

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra asijských studií

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Počátky korejské filmové produkce – motivy amerikanizace korejské kinematografie po korejské válce a za druhé republiky

The beginnings of Korean film production – motifs of the Americanization of Korean cinematography after the Korean War and during the Second Republic of Korea

Olomouc 2023 Leona Drozdová

Vedoucí práce: Mgr. Rudolf Schimera

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně a uvedla veškeré použité
prameny a literaturu.

V Olomouci dne:

Podpis:

Abstrakt

Název práce:	Počátky korejské filmové produkce – motivy amerikanizace korejské kinematografie po korejské válce a za druhé republiky
Autor:	Leona Drozdová
Vedoucí práce:	Mgr. Rudolf Schimera
Počet stran:	54
Počet znaků:	63 574
Počet použitých zdrojů:	24

Klíčová slova: korejská kinematografie, zlatý věk korejské kinematografie, 50. léta, 60. léta, film, filmová cenzura, žánrový film, pašování, amerikanizace, konzumerismus, Korejská republika, Rhee Syngman, Park Chung-hee

Práce uvádí čtenáře do situace v Korejské republice po korejské válce, kdy se začalo rozvíjet odvětví filmové produkce. Cílem je sledovat často se opakující motivy a náměty filmů natočených mezi lety 1954-59, které byly významně ovlivněny rozšiřující se americkou kulturou. Práce se zabývá také filmovou produkcí po konci první republiky, následném vojenském puči v roce 1961 a změnami, ke kterým docházelo nejen ve filmovém průmyslu.

Abstract

Title:	The beginnings of Korean film production – motifs of the Americanization of Korean cinematography after the Korean War and during the Second Republic of Korea
Author:	Leona Drozdová
Supervisor:	Mgr. Rudolf Schimera
Number of pages:	54
Number of characters:	63 574
Number of used sources:	24

Keywords: Korean cinema, golden age of Korean cinema, 1950s, 1960s, film, film censorship, genre film, smuggling, Americanization, consumerism, Republic of Korea, Rhee Syngman, Park Chung-hee

The work introduces the reader to the situation in the Republic of Korea after the Korean War, when the film production industry began to develop. The aim is to trace the frequently recurring motifs and themes of films made between 1954-59, which were significantly influenced by the expanding American culture. The work also deals with film production after the end of the First Republic, the subsequent military coup in 1961 and the changes that took place not only in the film industry.

Ráda bych poděkovala vedoucímu mé bakalářské práce, panu Mgr. Rudolfu Schimerovi za vstřícný přístup při vedení práce, cenné rady a trpělivost v průběhu celého zpracování daného tématu.

Obsah

ÚVOD.....	9
1. KOREA V LETECH 1945-1954	11
1.1 KOREJSKÁ VÁLKA	12
1.2 IMPORT A ČERNÝ TRH	13
1.3 VZNIK TELEVIZNÍCH STANIC.....	15
2. VÝVOJ KOREJSKÉ KINEMATOGRAFIE V LETECH 1954-59.....	17
2.1 ŽÁNROVÉ FILMY	18
2.2 OPAKUJÍCÍ SE MOTIVY VE FILMECH TOHOTO OBDOBÍ.....	20
2.2.1 ROZDĚLENÍ ZEMĚ A KOREJSKÁ VÁLKA	21
2.2.2 AMERICKÝ VLIV	22
2.2.3 KONZUMNÍ ZPŮSOB ŽIVOTA	30
3. KINEMATOGRAFIE MEZI 1960-61.....	37
3.1 REVOLUCE 19. DUBNA	37
3.2 OPAKUJÍCÍ SE MOTIVY VE FILMECH TOHOTO OBDOBÍ.....	38
3.2.1 FATALISMUS	38
3.2.2 SOCIÁLNÍ ROZDÍLY	39
3.2.3 POSTAVENÍ ŽEN	41
3.2.4 KONZUMERISMUS	42
3.2.5 VYŽÍVÁNÍ ANGLICKÝCH SLOV A FRÁZÍ	45
4. KOREJSKÝ FILM PO KVĚTNU 1961	47
4.1 FILMOVÝ ZÁKON.....	47
4.1.1 SYSTÉM REGISTROVANÝCH PRODUCENTŮ.....	48
4.1.2 SYSTÉM ODMĚŇOVÁNÍ DOVOZNÍMI LICENCEMI.....	48
4.2 DALŠÍ VÝVOJ KOREJSKÉHO FILMU.....	49
ZÁVĚR	50
FILMOGRAFIE.....	51
BIBLIOGRAFIE.....	52
LITERATURA.....	52
INTERNETOVÉ ZDROJE	53

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obrázek 1: Muž uklouzne na nastražené banánové slupce. A Female Boss (1:08:11)..	20
Obrázek 2: Žena uklouzne na odhozené banánové slupce. A Female Boss (1:08:47)..	20
Obrázek 3: Polibek mezi hlavním hrdinou a jeho kamarádem. Mr. Park (0:26:17).....	20
Obrázek 4: Hlavní hrdina se snaží dohnat svou dceru při turistice. Mr. Park (1:16:11).	20
Obrázek 5: Bullet bra. The Flower in Hell (0:09:11).	23
Obrázek 6: Výrazný výstřih. The Flower in Hell (0:04:00).	23
Obrázek 7: Žena se zakrytým dekoltem a sukní pod kolena. A Female Boss (0:28:27).	24
Obrázek 8: Mladé dívky s krátkými sukněmi. Even The Clouds Are Drifting (0:04:47).	24
Obrázek 9: Líčení – aplikace rtěnky. Madame Freedom (0:09:01).....	25
Obrázek 10: Líčení – oči a obočí. Madame Freedom (1:47:21).....	25
Obrázek 11: Náušnice a spona ve vlasech. Madame Freedom (0:12:33).	26
Obrázek 12: Diamantový prsten a hodinky. Madame Freedom (0:12:35).	26
Obrázek 13: Neformální, volnočasový oděv. Madame Freedom (0:09:22).	26
Obrázek 14: Muž v kabátě s kloboukem a koženou taškou. Madame Freedom (0:36:27).	26
Obrázek 15: Sportovní bunda. A Female Boss (0:47:47).....	26
Obrázek 16: Muži v oblecích. A Female Boss (0:24:07).	26
Obrázek 17: První scéna – hlavní hrdinka v kostýmku. A Female Boss (0:04:04).....	27
Obrázek 18: Poslední scéna – hlavní hrdinka v hanboku. A Female Boss (1:44:33)....	27
Obrázek 19: Paris Boutique – figurína. Madame Freedom (0:27:38).	31
Obrázek 20: Paris Boutique – zboží. Madame Freedom (0:47:08).	31
Obrázek 21: Pracovna s velkým stolem, trezorem a vzorovanými závěsy. A College Woman's Confession (0:31:37).....	32
Obrázek 22: Moderně zařízený pokoj – postel, kosmetický stolek s velkým zrcadlem a budík. A College Woman's Confession (1:56:32).	32
Obrázek 23: Porcelánová panenka a vázy jako ozdoby. The Hand of Destiny (0:12:50).	33
Obrázek 24: Nástěnné hodiny ve tvaru sovy. The Hand of Destiny (0:13:47).....	33
Obrázek 25: Moderní zařízení bytu – postel, kosmetický stolek. The Hand of Destiny (0:04:25).....	33
Obrázek 26: Moderní zařízení bytu – stolní lampa, elektrický větrák, vzorované závěsy a potahy na pohovce. The Hand of Destiny (0:40:13).....	33
Obrázek 27: Neonový nápis Crown Beer. A Female Boss (1:01:14).....	34
Obrázek 28: Veřejný zápas v boxu. The Hand of Destiny (0:32:29).	35
Obrázek 29: Cyklistický závod. The Hand of Destiny (0:32:48).	36
Obrázek 30: Vějíř. Mr. Park (0:22:32).	41
Obrázek 31: Elektrický větrák. Mr. Park (1:33:29).....	41
Obrázek 32: Zapojování nově pořízeného televizoru. The Housemaid (0:54:30).....	43
Obrázek 33: Dívka vlevo zapůjčila dívce napravo šaty a doplňky a učí ji chodit v botách na podpatku. A Coachman (0:22:12).....	44
Obrázek 34: Dívka napravo dostala k zapůjčení rukavice, velkou brož na šátku a kabelku. A Coachman (0:23:13).....	44
Obrázek 35: Rádio a gramofonový přehrávač. A Coachman (0:23:29).	45
Obrázek 36: Televizor, stojící lampa a rohová skříň. Mr. Park (1:53:25).....	45

Obrázek 37: Gauč a křesla, záclony a vzorované závěsy, vpravo částečně viditelný elektrický větrák.. Mr. Park (1:54:56).	45
Obrázek 38: Plakáty s nápisy: "New York. Northwest Airlines." Mr. Park (0:11:04)...	46
Obrázek 39: Plakát s nápisem: "Simca. Imported from Paris by Chrysler International." Mr. Park (1:29:14).	46

Ediční poznámka

V textu jsem se pro přepis korejských jmen a názvů rozhodla používat oficiální jihokorejský systém – revidovaná korejská transkripce (Revised Romanization of Korean).

Korejská jména režisérů jsou uvedena ve formě, v jaké se nejčastěji používají v odborných anglicky psaných publikacích kvůli jednodušší identifikaci. Taktéž jména citovaných autorů jsem z důvodu snadnější identifikace ponechala v přepisu, v jakém byla v daném zdroji uvedena. Jelikož práce vychází především z anglicky psaných zdrojů, rozhodla jsem držet anglické transkripce jmen korejských prezidentů a dalších významných vládních úředníků.

Názvy zahraničních institucí, internetových stránek či časopisů jsou uvedeny kurzívou. Filmy, které jsou v práci popisovány, mají jen výjimečně český název. Rozhodla jsem se proto u všech filmů v textu uvádět pouze jejich anglické překlady. Pokud není uvedeno jinak, jsou zmiňované filmy dostupné na oficiálním YouTube kanálu Korean Film Archive. Pro přehlednost jsou při prvním zmínění daného filmu uvedeny další jeho náležitosti (rok distribuce, režisér, původní korejský název a transkripce) v poznámce pod čarou.

ÚVOD

Začátek práce je věnován obecnému vysvětlení a uvedení čtenáře do situace v Korejské republice (KR), tedy státu na jižní části Korejského poloostrova, po ukončení druhé světové války v roce 1945 a osvobození od nadvlády japonské koloniální správy, která trvala dlouhých 35 let.

Po krátkém úvodu následuje nejrozsáhlejší část práce, ve které popisují korejskou kinematografii v období mezi lety 1954-59, kdy se v KR začal poprvé formovat moderní filmový průmysl. Jedná se o období, které mnoho filmových znalců a historiků považuje za počátky zlatého období korejské kinematografie. Zjednodušeně se uvádí, že zlatým věkem korejské kinematografie jsou v KR 60. léta 20. století.¹ Nicméně třeba Daniel Martin ve článku pro *The Journal of Korean Studies* toto období vymezuje od roku 1955 až do roku 1972² a v knize *Korean Cinema* je zlatý věk korejské kinematografie vymezen jako období mezi 50. a 80. lety dvacátého století.³ V této době se vůbec poprvé objevují také žánrové filmy, které byly inspirovány zahraničními kinematografiemi. V práci se jimi budu zabývat v kapitole 2.1 Žánrové filmy.

