILDR lze komentovat velmi obtížně již proto, že v ní autorství nehraje příliš velkou roli. Některé filmy jsou podepsány dvěma režiséry, jejichž jména nám ale nic neřeknou. Některé u nás uváděné korejské filmy neměly ani úplné filmografické údaje - chyběl originální titul i jméno režiséra. Kromě již jmenovaných tvůrců Jun Jong-gua a Sin San-oka, kteří do KILDR přišli z Jihu, se ve filmografii opakuje jméno Pak Haka (*Květinářka*, 1972, *Osudy Gum Hi a Um Hi*, 1978). Severokorejská kinematografie rozhodně nechtěla zaostat ani technicky, ani co do okázalosti; usilovala o žánrovou pestrost a produkovala prestižní velkofilm, jakými bylo dvojí zpracování *Příběhu o Čung-hjang* či klasická revoluční opera ze třicátých let *Květinářka* (1972), oceněná na karlovarském festivalu.

V látkách ze současnosti se silně uplatňoval kult Kim Ir-sena - například ve filmu *Inženýři*, uvedeném u nás kdysi jen v televizi, sledujeme zápas kolektivu chemiků za realizaci idejí čuče (spoléhání na vlastní síly). Mají vytvořit umělé vlákno, a to tak, aby nemuseli použít žádný materiál ze zahraničí. Samozřejmě, že tento motiv je spojen se zkušenostmi korejské války. Hlavní hrdina nakonec utrpí zranění při chemickém pokusu a jeho přátelé ho obklopi v nemocničního lůžka. Zavoní telefon. Volá Veliký Vůdce. „On sám?“ táže se raněný s posvátnou úctou ve tváři a zvedá se z lůžka, aby uchopil do ruky sluchátko a řekl velikému Kimovi: „Ano. Děkuji. Mám se již lépe. Ano. Rozumím. Spolehněte se.“

Princip *deus ex machina*, přítomný již v klasické korejské literatuře a aplikovaný na vševědoucí a všemohoucí postavu zbožštělé

ho vůdce, se podle svědectví českých členů výběrové komise, kteří v 80. letech jezdili do Pchjongjangu vybírat filmy, uplatňoval v řadě současných syžetů. Po stránce profesionální nebyly severokorejské filmy udělaný špatně. Ke kvalitním dílům patřila například širokouhlá černobílá sága strojívedcovské rodiny na pozadí pohnutých dějin *Tisíc kilometrů po kolejích* (1983) režiséra Kim Kil-ina, který poté natočil komerčně úspěšného (i u nás) *Mstitele s píšťalou* (1985), jímž se kinematografie KLDK pokusila navázat na hongkongské a čínské podívané využívající bojových umění (v Číně wu-šu, v Koreji tek-won-do).

Prezentace nových filmů se v KLDK od našich zvyklostí liší: jsou totiž nejprve uvedeny v televizi a hned poté v kinech. Tamější biografy si musíme představit jako víceúčelové kulturní instituce, kam - podobně jako do divadla - chodí mládež a pracující z velké části kolektivně. V každém takovém zařízení mají zvláštní křeslo, určené pro Velikého Vůdce, kdyby se mu náhodou zachtělo zajít do kina. Podobně měl Kim Ir-sen i svá vlastní sedadla v dopravních prostředcích (se stolečkem, ubrusem a vázičkou) a vlastní jízdní pruh.

Okázalý barevný a širokouhlý film *Jarní táni* (1986, režie: Rim Čchang-bom a Ko-Hak-rim) soutěžil za KLDK na karlovarském festivalu a zabýval se rmutným postavením korejské menšiny v Japonsku. Toto téma se objevuje v produkci obou Korejí a má své menšinový proud i v japonské kinematografii - k nejvýznamnějším filmům o pocitech Korejců v Japonsku patří ironický příběh korejského taxikáře *Všechno pod měsícem* (1993) režiséra Joiči Saie (či Saie Joi-čiho?). V jedné z úvodních sekvencí sledujeme korejskou svatbu v Japonsku, přičemž vznikne malá rozmlčka v otázce písní, které se budou zpívat; část komunity totiž sympatizuje se Severem, část s Jihem.