Jelikož se jedná o dlouhé období, kdy vzniklo mnoho významných filmů, věnuje se druhá kapitola také analýze několika motivů, které se ve filmech opakují a souvisí se šířením americké kultury a konzumního způsobu života. Nejprve se věnují významnému tématu korejské války a následného rozdělení Korejského poloostrova na dvě části: KR a Korejskou lidově demokratickou republiku (KLDR). Tato událost je nejlépe ilustrována filmy *The Hand of Destiny*⁴ a *Piagol*⁵. Dále rozebírám rozšíření západní módy a využívání anglických slov a frází v každodenním životě filmových postav, nové technologie, moderní vybavení obytných prostor a rozšíření zábavních podniků a volnočasových aktivit. Tyto motivy jsou doplněny příklady z filmů *The Hand of Destiny* a *Piagol*, dále také *Madame Freedom*⁶, *The Flower in Hell*⁷, *A College Woman's Confession*⁸, *A Female Boss*⁹ a *Even the Clouds Are Drifting*¹⁰.

¹ Lee, 2019. *Rediscovering Korean Cinema*, 16.

² Martin, 2014. „South Korean Cinema's Postwar Pain: Gender and National Division in Korean War Films from the 1950s to the 2000s,“ 94.

³ Kim, 2007. *Korean Cinema: From Origins to Renaissance*, 134.

⁴ 1954, Han Hyeong-mo. 운명의 손, *Unmyeongui son*.

⁵ 1955, Lee Kang-cheon, 피아골, *Piagol*.

⁶ 1956, Han Hyeong-mo. 자유부인, *Jayubuin*.

⁷ 1958, Shin Sang-ok. 지옥화, *Jiokwa*.

⁸ 1958, Shin Sang-ok. 어느 여대생의 고백, *Eoneu yeodaesaengui gobaek*.

Třetí kapitola pojednává nejprve o historickém pozadí filmové tvorby tohoto období, tedy o Dubnové revoluci roku 1960 a uvolnění cenzury po dobu devíti měsíců od srpna 1960 do května 1961. Pozornost věnuji především snímkům uvedeným právě v tomto krátkém období, kdy byla cenzura v rukou Etické komise pro filmový kodex¹¹, který provozovali lidé ze soukromého sektoru a filmy tedy nebyly kontrolovány státem.¹² Následně opět rozebírám často se opakující motivy filmů tohoto období. Konkrétně se jedná o filmy *The Housemaid*¹³, *A Coachman*¹⁴, *Aimless Bullet*¹⁵, *Mr. Park*¹⁶ a *Romantic Papa*¹⁷.

Práce je zakončena krátkou kapitolou o korejské kinematografii po roce 1961, kde rozebírám především Filmový zákon z roku 1962 a Systém registrovaných producentů, který vedl ke vzniku filmových studií.

⁹ 1959, Han Hyeong-mo. 여사장, *Yeosajang*.

¹⁰ 1959, Yu Hyun-mok. 구름은 흘러가도, *Gureumeun heulleogado*.

¹¹ The Motion Picture Code of Ethics Committee. 영화윤리전국위원회, *Yeonghwa yungnijeongug wiwonhoe*. Tento výbor byl založen za účelem rozvoje filmové kultury a demokratického postoje, a v čele stáli korejské filmové producenti a další profesionálové. (한국민족문화대백과사전, *Hangung minjong munhwa daebaekgwajaeseon* (Korejská národní kulturní encyklopedie). „1960년 창립한 대한민국 최초의 민간자율 영화 심의기구. *Daehanmingung choechoui minganjayul yeonghwa simuigigu* (Založena v roce 1960, první korejská soukromá autonomní organizace pro hodnocení filmů.)“)

¹² Lee, 2019. *Rediscovering Korean Cinema*, 42-43.

¹³ 1960, Kim Ki-young. 하녀, *Hanyeo*.

¹⁴ 1961, Kang Dae-jin. 마부, *Mabu*.

¹⁵ 1961, Yu Hyun-mok. 오발탄, *Obaltan*. Znamé taky pod názvem *The Stray Bullet*.

¹⁶ 1960, Kang Dae-jin. 박서방, *Bakseobang*.

¹⁷ 1960, Shin Sang-ok. 로맨스빠빠, *Romaenseu ppappa*.

1. KOREA V LETECH 1945-1954

Po porážce ve druhé světové válce bylo Japonsko donuceno opustit všechna jím okupovaná území, a tedy i oblast Korejského poloostrova. Sever země si udržel vazby na Sovětský svaz socialistických republik (SSSR) a Čínskou lidově demokratickou republiku (ČLR), zatímco jižní polovina se ocitla pod správou USA. USA v zemi zformovalo Vojenskou správu armády Spojených států v Koreji, obecně označovanou zkratkou USAMGIK¹⁸. Tato správa však neměla o dění na jižní části poloostrova ani o korejské kultuře téměř žádný přehled a věřila, že Jih, i po založení KR zůstane ještě dlouho zemědělskou zemí, čemuž později nasvědčoval i malý zájem Rhee Syngmana¹⁹ o industrializaci.²⁰ Z pohledu USA znamenala modernizace proces sociální a kulturní transformace.²¹ Jak uvádí Armstrong ve článku pro *The Journal of Asian Studies*:

Přestože Japonci po sobě zanechali filmové vybavení, bylo zde jen málo vyškolených režisérů, žádní producenti, o kterých by se dalo mluvit, a omezený počet kin – devadesát devět kin pro dvacet milionů obyvatel, z nichž všechna patřila Japoncům před osvobozením.²²

Od roku 1948 byla vláda v rukou prezidenta Rhee, který se snažil zbavit veškerých vlivů Japonska a pozůstatků kolonialismu. Tyto snahy se výrazně dotkly také filmového průmyslu. Filmy se považovaly za nástroj pro šíření ideologie, a proto byly všechny filmy z Japonska zakázány a v korejských filmech byly zmínky o Japonsku či narážky na japonskou kulturu pečlivě cenzurovány. Výsledkem byl zákaz legálního importu japonských filmů do KR, který byl zrušen až mnohem později, roku 1998.²³ Jak dodává Christina Klein, také Washington od roku 1945 podporoval příliv zahraničních filmů do země, a to především ekonomických a ideologických důvodů.²⁴ Americké filmy byly tedy dostupné téměř všem a díky společnému snažení USA a KR byla americká kultura ve filmu zanedlouho Korejci vnímána jako ztělesnění moderního stylu života, kterému se chtěl každý alespoň přiblížit.²⁵

¹⁸ United States Army Military Government in Korea. 재조선미국육군사령부군정청, *Jaejoseon migug yukgunsaryeongbu gunjeongcheong*. USAMGIK byl oficiálním řídicím orgánem země v letech 1945-48.

¹⁹ V českém prostředí znám také jako I Sung-man, případně Li Syn Man. Funkci prezidenta KR vykonával v letech 1948-1960.

²⁰ Klein, 2020. *Cold War Cosmopolitanism: Period Style in 1950s Korean Cinema*, 19.

²¹ Ibid., 22.

²² Armstrong, 2003. „The Cultural Cold War in Korea, 1945-1950,“ 80.

²³ Klein, 2020. *Cold War Cosmopolitanism: Period Style in 1950s Korean Cinema*, 112.

²⁴ Ibid., 70.

²⁵ Ibid., 112.

1.1 KOREJSKÁ VÁLKA

Korejská válka vypukla 25. června roku 1950 a trvala až do 27. července roku 1953. Vojenské jednotky KILDR, vybaveny sovětskou výzbrojí ze druhé světové války, dokázaly rychle obsadit Seoul a do několika dní i zbytek poloostrova. Pod vládou KR tak zůstal pouze tzv. Busanský perimetr, tedy malé území kolem přístavního města Busan. Fronta se během následujících tří let několikrát posunula ze severu na jih a zase zpátky, a to především díky intervenci amerických vojsk, pomáhajících jihokorejské armádě, a čínských vojenských jednotek, které stály na straně komunistického Severu. SSSR severokorejskou armádu podporoval pouze finančně a bojů se přímo neúčastnil. Nakonec se fronta ustálila kolem 38. rovnoběžky, která sloužila jako původní hranice KR a KILDR.

V červenci roku 1953 bylo mezi oběma státy podepsáno příměří, avšak válečný konflikt tím ukončen nebyl a přetrvává až dodnes. Půda, města a celá infrastruktura byla zanechána v katastrofálním stavu a posunula Korejský poloostrov o několik let zpět, co se ekonomického rozvoje týče. Po korejské válce byla KR jedním z nejchudších asijských států a ekonomicky se KILDR dařilo mnohem lépe, protože na severu zůstal veškerý těžký průmysl a jih tak zůstal zemí s převážně agrární ekonomikou.

Po válce se tedy území Korejského poloostrova ocitlo pod dvojitým vlivem: USA na jihu a SSSR s ČLR na severu, což mělo za následek silný vliv studené války na další vývoj obou zemí. Armstrong ve článku pro *The Journal of Asian Studies* uvádí, že široká škála kulturních zdrojů, jako například propagandistické plakáty a rozhlasová vysílání, literární časopisy orientované na vzdělané čtenářstvo, jazzové kapely, baletní soubory nebo symfonické orchestry, se pod dohledem americké vlády objevovaly v KR jako součást tohoto neozbrojeného konfliktu.²⁶ Dále dodává:

(...) ačkoliv bylo v této oblasti (Jižní Asie) použito více bojových prostředků, kulturní konflikt byl často surovější než v Evropě, někdy měl podobu jednoduchých válečných propagandistických metod, jež hraničily se směšností, jako jsou „války reproduktorů“²⁷, které šířily propagandu po celé korejské demilitarizované zóně^{28, 29}

²⁶ Armstrong, 2003. „The Cultural Cold War in Korea, 1945-1950,“ 71.

²⁷ Propagandistické vysílání poté Seoul započal v roce 1963 a ukončil až v roce 2018. Vysílání ze strany KR zahrnovalo nejen kritiku KILDR v oblasti lidských práv, ale také zprávy z celého světa a popové písně. V roce 2018 obě země (KR a KILDR) podepsaly dohodu, na jejímž základě reproduktory demontovaly. (iDNES. „Výstřely na obě strany. KILDR a Jižní Korea se u sporné hranice vzájemně varovaly.“)

Díky tomu se na jižní část poloostrova dostávaly americké kulturní vlivy v mnohem větší míře a s daleko rozsáhlejšími dopady než vlivy politické a potažmo i ekonomické. Modernizace v 50. letech byla tedy spíše sociální než ekonomická.³⁰

Z výsledků studie zveřejněné stránkou *Foreign Assistance*³¹ poskytlo USA od roku 1945 až do roku 2015 KR celkem asi 15 miliard amerických dolarů, což by při dnešním kurzu v přepočtu znamenalo přibližně 320 mld. korun českých. Z této částky bylo skoro 9 mld. USD (192 mld. CZK) poskytnuto na pomoc ve vojenské oblasti a 6 mld. USD (128 mld. CZK) na hospodářskou pomoc.³² Michael Seth uvádí, že mezi lety 1946-1976 poskytlo USA na ekonomické pomoci asi 12.6 mld. USD, dnes by to tedy bylo asi 269 mld. CZK. Dále dodává, že většina této pomoci do KR přicházela v podobě jídla a materiálů pro rekonstrukci válkou zničené země. Díky této pomoci byla základní infrastruktura země na konci 50. let zpět v předválečném stavu.³³

1.2 IMPORT A ČERNÝ TRH

Dovoz zahraničního zboží byl vnímán různě. U domácích výrobců vyvolával hněv, protože v jejich očích podkopávalo snadno dostupné zahraniční zboží úsilí národa o industrializaci. Spotřebitelé byli však jiného názoru, jelikož domácího spotřebního zboží byl nedostatek a to málo, co se na trhu objevilo, nemělo žádanou kvalitu; dovážené zboží tak bylo velice žádané především mezi obyvateli měst ze střední třídy. Tento spotřebitelský trh byl vytvořen na základě humanitní pomoci z USA, jež naučil Korejce preferovat zahraniční zboží před tím lokálně vyráběným.³⁴ Sám prezident Rhee zakázal dovoz zboží, aby podpořil rozvoj domácí produkce. Problémem se však ukázal být nedostatek přírodních zdrojů a KR se tak stala závislou na importovaném zboží zakoupeném z amerických fondů, na penězích utracených americkými vojáky v zemi a rozrůstajícím se prosperujícím černém trhu.³⁵

²⁸ Jedná se o 4 kilometry široké a 250 kilometrů dlouhé pásmo lemující hranici mezi dvěma KR a KILDR. Vzniklo spolu s uzavřením příměří mezi oběma zeměmi v roce 1953, tři roky po vypuknutí Korejské války. Neměla by se zde vyskytovat žádná vojenská technika, zbraně a ani vojáci. (Löwensteinová & Popa, 2018. *Made in Korea*, 318)

²⁹ Armstrong, 2003. „The Cultural Cold War in Korea, 1945-1950,“ 72.

³⁰ Klein, 2020. *Cold War Cosmopolitanism: Period Style in 1950s Korean Cinema*, 23.

³¹ Oficiální stránka americké vlády, která veřejnosti zpřístupňuje data o zahraniční pomoci. Dostupné z: <https://www.foreignassistance.gov/>

³² USAID, 2019. „U.S. Overseas Loans and Grants: Obligations and Loan Authorizations,“ 139.

³³ Seth, 2013. „An Unpromising Recovery. South Korea's Post-Korean War Economic Development: 1953-1961,“ 42.

³⁴ Klein, 2020. *Cold War Cosmopolitanism: Period Style in 1950s Korean Cinema*, 163.

³⁵ Seth, Michael J. 2013. „An Unpromising Recovery. South Korea's Post-Korean War Economic Development: 1953-1961,“ 42-43.

Mnoho takto legálně dováženého zboží bylo často využíváno také ve filmech. Jak Klein ve své práci uvádí, můžeme vidět kávu, banány, elektrické žehličky a stolní lampy, hudební nástroje, hodiny, ale také dámské kabelky, velké množství mužského oblečení či hodinky, které se staly oblíbeným doplňkem. Tomuto se budu více věnovat později ve druhé a třetí kapitole, kde rozebírám ve filmech často se objevující prvky. Zároveň s legálním dovozem fungoval v KR také mnohem větší a rozšířenější ilegální černý trh. Zboží z černého trhu pak z velké části splývalo s tím legálně dováženým a v obchodech tak nebylo ničím výjimečným vidět nelegálně a legálně dovážené zboží spolu s výrobky domácí produkce.³⁶

Klein uvádí čtyři hlavní cesty, jakými se nelegálně dovážené zboží do země dostávalo: pašováním, skrze americká vojenská zařízení a vojenskou síť obchodů a jako osobní majetek vojáků, kteří jej prodali před opuštěním KR.³⁷

Celkový obsah pašovaného zboží není znám. Klein však uvádí, že přibližně 70-80 % veškerého propašovaného zboží pocházelo z Japonska, asi 14 % z Hongkongu, jen asi 7 % z USA a 2 % z Taiwanu. Velké procento zboží z Japonska však neobsahovalo pouze v Japonsku vyrobené zboží, ale také vše, co bylo do Japonska dovezeno odjinud a dále distribuováno. Klein dále udává, že v roce 1957 byla téměř polovina pašovaného zboží tvořena ženským oblečením, módní doplňky tvořily asi 11 %, kosmetika 9 % a následně 7 % tvořilo jídlo, nápoje a tabákové výrobky.³⁸

Americké vojenské základny byly často terčem zlodějů. Korejci vykrádali vojenské byty, zatímco jejich majitelé spali, nebo rozptýlili vojáky v autech, zatímco ostatní pobrali vše, co bylo na autech naloženo.³⁹ Takto získaný majetek se začal často objevovat také na filmových plátnech. Jedná se o elektrické větráky, gramofonové přehrávače a desky, lednice, ale také kancelářské vybavení jako psací stroje a telefony.⁴⁰ Konkrétní příklady ve filmech pak dále uvádím ve druhé a třetí kapitole.

Síť obchodů s americkým zbožím pro vojáky umístěné v KR poskytovala potraviny, sladkosti, nápoje a alkohol⁴¹, cigarety, oblečení, kosmetiku, vybavení domácností nebo také vybavení na sporty. Část zboží se na černý trh dostalo před zloděje, ale velké

³⁶ Klein, 2020. *Cold War Cosmopolitanism: Period Style in 1950s Korean Cinema*, 164.

³⁷ Ibid., 166-171.

³⁸ Ibid., 165-167.

³⁹ Krádež z americké vojenské základny lze vidět například ve filmu *The Hand of Destiny*, kde korejským zlodějům pomáhají prostitutky, které poskytovaly své služby americkým vojákům.

⁴⁰ Klein, 2020. *Cold War Cosmopolitanism: Period Style in 1950s Korean Cinema*, 167-168.

⁴¹ Například Coca Colu a americké pivo nebylo možné legálně dovážet.

množství bylo původně součástí zcela legálního obchodu. Američtí vojáci těmito věcmi platili za sexuální služby, dávali je svým korejským přítelkyním či přátelům, nebo pradlenám. Tito lidé je následně za dobré peníze prodali na černém trhu.⁴²

Posledním významným způsobem, jak se ilegálně dovážené americké zboží dostalo na černý trh je prodej osobního vlastnictví amerických vojáků, kteří byli převeleni mimo území Koreje. Často se tak na trhu objevila piana nebo také americká auta.⁴³

1.3 VZNIK TELEVIZNÍCH STANIC

Televize se stala dostupnou široké veřejnosti nejdříve koncem 60. let. Samotnému šíření televizních obrazovek do domácností obyvatel KR předcházela vznik televizních vysílacích stanic. Není tak žádným překvapením, že i počátky televizních stanic a televizního vysílání jsou úzce spjaty s americkým vlivem. V padesátých letech se systém televizního vysílání v KR nacházel v samých počátcích a díky americké hospodářské pomoci se postupně vyvinul v systém, který funguje dodnes.

První, a tou dobou také jediná televizní stanice s názvem HLKZ-TV byla založena roku 1956. Fungovat však mohla pouze na základě smlouvy s *Radio Corporation of America*, díky níž získala potřebné vybavení. HLKZ-TV však neměla dlouhého trvání, a to z jediného důvodu – požár hlavního sídla stanice, jehož příčina zůstává doposud nevysvětlena. Práva stanice byla následně odkoupena společností KBS, jež až do dnešní doby přetrvala jako jedna z největších a nejvýznamnějších televizních společností v KR.⁴⁴ V roce 1957 byla založena druhá televizní vysílací stanice s názvem *American Force Korea Network* a po určitou dobu byla jedinou stanicí – tedy do založení stanic jako MBC (1961) či TBC (1965) po roce 1960.⁴⁵

Televizní stanice po dlouhou dobu čelily mnoha problémům, kvůli kterým bylo téměř nemožné vysílat v pravidelných intervalech. Mezi nejvýznamnější důvody lze zařadit autoritářské režimy prezidentů Rhee Syngmana a Park Chung-heeho⁴⁶, a s nimi neodlučitelně spojená cenzura a celková moc nad filmovým průmyslem. Nelze však opomíjet ani nedostatek televizních přijímačů v domácnostech. Velká část populace si mimo jiné nemohla dovolit koupit televizor, a proto často celé rodiny navštěvovaly obchodní domy a vysílání sledovali tam. Později, za vlády prezidenta Park

⁴² Klein, 2020. *Cold War Cosmopolitanism: Period Style in 1950s Korean Cinema*, 168-169.

⁴³ Ibid., 171.

⁴⁴ Löwensteinová & Popa, 2018. *Made in Korea*, 281.

⁴⁵ Jin, 2019. „Transnational Korean Cinema,“ 17.

⁴⁶ V češtině znám také jako Pak Čong-hui. Funkci prezidenta KR vykonával v letech 1962-1979.

Chung-heeho, bylo hlavním posláním médií vychvalování režimu a rozvojové politiky, šíření antikomunistických nálad a v neposlední řadě také vzdělávání publika. Prvním seriálem s cílem informovat diváka o městském životě a jeho nástrahách, včetně pravidel, která je třeba dodržovat, se staly *Postranní uličky Seoulu* (1962).⁴⁷

Od 60. do 80. let se zdálo, že je korejská společnost ovládána televizí. Rychlý nárůst soukromých příjmů pracujících Korejců zajistil, že si stále větší počet lidí mohl dovolit koupit televizoru. Počet zakoupených televizorů narostl z méně než 10 tisíc v roce 1962 na téměř 380 tisíc v roce 1970 a o dalších deset let později jich bylo dokonce necelých 6 milionů. Na počátku 60. let se televizory chlubili jen ti nejbohatší, naopak v 80. letech už si je nemohli dovolit jen ty nejchudší rodiny.⁴⁸

⁴⁷ Löwensteinová & Popa, 2018. „Made in Korea,“ 281.