Lázeňský dům, ráj od 15. hodin (1997),
r. Kjung T. Kwak



SENTIMENTALITA, HRAVOST A PODOBENSTVÍ

Poznámky

o stylu korejských filmů



Má láska, má nevěsta (1991) . r. I Mjong-se

Existuje něco jako typický styl korejského filmu? Čím se vyznačuje? Lze vůbec nějak zobecnit to, co nabízejí snímky žánrově a stylisticky tak rozličné?

Z minima vzorků, které máme k dispozici, vyplývá, že korejský film je velmi divácký, velmi erotický, velmi sentimentální a hodně spoléhá na svou vizuální krásu. V jihokorejské kinematografii existují dva výrazné proudy: film, řekněme, oficiální, tedy důstojný, vlastenecký, zbarvený melodramatickými akcenty - a film buřičský, kontestátorský, provokativní.

Ten oficiální má podobnou mentalitu jako jeho severokorejský bratr. Bylo by ostatně velmi zjednodušené považovat severokorejský režim za cosi typicky komunistického, rozuměj: vycházejícího z učení Marxe, Engelse a Lenina. Říše dvou Kimů je především důslednou realizací pradávného korejského sklonu k uzavřenosti a k izolaci, je pokračováním konfuciánské tradice uctívání autorit a otců, je projevem prastaré záliby v okázalých slavnostech. Stačilo před deseti lety sledovat ceremoniální přenosy z olympiády v Soulu, aby bylo zřejmé, že mezi touto sportovně nacionalistickou parádou a stadiónovými masovými kompozicemi na počest Velikého Otce-Vůdce v Pchjongjangu (tolik podobným i někdejšími československým spartakiádám) není příliš velký rozdíl.

Vezměme si severokorejský film *Květinářka* (1972, režie: Pak

Hak, Poj Il-kju), natočený podle revoluční hry předváděné roku 1930. Žánrově jde o revoluční muzikál typu „pláč a píseň“. Představme si barevný širokoúhlý obraz a líbezný zpěv krásné dívky: „Kupte růže z horských strání, hrst azalek růžových. Kupte květy pro usmání, slzy skrývají se v nich. V rodné zemi pokořeně žal se s hladem potácí. Kupte si ty posly jara, v srdci rána krvaví.“ Z výtěžku chce dívka koupit léky „své mamince churavé“; každý večer na ni čeká slepá sestřička Sun-hi, bratříčka mají ve vězení, neboť „stezkou v horách bratra vlekly panské strážce prokleté“. Malá přišla o zrak, když jí jako malé dítětko vztekla statkářka odhodila do ohniště a vařící čaj jí opařil očička. Bratr pak zapálil pánům rezidenci, a proto byl uvězněn. Slepá sestřička chce také prodávat, volají na ni: „Zapívej, malá žebračko!“ - a hrdinka Koppun jí odvádí. Konečně má na léky pro matinku, jenže - pozdě: maminka jim právě umřela. Malíčká brečí, balíčky s léky jí spadly na zem, volá: „Mami, Koppun koupila léky!“ Komentář praví: „Říká se, že upřímným úsilím lze dosáhnout, aby z kmene vyrazil květ. Snažila se Koppun málo?“ Koppun za svítání odchází za bratrem a Sun-hi v následujících dnech kvůli tak srdcevně, že pán poručí svému šafáři, aby holku odklidil. Ten nebohu odvádí do sněhu, do hor, aby zmrzla. Ale děvčátko našel v horách poustevník a postaral se o ně. Koppun se po návratu chtěla pánům pomstít a byla uvržena do vězení. A tu již přichází bratr se svými soudruhy partyzány, najdou Sun-hi, podnítl vesničany ke vzpouře a vysvobodí Koppun z vězení.