⁴⁸ Lankov. „Korea’s TV Age Began With KBS in 1962.“

2. VÝVOJ KOREJSKÉ KINEMATOGRAFIE V LETECH 1954-59

I přesto, že od roku 1948 mluvíme o Korejské republice, jejíž prvním prezidentem byl Rhee Syngman, který nikdy nebyl vojenským vůdcem, využívala vláda jihokorejskou národní policii, armádu a také tzv. politické násilníky k šíření propagandy a k likvidaci politických oponentů. Důsledkem byla téměř diktátorská moc jeho strany a lidé tak v padesátých letech zažívali všudypřítomnou korupci a násilí, od nejvyšších úrovní vedení státu až po obchodníky na černém trhu a pašeráky.⁴⁹

Korejská válka zanechala jihokorejské filmové odvětví v troskách. Jak uvádí Christina Klein, severokorejská armáda zkonfiskovala téměř všechno filmové vybavení a zabila, unesla nebo nalákala do KLDK velkou část talentovaných filmařů. Dále také dodává, že v letech 1955-56 se situace začala výrazně zlepšovat.⁵⁰ Z původní filmové produkce nízké kvality v roce 1954 a 59 kin, ve kterých se promítaly především filmy importované z USA či evropských států jako Francie a Itálie, se za pouhé dva roky stalo prosperující odvětví a počet kin věnovaných výhradně promítání filmů vzrostl na 94.⁵¹

V období po korejské válce se roční filmová produkce zvýšila z 15 filmů v roce 1955 na 111 v roce 1959 a v roce 1969 dokonce až na 229 filmů. Tržní podíl domácích filmů byl také stabilní a každý rok se pohyboval v rozmezí od 40 do 50 procent.⁵² Ačkoliv bylo do roku 1957 vyprodukováno sotva 30 filmů ročně, v průměru dosahovala roční produkce v padesátých a šedesátých letech až 150 filmů, někdy dokonce překročila hranici dvou set filmů.⁵³ To bylo umožněno také méně represivní atmosférou kolem filmového průmyslu. Korejská vláda se snažila filmové odvětví podporovat, proto byl v roce 1954 vydán zákon „Osvobození od daně z domácích filmů“ a roku 1958 následoval zákon „Preferenční zacházení s korejskými filmy a ocenění za produkci kvalitních filmů“.⁵⁴

Američané znatelně potlačovali komunistické nálady, protože se obávali prohry ve studené válce a snažili se z KR udělat demokratický stát. Ačkoliv si filmoví tvůrci dle

⁴⁹ Jeong, 2006. „Nation Rebuilding and Postwar South Korean Cinema: ‚The Coachman‘ and ‚The Stray Bullet‘“, 133.

⁵⁰ Klein, 2020. *Cold War Cosmopolitanism: Period Style in 1950s Korean Cinema*, 68.

⁵¹ Ibid., 68-69.

⁵² Jin, 2019. „Transnational Korean Cinema: Cultural Politics, Film Genres, and Digital Technologies“, 18.

⁵³ Ibid., 110.

⁵⁴ Kim, 2007. *Korean Cinema: from Origins to Renaissance*, 134.

slov Klein užívali relativní svobody, Zákon o národní bezpečnosti⁵⁵ odmítal vyjadřování politických idejí včetně komunismu a cenzura limitovala také vyobrazování sexuálních námětů a cokoliv reprezentující Japonsko. Z těchto důvodů se film *Piagol* stal v roce 1955 prvním snímkem, který byl na základě výše zmíněného Zákona o národní bezpečnosti zakázán a nesměl se promítat.⁵⁶

2.1 ŽÁNROVÉ FILMY

Žánrové filmy se v Koreji ve velkém množství natáčely především v 60. letech, nicméně jejich počátky lze najít již na začátku 50. let. Korejská filmová produkce byla ve svých počátcích z velké části ovlivněna Hollywoodem, Japonskem a také Hongkongem a docházelo tedy k míšení žánrů. V počátcích natáčení poskytovaly žánrové filmy spíše útěchu pro obyvatele ve středu rapidní industrializace.⁵⁷

Objevuje mnoho různých žánrů, a ještě více jejich variací. Kim uvádí, že po roce 1963 se velké popularitě těšily žánry odvozené ze starého melodramatu, dobových filmů a komedií, a také nové žánry jako akční thrillery, filmy pro mládež a literární filmy.⁵⁸ V této části jsou zmíněny pouze tři žánry, které byly poměrně časté již dříve: melodrama, thriller a komedie.

Melodrama bylo v KR v padesátých letech nejpopulárnějším filmovým žánrem hned z několika důvodů. Jedním z nich byla vysoká návštěvnost kin především ženami a filmy tak byly natáčeny se záměrem přilákat jejich pozornost.⁵⁹ Ukazovaly proto často romantické zápletky mezi mladými dospělými nebo různé situace v životě obyčejné ženy. Dokonce i jiné žánry se často s melodramaty propojily, což lze pozorovat v opakujícím se námětu, kdy žena musí zákonitě něco obětovat, nebo v určité nadřazenosti mužů.

Velký úspěch tohoto žánru spustil v roce 1956 film *Madame Freedom*, a v 60. letech se pak melodrama těšilo nebývalé oblibě. Filmy by se daly rozdělit na ty s dobrým koncem

⁵⁵ 국가보안법, *Gukga boanbeop*. Zákon o národní bezpečnosti byl uzákoněn 1. prosince roku 1948 jako ochrana Korejské republiky před škodlivými komunistickými vlivy. Rhee Syngman tohoto zákona využil při zásahu proti členům protivládních organizací a na jeho základě bylo v prvním roce uvězněno přibližně 189 tisíc osob. (Terrence, 2022. „The Enduring Consequences of South Korea’s National Security Law.“)

⁵⁶ Klein, 2020. *Cold War Cosmopolitanism: Period Style in 1950s Korean Cinema*, 70.

⁵⁷ Kim, 2007. *Korean Cinema: From Origins to Renaissance*, 171.

⁵⁸ Ibid., 172.

⁵⁹ Chung, 2007. *Four Variations on Korean Genre Film*, 3.

a na ty s koncem špatným – špatné konce bývaly realističtější a u publika mnohem populárnější, proto se takovýchto filmů natáčelo výrazně více.⁶⁰

Dalším žánrem této doby byl thriller. Ačkoliv se jedná o žánr filmů natáčených spíše v 60. letech, díky některým motivům úzce souvisí s melodramatem. Až do posledních let nebylo v jihokorejském filmu jednoduché narazit na hororové prvky jako zabijáky, mimozemšťany, zombie či nadpřirozené bytosti. Dnes je tomu již jinak, a popularitu některých z těchto motivů dokazuje značný úspěch filmů *Train to Busan*⁶¹ a *Parasite*⁶² nebo celosvětově oblíbený seriál *Squid Game*.⁶³ Pokud se ve filmu z 50. či 60. let objevil duch, byl to s největší pravděpodobností duch ženy, která ještě před smrtí prožívala velká trápení, byla utlačována muži ve svém okolí a nyní se vrací, aby pronásledovala a strašila svého manžela či otce.⁶⁴ Tato skutečnost propojuje korejský thriller s melodramatem. Za jeden z prvních thrillerů s téměř hororovými prvky je označován psychologický thriller *The Housemaid* z roku 1960. Chung Sung-il pak ve své práci jako příklad uvádí také film *A Public Cemetery below the Moon*⁶⁵ z pozdních 60. let.⁶⁶ K nepřilíhající velké popularitě thrillerů přispěly dvě skutečnosti: špatná situace ve společnosti a konfuciánské učení. Ať už za diktatury či v poválečném období, korejská společnost neměla zájem sledovat děsivé a strašidelné výjevy jak v reálném životě, tak i na plátnech a potažmo obrazovkách televizorů. Navíc je korejská kultura silně ovlivněna konfucianismem a jak uvádí Chung, není podle jeho učení vhodné křičet na veřejnosti.⁶⁷

Komedie, stejně jako thrillery, nedosahovaly úspěchů melodramat. To ovšem neznamená, že žádné známé a dobře natočené komedie neexistují. Jako příklad je možné uvést film *A Female Boss*, kde je sice rozebíráno mnoho významných témat, včetně emancipace a modernizace, avšak lze pozorovat také několik vtipných scén, které mají diváka pobavit. Konkrétně pak lze zmínit scénu „uklouznutí na banánové slupce,“ která se dokonce dvakrát opakuje (Obrázek 1 a Obrázek 2). Z filmů po roce 1960 pak lze uvést film *Mr. Park*. Zábavných prvků v tomto filmu není mnoho, ale jako

⁶⁰ Ibid., 5.

⁶¹ 2016, Yeon Sang-ho. 부산행, *Busanhaeng*.

⁶² 2019, Bong Joon-ho. 기생충, *Gisaengchung*.

⁶³ 2021, Hwang Dong-hyuk. 오징어 게임, *Ojingeo geim*.

⁶⁴ Chung, 2007. *Four Variations on Korean Genre Film*, 6.

⁶⁵ 1967, Kwon Chul-hwi. 월하의 공동묘지, *Wolhau gongdongmyoji*.

⁶⁶ Chung, 2007. *Four Variations on Korean Genre Film*, 6-7.

⁶⁷ Chung, 2007. *Four Variations on Korean Genre Film*, 6-7.

příklad může sloužit polibek mezi hlavním hrdinou a jeho kamarádem, když mu vysvětloval, co jeho dcera údajně dělala se svým přítelem (Obrázek 3). Dále také scéna na horách, kdy hlavní hrdina doprovází svou dceru na schůzku, ale není schopen s ní a jejím přítelem udržet krok (Obrázek 4).



Obrázek 1: Muž uklouzne na nastražené banánové slupce. *A Female Boss* (1:08:11).



Obrázek 2: Žena uklouzne na odhozené banánové slupce. *A Female Boss* (1:08:47).



Obrázek 3: Polibek mezi hlavním hrdinou a jeho kamarádem. *Mr. Park* (0:26:17).



Obrázek 4: Hlavní hrdina se snaží dohnat svou dceru při turistice. *Mr. Park* (1:16:11).

2.2 OPAKUJÍCÍ SE MOTIVY VE FILMECH TOHOTO OBDOBÍ

Mezi často se opakující motivy filmů této doby zařazují rozdělení země a korejskou válku, dále také amerikanizaci společnosti a s tím nedílně spojené šíření konzumního životního stylu a emancipace žen.

Amerikanizace a konzumerismus spolu úzce souvisejí a v různých částech se mnohdy vzájemně prolínají. Se šířením amerického kulturního vlivu se objevil a šířil také konzumní způsob života v KR. Rozhodla jsem se proto tyto dvě části oddělit. Do amerikanizace jsem zařadila především přejímání nového, moderního západního stylu oblékání a módy obecně, využívání anglických slov a frází v každodenním životě filmových postav a také část o emancipaci a vyobrazení žen ve filmu. V části o konzumerismu pak rozebírám časté návštěvy kaváren, holičství, tanečních klubů a barů, také výlohy plné zboží, nebo moderní zařízení bytů a domů, včetně využívání moderních technologií.

2.2.1 ROZDĚLENÍ ZEMĚ A KOREJSKÁ VÁLKA

Častým námětem bylo nešťastné rozdělení země, což kvůli cenzuře nebylo možné vyjádřit přímou cestou. Proto se mnoho filmových tvůrců uchýlilo ke tvorbě filmů, kde ukazovali ženu jako severokorejskou špiónku, která se zamiluje do jihokorejského muže a na konci filmu jsou pak odloučeni, jeden z nich je zabit či oba zemřou. Vyjadřuje to smutek z rozdělení poloostrova a tajné přání v jeho znovusjednocení.

Jedním z nejznámějších filmů s tímto námětem je bezpochyby snímek *The Hand of Destiny*, který pojednává o severokorejské špiónce Margaret (pravým jménem Jeon-ae), pracující v KR jako barová hosteska, která se zamiluje do jihokorejského muže jménem Lee Hyang. Po dostudování školy, s čímž mu Margaret výrazně finančně pomáhala, se z něj však stane policista, jenž vyšetřuje komunistickou buňku v zemi a má za úkol vystopovat a zneškodnit severokorejské špióny.

Kritika ozbrojeného konfliktu, komunismu a zároveň ukázka toho, že všichni jsou nakonec jen lidé, je ve filmu zobrazena několikrát. Nejvýrazněji to lze pocítit při monologu Margaret, kdy říká, jak je Komunistická strana zkažená. Následně, když se pak oba milenci objímají, vysloví myšlenku, že za veškeré jejich trápení může válka a že nikdy nebudou moci být spolu. Tato skutečnost přímo poukazuje na rozdělení země a ve filmu je navíc umocněna smrtí severokorejské špiónky.

Jiným příkladem filmu z této doby je snímek *Piagol*, který sympatizuje se skupinkou severokorejských vojáků na území KR. Z celé skupiny přežije pouze jedna žena jménem Ae-ran, která se rozhodne zachránit si život i přesto, že se musí vzdát ideologie, kterou doposud zastávala. Tento film ukazuje, jak jednotka partyzánů ztratí kontakt s vedením v KJRP a postupně se mezi sebou vyvraždí, nejen kvůli komunistické ideologii, ale také ze strachu a závisti vůči ostatním.

V obou těchto filmech se válka a rozdělení země zmiňuje jen okrajově a v náznacích. První film, *The Hand of Destiny* komunismus a Komunistickou stranu kritizuje, ale mimo to špiónku ukazuje jako lidskou bytost, na jejíž pocitech záleží. *Piagol* také obsahuje kritiku komunistické ideologie – například voják viditelně znechucen praktikami komunistů, a ukazuje, že i vojáci na straně KJRP jsou nakonec jen lidé s lidskými potřebami a pocity. Žádná strana zapojená do konfliktu na Korejském poloostrově není v právu, protože nakonec strádají všichni do jednoho, nezávisle na tom,

za jakou stranu bojují a zda vůbec bojují – oba filmy ukazují, že trpí nejen vojáci do války aktivně zapojení, ale také obyčejní lidé ve městech i na vesnici.

Téma korejské války, případně rozdělení Korejského poloostrova, je i dnes pro mnoho režisérů a diváků oblíbeným námětem. Také novější korejské filmy ukazují, že opravdovým nepřítelem je válka samotná, ne lidé, kteří v ní bojují. Jako příklad lze uvést korejskou válečnou komedii *Welcome to Dongmakgol*⁶⁸ z roku 2005, kde se setkávají severokorejští vojáci s vojáky jihokorejskými, a dokonce i jedním americkým pilotem. Ačkoliv se zpočátku špatně snášejí, nakonec se situace uklidní a všichni na válečný konflikt téměř zapomenou. Když se poté dozvědí, že má být celá vesnice vybombardována, rozhodnou se ji společně zachránit. Právě to ukazuje, že lidé bojující ve válce nejsou sami o sobě špatní, jen ovlivněni děním v jejich okolí.

2.2.2 AMERICKÝ VLIV

Po ukončení válečného konfliktu a rozdělení Korejského poloostrova na dvě poloviny zůstalo velké množství amerických vojáků na území KR. Také díky již zmiňované finanční podpoře pocházející z USA se v KR začala šířit americká kultura a zvyklosti, včetně pronikání často používaných anglických slov a frází do korejského jazyka. Jak již bylo zmíněno, americká kultura výrazně zasahovala do životů všech obyvatel KR a hned v několika filmech můžeme slyšet americkou hudbu – například ve filmu *The Flower in Hell*, kde si jedna z dívek prozpěvuje americkou znělku, kterou poté slyšíme v tanečním klubu, do kterého chodí dělat společnost americkým vojákům. Jako další příklad lze uvést film *Madame Freedom*, kde režisér Han Hyung-mo využil nejen americkou hudbu, ale také latinskou – argentinské tango, mexické bolero a kubánské mambo – nebo dokonce českou polku.⁶⁹

Americkému vlivu můžeme připisovat i používání nekorejských jmen. Tento zajímavý fenomén lze pozorovat například ve filmu *Ruka osudu*, kde si hlavní hrdinka říká Margaret, nebo *The Flower in Hell*, kde si dívky říkají a ostatní je také oslovují jmény jako Sonya a Julie. V obou případech by se podle mého názoru mohlo jednat o průvodní jev depersonalizace⁷⁰; rozhodly se nepoužívat svá pravá korejská jména, protože pracují

⁶⁸ 2005, Kwang-hyeon Park. 웰컴 투 동막골, *Welkeom tu dongmakgol*.

⁶⁹ Klein, 2020. *Cold War Cosmopolitanism: Period Style in 1950s Korean Cinema*, 137.

⁷⁰ Depersonalizace je, stejně jako derealizace, porucha idiognoze (schopnosti a dovednosti sebeuvědomování). V rámci depersonalizace je u dotyčného změněno vnímání a prožívání sebe sama. Pociťuje změnu, cizost nebo neskutečnost týkající se jeho těla nebo, v případě derealizace, okolí. (Orel, 2016. *Psychopatologie: nauka o nemocech duše*, 104.)

jako špionka a hosteska v prvním případě a jako prostitutka pro americké vojáky v případě druhém. Je však možné, že se jednalo jen o módu a zjednodušení – jakožto prostitutky poskytující své služby především americkým vojákům si mohly zvolit anglické jméno už jen proto, aby se jim lépe vyslovovalo.

ZÁPADNÍ MÓDA

Snad v každém filmu tohoto období můžeme vidět muže ve slušivých oblecích s hodinkami a vyleštěnou obuví, a dívky v moderních šatech, botách s vysokým podpatkem a s mnoha doplňky jako například šátek kolem krku nebo brože. Móda se stala očividným důkazem změn ve společnosti, která přecházela od tradičních korejských hodnot k hodnotám ze Západu. Ženy se odhalovaly mnohem více než kdykoliv předtím, a snažily se zvýraznit své křivky. Zdůraznění ženských křivek nesloužil jen odlišný, vyzývavější styl chůze, ale také sukně zvýrazňující pas, nebo podprsenky, tzv. *bullet bras*⁷¹ (Obrázek 5). Tento typ podprsenek můžeme vidět například na dívkách ve filmu *The Flower in Hell*. V tomto filmu jsou ukázány i ženy s velkým výstřihem (Obrázek 6). To však lze přičítat i jejich povolání jako prostitutky žijící v táboře vytvořeného okolo vojenské základny, jejichž služeb využívají především američtí vojáci.⁷² Obyčejně však zůstalo tradiční zakrývání dekoltu, a sukně sahaly alespoň pod kolena, pokud se nejednalo o mladou dívku – v takovém případě můžeme vidět i kratší sukně, a to konkrétně ve filmu *Even The Clouds Are Drifting* (Obrázek 7 a Obrázek 8).



Obrázek 5: *Bullet bra*. *The Flower in Hell* (0:09:11).



Obrázek 6: Výrazný výstřih. *The Flower in Hell* (0:04:00).

⁷¹ *Bullet bras* jsou dnes vnímány jako symbol 40. a 50. let v Americe.

⁷² Prostitutkám, které žily v kempech okolo amerických základen se často říkalo také „západní princezny“ (양공주, *yanggongju*), jelikož své služby poskytovaly především americkým vojákům, kteří zůstali v zemi i po konci korejské války.



Obrázek 7: Žena se zakrytým dekoltem a sukní pod kolena. *A Female Boss* (0:28:27).



Obrázek 8: Mladé dívky s krátkými sukněmi. *Even The Clouds Are Drifting* (0:04:47).

V několika filmech můžeme vidět použití západního oděvu jako symbolu, že je žena moderní a samostatnější. Z filmů tohoto období dále zmíním *Madame Freedom* a *The College Woman's Confession* a *A Female Boss*. Tuto symboliku však můžeme vidět i ve filmech z navazujícího období, konkrétně v *Mr. Park* či *Aimless Bullet*; těmito filmy se zabývám až v následující kapitole.

Ve filmu *Madame Freedom* vidíme, že hlavní hrdinka, madam Oh⁷³ nosí ze začátku tradiční korejský oděv *hanbok*,⁷⁴ ale postupem času se změní jak její chování, tak styl oblékání a začne nosit kostýmek západního střihu. Společně s tím používá mnohem více líčidel – původně ji vidíme malovat si rty (Obrázek 9), avšak postupem času si můžeme v bližších záběrech povšimnout také značného množství řasenky a černých linek, které oči opticky zvýrazňují. Není výjimkou ani vyplnění a tvarování obočí do mírného obloučku (Obrázek 10).



Obrázek 9: Líčení – aplikace rtěnky. *Madame Freedom* (0:09:01).



Obrázek 10: Líčení – oči a obočí. *Madame Freedom* (1:47:21).

Také ostatní ženy, které se věnují vlastnímu podnikání nosí povětšinou kostýmký a drahé doplňky jako diamantový prsten nebo náhrdelník z pravých perel (Obrázek 9 a Obrázek 10). Mnoho z nich má kvalitně a draze vypadající kabelky. Mezi další doplňky můžeme zařadit také rukavice, šátky a klobouky.

⁷³ V textu používám stejné oslovení, jakým byla postava označována ve filmu. Oslovení madam je odvozeno z původního francouzského madame (Mme) a může být tedy považováno za symbol přejímání západních vlivů.

⁷⁴ *Hanbok* je tradiční korejský oděv, korejský kroj. Nosí ho muži i ženy a liší se především střihem. Korejci tradičně nosí *hanbok* na velké svátky, narozeninové oslavy či na svatby. (The Korean In Me. „What is Hanbok: The Ultimate Guide To The Korean Traditional Dress.“)



Obrázek 11: Náušnice a spona ve vlasech. *Madame Freedom* (0:12:33).



Obrázek 12: Diamantový prsten a hodinky. *Madame Freedom* (0:12:35).

Mužská móda neměla tolik variací, podobně jako je to mu i dnes – většinou se jednalo o oblek západního střihu, klobouk, někdy šálu, dlouhý kabát a nablýskané polobotky. Tento obchodní styl oblékání byl často doplněn koženým kufříkem. V případě, že se nejedná o úředníka, můžeme vidět spíše sportovní styl oblékání. Jako příklad můžeme vidět na panu Shinovi, sousedovi hlavní hrdinky ve filmu *Madame Freedom*, společenské kalhoty a polobotky, ale k tomu jen krátkou vojenskou bundu a čepici (Obrázek 13-16).



Obrázek 13: Neformální, volnočasový oděv. *Madame Freedom* (0:09:22).



Obrázek 14: Muž v kabátě s kloboukem a koženou taškou. *Madame Freedom* (0:36:27).



Obrázek 15: Sportovní bunda. *A Female Boss* (0:47:47).



Obrázek 16: Muži v oblecích. *A Female Boss* (0:24:07).