Ale podobně dojímavé scény, plné patosu, najdeme i v jihokorejském filmu *Píseň smrti* (1991, režie Kim Ho-sun). Když hrdinka, zpěvačka Jun Sinduk, dostane pozvání od japonského generálního guvernéra k oslavě 15. výročí japonské vlády, musí se zúčastnit. Když má ale zazpívat japonskou píseň, omluví se a zazpívá korejskou od svého přítele hudebníka. Korejští účastníci recepce slzí dojetím a tleskají, Japonci jsou zaraženi a roztleškají se, až když se roztlešká guvernér. Dokonce i tak moderní melodram, jakým jsou *Schody do nebe* (1991, Pe Čang-ho) o filmové herečce, překračuje svými plačtivými motivy euroamerickou normu.

Komedie *Má láska, má nevěsta* (1991, I Mjong-se) reprezentuje hravý princip nové vlny. „Co je láska? Něco hezkého jako růže, sladkého jako zmrzlina, teplého jako babiččino teplé prádlo“, říká se v úvodu. Hrdina Kim má 27 let, sedí na lavičce, vypráví divákům svůj příběh, pracuje v nakladatelství. Pak už je svatba. Kim potřebuje kondom, ale ostýchá se si o něho v lékárně říci, tak si bere roušku, předstírá nachlazení. Další scény ukazují nevěstinu odmítání, jeho neobratné pokusy, předčasnou ejakulaci při milostné předehtě, a různé další peripetie. Epizody jsou odděleny mezititulky, některé scény jsou sen, ona pak má zánět slepého střeva, atd. - film pokračuje až do happyendu s dvěma dětmi. Další lův film *První láska* (1992) o vztahu studentky k režisérovi z jejího divadelního kroužku pracuje dokonce s hravým expresionismem malovaných dekorací.

Ale jihokorejská kinematografie nabízí i něco tak osobitého, jako je spirituální tvorba samouka Pe Jong-kjuna. Film *Proč odešel Dharma na východ?* (1989, původní verze trvala 175 minut, zahraniční verze má 135 minut) otvíráj záběry na semafor, městskou ulici, brzy se však dostáváme k chrámu - šumí listí, ve vodní nádrži se odráží tvář chlapce. Učitel listuje knihou, po zemi leze žába, vystrkuje jazyk. Vynořují se živly - voda, oheň. Chlapec přemýšlí o smrti, pohřbívá ptáčka. Scéna chlapcova koupání v jezírku připomíná Tarkovského *Zrcadlo*. Střídají se záběry městských ulic a klidu chrámu. Starý mnich umírá. Mladík ho musí pohřbít. Sleduje taneční představení. Film ukazuje tři generace mnichů: starého mistra, mladíka a chlapce. Starý umírá, mladí musí sami hledat cestu. Druhý film Pe Jong-kjuna *Lidé v bílém* (1995) připomíná svou atmosférou Tarkovského *Stalkera*: odehrává se totiž také v jakési „zóně“, vybavené vojenskou technikou. Děj plný tmy a mučivých vzpomínek na válku připomíná přízrak, těžký sen; je zároveň podobnostvím. Hrdina nemá jméno, neví ani, kolik je mu let. Občas kolem projedou tanky, vládné stanné právo, hledají se uprchlíci. Muž a žena vzpomínají v troskách na roky míru. Něčí dítě se ztratilo rodičům při bombardování vlaku, něčí osmnáctiletý syn se zabije na motorce (Děvčátko volá: „Mami, křížovatka, je na ní krev!“), stále prší. Je asi jedno, znázorňuje-li tento stísněující film, ve kterém nevyjde slunce, film desetkrát bezúspěšnější než Bergmanovo *Mlčení*, věci konkrétní, anebo imaginační - snad hranici mezi oběma Korejemi, nebo příští válku?

Mimořádně deštivý je i snímek *Motel Kaktus* (1997), jímž se debutující režisér Pak Ki-jong hodně přiblížil stylu tchajwanského režiséra Cai Min-lianga. V hotelu se v průběhu děje setká několik dvojic (některé se prostřídají); buď spolu mlčí, nebo pijí, nebo si povídají; nad vším se však vznáší perut' samoty. Sexuální scény jsou mlčenlivé, úporné, deštivé kapky kanou, pot se leskne a někde tam venku snad probíhají demonstrace, protože hrdinka si na počátku v koupelně vymývá oči od slzného plynu.



Motel Kaktus (1997). r. Pak Ki-jong