Co se líčidel týče, *Madame Freedom* ho ukazuje snad nejvíce ze všech dobových filmů. Malý obchůdek s názvem *Paris Boutique*, kde začne hlavní hrdinka pracovat, je plný

kosmetiky a parfémů a mezi lahvičkami můžeme vidět i dobře známou značku Chanel, kterému je věnován i samostatný záběr. Zahraniční původ zboží madam Oh potvrzuje mimo jiné v jednom rozhovoru se zákazníkem, kdy řekne, že „tento parfém a pudr pocházejí z Francie, ale vše ostatní je americké.“ Někteří muži, jak je ukázáno v rozhovoru madam Oh s manželem majitelky obchodu, považovali líčení za něco, co ženy zkazí a postupně z nich udělá v podstatě prostitutky. S tímto tvrzením madam Oh rozhodně nesouhlasí a poznamená, že „líčení je naprostou nezbytností pro krásu ženského života i intelektu.“

Hlavní hrdinka v *A College Woman's Confession* je studentkou na právnické vysoké škole a po celou dobu nosí moderní šaty, většinou zakryté dlouhým tmavým kabátem. Oproti tomu žena, která se ocitne u soudu obviněna z vraždy, na sobě má obyčejný bílý *hanbok*. Tato skutečnost odráží její životní situaci – nemá dostatek finančních prostředků pro léčbu nemocného dítěte.

Ve filmu *A Female Boss* je tato symbolika oblečení použita opačně. Nejprve sledujeme hlavní hrdinku, majitelku vydavatelství magazínu, která nosí jediné šaty a kostýmky západního střihu (Obrázek 17). Její matka je oproti tomu ukázána jediné v *hanboku*. Nicméně v poslední scéně filmu vidíme hlavní hrdinku, jak oblečena do *hanboku* plete oblečení pro dítě (Obrázek 18). Její manžel ji nahradil ve funkci vedoucího nakladatelství a z ní se stala žena v domácnosti a zřejmě i nastávající matka.



Obrázek 17: První scéna – hlavní hrdinka v kostýmku. *A Female Boss* (0:04:04).



Obrázek 18: Poslední scéna – hlavní hrdinka v hanboku. *A Female Boss* (1:44:33).

VYUŽÍVÁNÍ ANGLICKÝCH SLOV A FRÁZÍ

Americká kultura neovlivnila tu korejskou jen ve viditelných aspektech; dostala se i do korejského jazyka. Využívání anglických slov a frází v každodenním životě se objevuje hned v několika filmech.

Ve filmech jako například *The Flower in Hell* a *A Female Boss* jsou často využívány jednoduché fráze jako: „Good morning“, „Hello“, nebo také „Thank you“. V prvním zmiňovaném filmu, kde je angličtiny využíváno především při komunikaci

s americkými vojáky, jelikož ti neuměli korejsky více než pár jednoduchých slovíček, můžeme slyšet především: „Hello“, „See you again“. a „Thank you“. Ojediněle si lze povšimnout i slovíček jako „yes“ a „no“. Ve druhém zmiňovaném filmu je dokonce v jednu chvíli použita snad vůbec nejznámější věta ze Shakespearova *Hamleta*: „To be or not to be.“

Pokud se blíže podíváme na využívání anglických slov a frází ve filmu *Madame Freedom*, můžeme si povšimnout, že se výrazně liší frekvence využití angličtiny v závislosti na věku postavy; mladší postavy do anglického jazyka v konverzaci sklouzávají mnohem častěji. Například postavu pana Shina, souseda madame Oh, můžeme slyšet říkat „Good morning“, „Good night, Madame“, „Excuse me“ a nakonec také „I love you“. Jiným příkladem může být mladá milenka profesora Yanga, manželka madam Oh. Ve vůbec první scéně s ní ji slyšíme říkat „Thank you“ americkému muži, od kterého profesorovi telefonovala, a následně jim při jejich setkání v kavárně objednala za použití slova „coffee“. Když mu se svými kolegyněmi, které profesor po tři měsíce zdarma doučuje korejskou gramatiku, vymyslí přezdívku, využijí také angličtiny a sice „no touch“, což má mimo jiné vyjadřovat jeho nedotknutelnost jakožto ženatého muže. Také na konci jejich románku využije angličtiny, konkrétně když mu předává „present“, dárek za jeho dobrotu. V neposlední řadě pak lze zmínit také neteř madam Oh, která rozlišuje v použití angličtiny a korejštiny na základě osoby, se kterou mluví: svému příteli řekne anglicky „Good night“, zatímco se svou tetou se hned v zápětí rozloučí korejsky „아주머니도 안녕하세요,“ ve smyslu „Vám také přeji dobrou noc, tetičko.“

EMANCIPACE A POSTAVENÍ ŽEN

Zajímavým fenoménem některých filmů je inverze, tedy obrácení sociálních rolí založených na pohlaví.⁷⁵ Toto lze pozorovat hned v několika filmech, jako například *The Hand of Destiny*, *Madame Freedom* a *A Female Boss*.

Ve filmu *The Hand of Destiny* sledujeme Margaret, dobře finančně zabezpečenou ženu a jejího přítele Yeong-cheola, pracujícího studenta. Margaret se o něj začne starat a nakupuje mu různé věci, například oblek a boty, aby se mohl soustředit na svá studia a nemusel u toho vykonávat namáhavou práci v doku. Když ho pak vidí pracovat, rozzlobí se, odvede ho k autu a násilím ho donutí nastoupit. Jiným příkladem ze

⁷⁵ Klein, 2020. *Cold War Cosmopolitanism: Period Style in 1950s Korean Cinema*, 155.

stejného snímku může být i fakt, že je to ona, kdo se snaží získat si náklonnost muže a okázale s ním po celou dobu flirtuje. Dokonce i na konci života nad ním má určitou moc, a Yeong-cheol proto neodmítne její přání zemřít jeho rukou namísto aby podlehla zranění způsobené nepřítelem.

Madame Freedom vyobrazuje inverzi genderových rolí především ve scéně, kdy se mladý soused chystá na cestu do Ameriky a madam Oh mu věnuje košili a kravatu jako dárek na rozloučenou. Tradičně, když žena dávala muži dárek, jednalo se o něco ručně vyrobeného. Tímto aktem zaujme hlavní hrdinka v sociální hierarchii místo až nad tradičně vysoce váženým studentem mužského pohlaví, který míří do zahraničí. Jak dále Klein dodává, věnování drahých dárků bylo výsadou především zámožných a vysoce postavených mužů.⁷⁶ Toto tvrzení dokládá i několik scén ze zmiňovaného filmu. Prvním příkladem je ředitel obchodní společnosti, jež pokaždé přichází s požadavkem o „zahraniční zboží nejvyšší kvality.“ Nejprve koupí kosmetiku jako svatební dar dceři ředitele banky a následně kabelku své kolegyni. Dalším příkladem je pak manžel majitelky obchodu, který kupuje drahý parfém své prozatím neexistující přítelkyni. Když tedy ponechá zabalenou lahvičku v rukou madam Oh, vyjadřuje jí tím náklonnost a přání stát se jejím oficiálním přítelem. Film přes veškerou snahu ženy o modernizaci končí jejím návratem domů, kdy přiznává, že všechny rodinné problémy byly a jsou pouze její vinou. A to i přesto, že mimomanželský poměr neměla jen ona, její manžel ji stejně tak podváděl s mladší ženou.

Komediální film *A Female Boss* staví ženu do pozice nad mužem již od začátku, podobně jako výše zmiňovaná *The Hand of Destiny*. Hlavní hrdinka je ředitelkou vydavatelství, kde na vyšších pozicích zaměstnává primárně ženy a k mužům se chovají hrubě a někdy až neeticky. Dokonce má nad svým velkým pracovním stolem čínskými znaky psaný nápis „Ženy jsou nadřazeny mužům.“ Když se objeví muž, do kterého se zamiluje a začne s ním flirtovat, ukáže se, že není zvyklá na odmítnutí. Působí oproti němu mnohem sofistikovaněji, ale kvůli jejímu nadřazenému chování se v tomto případě setkává jen s neúspěchem. Také tento film končí navrácením moci do rukou muže, kdy se z hlavní hrdinky stane žena v domácnosti a z jejího muže nový ředitel vydavatelství. Nápis v pracovně se samozřejmě změní také, a to sice na „Muži jsou nadřazeni ženám.“

⁷⁶ Klein, 2020. *Cold War Cosmopolitanism: Period Style in 1950s Korean Cinema*, 153.

2.2.3 KONZUMNÍ ZPŮSOB ŽIVOTA

V 50. letech se korejská ekonomika začala pomalu zotavovat z japonské nadvlády a korejské války a situaci napomáhala finanční pomoc ze zahraničí. V 60. letech pak Park Chung-hee začal s plány pro rozvoj země a ekonomika země začala brzy růst. Ale životní úroveň obyvatelstva se nijak výrazně nezlepšila dříve než na konci let sedmdesátých.⁷⁷ Je proto pochopitelné, že každý člověk si chtěl vydělat peníze a v ideálním případě také něco našetřit.

Tyto snahy byly promítnuty také do chování filmových postav. Snad nejlepším příkladem je jedna z hlavních postav *A Flower In Hell*. Žena, která si říká Sonya, je velice žádanou prostitutkou. Podle dialogů ostatních žen je finančně dobře zajištěna, je krásná, a dokonce má i starostlivého muže po svém boku. Nachází se v nejlepší situaci pro útěk od života prostitutky, avšak i přesto stále setrvává na stejném místě. Jedna ze starších žen v táboře pak poznamená: „Peníze, na těch záleží nejvíce.“ Je tak vyjádřena domněnka, že Sonya prozatím utéct nechce a nadále setrvává v táboře, protože si zvykla na luxus, který si může koupit.

V již zmíněném *Paris Boutique* je každé volné místo zaplněno zahraničním zbožím. Už v záběru na výlohu vidíme košili, mužské polobotky i dámské lodičky, opasky a jiné módní doplňky a samozřejmě také lahvičky s parfémami. Uvnitř je pak velké množství kravát a v různých záběrech pak kabelky, parfémami nebo krabice se sadou líčidel. U vchodu stojící figurína v západních šatech jen podtrhuje moderní atmosféru (Obrázek 19 a Obrázek 20).

⁷⁷ Oh, 2010. „Korea’s Path from Poverty to Philanthropy.“



Obrázek 19: *Paris Boutique* – figurína. *Madame Freedom* (0:27:38).



Obrázek 20: *Paris Boutique* – zboží. *Madame Freedom* (0:47:08).

Jak poznamenává Christina Klein, filmy režiséra Han Hyung-moa, jako *Madame Freedom* či *A Hyperbolae of Youth*, často sloužily jako reklama a zároveň produkt nově se objevujícího kapitalismu, kdy byla představa materiálně založeného životního stylu všeobecně velmi žádaná, ale ne každý si ho mohl skutečně dovolit. Ženy v jeho filmech se skrze konzumní kapitalistický způsob života čím dál tím více vzdalovaly tradičnímu konfuciánskému ideálu dobré manželky a matky a stávaly se moderními ženami a liberálními manželkami.⁷⁸

NOVÉ TECHNOLOGIE A VYBAVENÍ DOMŮ

Dalším důkazem konzumerismu doby jsou větší a mnohdy vícepatrové domy bohatší vrstvy společnosti. To lze zpozorovat ve filmu *A College Woman's Confession*, kde se hlavní hrdinka přestěhuje do domu kongresmana jako jeho dcera. Spolu s tím lze zpozorovat také velké množství netradičního vybavení domácností. V tomto filmu můžeme vidět například postel, kosmetický stůl se zrcadlem, zarámované obrazy na zdech, velké dřevěné skříně, pohovky, křesla a konferenční stoly, také velký pracovní stůl, trezor a prosklená okna zdobená vzorovanými záclonami (Obrázek 21 a Obrázek 22). Ve snímku *A Female Boss* je dům sice jednopatrový, ale vybavení je podobně moderní, i když ne tak bohaté.

⁷⁸ Klein, 2020. *Cold War Cosmopolitanism: Period Style in 1950s Korean Cinema*, 145–150.



Obrázek 21: Pracovna s velkým stolem, trezorem a vzorovanými závěsy. *A College Woman's Confession* (0:31:37).



Obrázek 22: Moderně zařízený pokoj – postel, kosmetický stůl s velkým zrcadlem a budík. *A College Woman's Confession* (1:56:32).

Ti, kdo si to mohli dovolit, se těšili novým technologiím, jako byly telefony, psací stroje a především televizory. K jejich plošnému šíření došlo nejdříve v 60. letech, avšak už například ve filmu *A Female Boss* je scéna, kdy matka s dcerou sledují v televizi vysílání *Arirangu*⁷⁹.

The Hand of Destiny je v ohledu vybavení bytu některými aspekty výjimečná. Stejně jako v ostatních snímcích můžeme vidět postel s peřinami, kosmetický stůl, konferenční stůl, pohovku a křesla. Avšak mechanické hodiny ve tvaru sovy s pohyblivými očima jsou pro tento film zcela specifické, stejně jako automatický větrák a výrazná vzorovaná látka použitá na závěsy a potah pohovky a křesel (Obrázek 23-26). Jak uvádí Christina Klein, větráky byly velice žádaným zbožím, primárně kvůli horkým a vlhkým letním měsícům a většinou byly ukradeny z amerických civilních a vojenských úřadů.⁸⁰ Podobně tomu bylo také u jiných technologických vymožeností doby, jako psací stroje či telefony – první korejský telefonní manufaktura započala výrobu až v roce 1961. Hodiny, stolní lampa i vzorovaná látka byly v tomto případě dokonce osobním vlastnictvím režiséra Han Hyung-moa, které si koupil při zahraniční cestě do Japonska. Stejná látka byla následně znovu použita také ve filmu *Hyperbolae of Youth*.⁸¹

⁷⁹ *Arirang* je korejská národní folková píseň, která je někdy považována za neoficiální korejskou hymnu.

⁸⁰ Viz kapitola 1.2 Import a černý trh.

⁸¹ Klein, 2020. *Cold War Cosmopolitanism: Period Style in 1950s Korean Cinema*, 157-177.



Obrázek 23: Porcelánová panenka a vázy jako ozdoby. *The Hand of Destiny* (0:12:50).



Obrázek 24: Nástěnné hodiny ve tvaru sovy. *The Hand of Destiny* (0:13:47).



Obrázek 25: Moderní zařízení bytu – postel, kosmetický stolek. *The Hand of Destiny* (0:04:25).



Obrázek 26: Moderní zařízení bytu – stolní lampa, elektrický větrák, vzorované závěsy a potahy na pohovce. *The Hand of Destiny* (0:40:13).

Film *Madame Freedom* hned na začátku ukazuje hlavní hrdinku, madam Oh, jak používá elektrickou žehličku v pokoji, který je z velké části zařízen v korejském stylu. Tato scéna poukazuje na to, že americká kultura a konzumní způsob života se nenávratně staly součástí života obyčejných Korejců. Dalším novým zařízením byl malý přenosný fotoaparát, který pan Shin využil k pořízení fotky madam Oh.

VOLNÝ ČAS

S měnící se situací ve společnosti se ve městech začaly objevovat také podniky jako kavárny, restaurace, kadeřnictví a holičství nebo taneční bary. Jakmile se lidé nemuseli strachovat o své živobytí dávali si mnohem více záležet na svém vzhledu a věnovali se činnostem, které jim přinášely radost.

Ve filmech *The Flower In Hell* a *A Female Boss* se setkáváme s mnoha scénami z barů, ve kterých se pije západní alkohol, tančí se a často zde vystupují zpěváci a živá kapela hrající americkou hudbu. Ve druhém zmiňovaném filmu využil umělecký ředitel Lee Bong-seon scény v kabaretu a do jeviště zakomponoval neonovou značku *Crown Beer*,

což byl produkt jednoho z jeho klientů.⁸² V některých filmech jsou ukázána i představení profesionálních ženských tanečnic – konkrétně ve filmu *The Flower in Hell*, kde je ukázán jak skupinový tanec, tak erotická sólo tanečnice, nebo ve filmu *Madame Freedom*, kde je dobře známá několikaminutová scéna s mambo tanečnicí.



Obrázek 27: Neonový nápis Crown Beer. *A Female Boss* (1:01:14).

Co se alkoholu týče, jako nejoblíbenější se ukázalo být obyčejné pivo. V několika filmech, například v obou výše zmiňovaných, jsou ukázány postavy, jak si téměř při každé příležitosti užívají sklenici piva. Pivo popíjejí také postavy v taneční hale ve snímku *Madame Freedom*, kde o něm soused hlavní hrdinky dokonce tvrdí, že to ani není alkohol.

Kromě piva se velké oblibě těšila také whisky, což můžeme vidět ve filmu *The Hand of Destiny*, kde hlavní hrdinka nalévá a sama také pije z draze vypadající sklenice whisky, stejně jako ve filmu *Madame Freedom*. Tento námět se objevuje i v několik let později natočeném filmu *Mr. Park*, kde však hlavní hrdina na tento alkoholický nápoj reaguje slovy: „Whisky je pro lidi ze Západu, ne pro nás (Korejce).“ Na základě tohoto výroku lze konstatovat, že se pivo stalo populárnějším díky nižšímu obsahu alkoholu a jemnější chuti, čímž se spíše přiblížilo tradičnímu korejskému *makgeolli*⁸³ či *soju*⁸⁴.

Oblíbené byly i kavárny, které můžeme vidět ve filmech *Madame Freedom*, kde se odehrávají všechny scény, kdy si spolu postavy potřebují nutně promluvit, nebo

⁸² Klein, 2020. *Cold War Cosmopolitanism: Period Style in 1950s Korean Cinema*, 149.

⁸³ Jedná se o tradiční korejské rýžové víno. 맥걸리, *makgeolli*.

⁸⁴ Alkoholický nápoj vyráběný z rýže či ječmene, někdy se mu říká také korejská vodka. 소주, *soju*.

v *A College Woman's Confession*, kde na hlavní hrdinku čeká její kamarádka a čekání si krátí čtením novin nebo časopisu.

Jak zmiňuji výše, lidé se mimo práci začali věnovat tomu, co chtěli a co je bavilo. Ve filmu *A Female Boss* je dlouhá scéna ukazující basketbalový zápas, kdy můžeme vidět, že sportovní hala je plná diváků a jejich hlasité povzbuzování dokazuje popularitu takovýchto akcí. Nejlépe je to ale dle mého názoru vyjádřeno ve filmu *The Hand of Destiny*, kde je ukázáno hned několik těchto volnočasových aktivit: zápas v boxu (Obrázek 28), cyklistické závody (Obrázek 29) nebo golf. *Madame Freedom* ukazuje popularitu tance, především v tanečních sálech a na setkáních ženských klubů či spolků.



Obrázek 28: Veřejný zápas v boxu. *The Hand of Destiny* (0:32:29).



Obrázek 29: Cyklistický závod. *The Hand of Destiny* (0:32:48).

3. KINEMATOGRAFIE MEZI 1960-61

Po celou dobu čelili režiséři nejrůznějším překážkám a silnému tlaku ze strany vlády a museli se přizpůsobovat situaci ve společnosti. Natáčet filmy nebylo kvůli cenzuře jednoduché; vyobrazení války nebo komunismu bylo zakázáno ve všech ohledech, a to i v případě filmů.⁸⁵ Režiséři a producenti často sami film cenzurovali již při vytváření scénářů a následném natáčení, jen aby nakonec prošel kontrolou a mohl být vydán. To platí pro celé období mezi 50. a 80. léty.

Atmosféra v celé korejské společnosti se změnila a částečně uvolnila. Když byla v roce 1960 založena Etická komise pro filmový kodex, uvolnila se také filmová cenzura a byly natočeny snímky, které jsou dodnes považovány za jedny z nejdůležitějších a pro korejskou kinematografii nejvýznamnějších. Většina zdrojů udává především tři filmy: *The Housemaid*, *A Coachman* a *Aimless Bullet*, kterými se tato kapitola dále zabývá. Často jsou také zmiňovány filmy *A Petty Middle Manager*⁸⁶, *Mother and a Guest*⁸⁷ a *Under the Sky of Seoul*^{88, 89}.

3.1 REVOLUCE 19. DUBNA

Konec Rhee Syngmanovy vlády se do dějin zapsal jako jedna z nejvýznamnějších událostí novodobých dějin země. Když roku 1960 zvítězil již ve čtvrtých prezidentských volbách, a když posléze vyšlo najevo, do jaké míry byly volby zmanipulované, vypukly po celé KR nejprve studentské protesty. K těmto protestům se ale brzy přidala také velká část ostatního korejského obyvatelstva. Nakonec byl 26. dubna prezident Rhee Syngman donucen vzdát se svého úřadu, odstoupit z funkce prezidenta, a nakonec byl vyhnán do exilu.

Výsledkem revoluce však nebylo nastolení demokracie, v což všichni původně doufali. KR se sice poprvé ve své historii stala parlamentní republikou⁹⁰ a prezidentem byl následně zvolen Yun Bo-seon⁹¹. Vláda ale nebyla schopna implementovat potřebné reformy a znovu tak čelila nespokojenosti obyvatelstva. V zemi se vytvořilo politické

⁸⁵ Martin, 2014. „South Korean Cinema’s Postwar Pain: Gender and National Division in Korean War Films from the 1950s to the 2000s.“ 94.

⁸⁶ 1961, Yi Pong-nae. 삼등과장, *Samdeunggwajang*.

⁸⁷ 1961, Shin Sang-ok. 사랑방 손님과 어머니, *Sarangbang sonnimgwa eomeoni*.

⁸⁸ 1961, Yi Hyong-pyo. 서울의 지붕밑, *Seourui jibungmit*.

⁸⁹ Lee, 2019. *Rediscovering Korean Cinema*, 43.

⁹⁰ KR byla před i po tomto období vždy republikou prezidentskou.

⁹¹ V češtině přepisováno jako Jun Po-son. Funkci prezidenta KR vykonával v letech 1960-62.

vakuu, díky němuž se následujícího roku k moci dostal Park Chung-hee, další v řadě diktátorů, kteří zemi v následujících letech ovládali.

3.2 OPAKUJÍCÍ SE MOTIVY VE FILMECH TOHOTO OBDOBÍ

A Coachman a *Aimless Bullet* jsou filmy, ve kterých se objevuje symbolika nadřazenosti mužů, ženy jsou spojovány s modernizací a západními vlivy a zároveň jsou znevažovány. To napovídá o dvojitým vnímání modernizace země. Na rozdíl od filmů z předešlého období nevidíme mnoho modernizovaných a emancipovaných žen; většina z nich se stará o rodinu a dům, nebo jsou jinak závislé na mužích, ať už se jedná o manžely, milence, nadřízené či starší bratry. Oba filmy tak nabízejí pouze mužský pohled na společnost. Dle slov Kelly Jeonga vzešly filmy *A Coachman* a *Aimless Bullet* z národa poznamenaného významným stěhováním a vysídlením obyvatelstva, extrémním politickým a sociálním chaosem a z toho vyplývajícím odstraněním etických hranic, nárůstem vojenských sil a všeobecně rozšířeným poráženeckým a fatalistickým postojem k životu.⁹²

Yu Hyun-mok začal *Aimless Bullet* natáčet již v roce 1959, kdy byly filmy vládou cenzurovány za vyobrazení nahoty, sociální kritiku a politický obsah včetně komunistické propagandy.⁹³ Po konci první republiky a uvolnění cenzury se režisér rozhodl některé scény přepsat a přetočit tak, aby odpovídaly jeho původnímu záměru a vydán byl až roku 1961.⁹⁴ Film byl původně vládou zakázán kvůli vyobrazení skutečné poválečné situace v KR a náležitého uznání se mu dostalo až na Mezinárodním filmovém festivalu v San Franciscu roku 1963.⁹⁵

3.2.1 FATALISMUS

Fatalistický a poráženecký postoj k životu nejlépe vidíme u hlavního hrdiny filmu *Aimless Bullet*, který se dlouhodobě potýká s bolestí zubů způsobenou stresem a starostmi. Za zubařem se rozhodne jít až poté, co je propuštěn ze zaměstnání a potýká se jak s nedostatkem finančních prostředků, tak rodinnými problémy – bratr je zatčen za krádež a sestra zadržena za prostituci. Jeho manželka navíc začala rodit a byla odvezena do nemocnice, kde při porodu zemřela. Podstoupí nebezpečnou operaci odstranění všech bolavých zubů a nasedne do taxi, kde na konci filmu pomalu upadá do bezvědomí kvůli ztrátě značného množství krve. Avšak také jeho mladší bratr má podobný postoj

⁹² Jeong, 2006. „Nation Rebuilding and Postwar South Korean Cinema,“ 134.

⁹³ Ibid., 141-142.

⁹⁴ Lee, 2019. *Rediscovering Korean Cinema*, 161.

⁹⁵ Korean Screen. „*Aimless Bullet* (1961).“

k životu. Jako bývalý voják se kvůli zranění nedokáže zařadit zpět do společnosti, a proto tráví většinu svých dní v hospodě s ostatními, jemu podobnými vojáky. Když je mu nabídnuta práce ve filmu, uvědomí si, že je ostatními vnímán jen jako zjizvené tělo, které do kin přiláká více diváků. V tuto chvíli se zdá, že vzdává veškeré snahy o začlenění se mezi ostatní a začne plánovat přepadení banky. Naplánovanou akci skutečně provede, avšak brzy je chycen a uvězněn.

Opakem takovéhoho přístupu k životu v *Aimless Bullet* může být film *A Coachman*. Hlavní hrdina, ovdovělý otec tří dětí je sympatický muž s pozitivním pohledem na svět, který si zachová i přesto, že se potýká s mnoha problémy. Musí se vypořádat s neposlušným a výtržností páchajícím nejmladším synem, dospívající mladší dcerou, utrápenou starší dcerou, která spáchá sebevraždu a také nedostatkem práce, což vyústí ve ztrátu zaměstnání kvůli špatné situaci na trhu a poraněné noze hlavního hrdiny. Film však končí znovusjednocením rodiny, otec získá novou životní partnerku a nejstarší syn konečně udělá zkoušky a stane se prokurátorem, čímž celé rodině zajistí vyšší status ve společnosti. Jeong dodává, že nejstarší syn se v tuto chvíli stává novou hlavou rodiny a veškeré břímě je přeneseno z otce na něj. Zároveň tak reprezentuje pozitivní charakteristiky mužů budoucí generace – inteligentní, slušný ke starším, má pevně stanovené morální hodnoty a svým mladším sourozencům je vždy oporou a pomáhá je navigovat životem. Díky vzdělání z moderních škol slouží jako prostředník mezi prozatím nezkušeným mládím a stářím, zastávající jiné hodnoty.⁹⁶

3.2.2 SOCIÁLNÍ ROZDÍLY

Aimless Bullet ukazuje společnost se známkami poválečného kolapsu a nástrahami modernizace. Zabývá se obtížnou postkoloniální situací a modernizaci Koreje nepojímá jako pozitivní jev. Naopak, podle Jeonga je modernizace pojata jen jako přechod z jednoho nerovného vztahu (myšleno s Japonskem za japonské okupace) do druhého (s USA).⁹⁷ Ukazuje špatnou životní situaci nižších vrstev obyvatelstva. Rodina hlavního hrdiny žije v malém domě s jen několika místnostmi. Mladší bratr, který se z války vrátil zraněný, není schopen zařadit se zpět do společnosti a ocitá se tak na jejím samém okraji. Podobně je na tom také sestra, která se uchýlila až k prostituci.

⁹⁶ Jeong, 2006. „Nation Rebuilding and Postwar South Korean Cinema: ‚The Coachman‘ and ‚The Stray Bullet.‘“ 136.

⁹⁷ Ibid., 144.

Film *A Coachman* od samého začátku ukazuje markantní rozdíly mezi bohatou střední a chudou nižší vrstvou obyvatelstva. Nejočividnější jsou rozdíly v jejich obydlích – hlavní hrdina je vozka, převážející zboží na koni taženém voze, a jeho rodina žije v jednom z mnoha blízko u sebe postavených domů v okolí centra města. Jeho nadřizená má naopak prostorný, bohatě zařízený dům s prosklenými dveřmi, a dokonce i služebnou. Dle Jeonga také zobrazuje, jak se v drsné poválečné společnosti lidské vztahy a dokonce i romantika staly ekonomickými transakcemi.⁹⁸

Na začátku filmu *Mr. Park* je ukázáno, jak hlavní hrdina nese v nádobách vodu domů a je zastaven sousedem, který vyžaduje brzké splacení dluhu. Jeho dům je postaven v tradičním stylu s otevřeným nádvořím a jen několika málo místnostmi. Nejsou tam žádné vysoké stoly ani židle, tradičně se sedělo na zemi. V kontrastu k jeho situaci následně vidíme dům ženy, které byl hlavní hrdina opravit pec po období dešťů. Paní domu ho pozve dovnitř, usadí ho do ratanového křesla a u konferenčního stolku s ním konverzuje. Nabídne mu whisky, která je pro muže očividně příliš silná, má velký obsah alkoholu. V pozadí je také vidět televizor. Později se hlavní hrdina setkává s tetou snoubence své dcery. Je mu nabídnut sáčkový čaj, ale hlavní hrdina neví, jak se používá a proto sáček roztrhne a jeho obsah nasype do šálku s horkou vodou. Rozdíl ve společenském postavení lze však zahlédnout také v tom, že známý hlavního hrdiny používá vějíř (Obrázek 30), zatímco bohatá teta má elektrický větrák (Obrázek 31).

V tomto filmu je mimo jiné také narážka na filmovou cenzuru. Když nejstarší syn doma předčítá scénář, který napsal, začne jej jeho otec opravovat. Podle něj by film neprošel cenzurou kvůli nevhodnému poslání.⁹⁹ Mladší syn si pak ze svého bratra dělá srandu, protože podle něj jen vykrádá díla zahraničních autorů, což může být považováno za narážku na otázku plagiátorství japonských filmů v korejské kinematografii.

⁹⁸ Ibid., 138.

⁹⁹ Ve scéně jsou dva milenci, kteří spolu mají mimomanželský poměr a žena zjistila, že čeká dítě. Vstoupí společně do moře a spáchají tak sebevraždu.



Obrázek 30: Vějíř. Mr. Park (0:22:32).



Obrázek 31: Elektrický větrák. Mr. Park (1:33:29).

3.2.3 POSTAVENÍ ŽEN

Ve filmu *A Coachman* je řečeno, že ženy se v moderní společnosti oblékají tak, aby se líbily mužům. Dle slov kamarádky nejmladší dcery se „muži nemohou nabažit ženským prsou a boků.“ Napovídá to o nízkém mínění o ženách, které jsou tak vnímány jen jako objekt mužské touhy.

Snahy nejmladší dcery zapojit se do moderní společnosti končí vždy neúspěchem. Vystřídala několik zaměstnání, ale vždy po určité době podala výpověď a odešla. Jako důvod udávala, že se k ní majitelé chovali nevhodně. Následně ji kamarádka seznámí s bohatým úředníkem, který jí má pomoci získat zaměstnání v obchodní společnosti. Dívka zároveň tajně doufá a věří, že se stane jejím přítelem a potenciálně i manželem. Chce si tak zajistit lepší budoucnost a podmínky pro život. To se jí ale nepovede, muž ji pouze využije a dívka je symbolicky ponechána svému osudu ve špinavé tmavé uličce. Najde si práci v manufaktuře a na konci filmu se vrací zpět domů za svým otcem a starším bratrem.

Starší dcera ve filmu *A Coachman* je důkazem, že být ženou v domácnosti není vždy ideálním způsobem života. Často od svého manžela utíká, protože je k ní hrubý a podle slov jejich služebné ji téměř dennodenně bije. Sprostě jí nadává a nutí ji posluhovat nejen jemu, ale také jeho milence. Po každém útěku ji musí otec odvést zpět k manželovi, a ačkoliv se mu snaží domlouvat, aby se k ní začal chovat lépe, nic se nezmění. Ze zoufalství pak dívka spáchá sebevraždu a utopí se v řece.

V konfuciánském učení je zastáván názor, že každá žena má být před svatbou oddaná otci, poté svému manželovi a v případě ovdovění se její oddanost přesouvá k nejstaršímu synovi. Právě toto poslání film *A Coachman* z velké části ukazuje; nakonec jsou všechny ženy po celý svůj život závislé na mužích ve svém okolí.

Ve filmu *Aimless Bullet* pak můžeme vidět velké množství amerických vojáků pohybujících se v ulicích měst, hledajících povražení u postávajících korejských žen a dívek. Sestra hlavního hrdiny si tak vydělá nemalé peníze, které však nakonec věnuje svému staršímu bratrovi a ten z nich zaplatí návštěvu zubařů.

Ve filmu *Mr. Park* pracuje dcera hlavního hrdiny jako zapisovatelka pro leteckou společnost. Má milostný vztah se svým nadřízeným a chtějí se vzít; bojí se to však oznámit otcí. Domluví se proto se svým bratrem, který jejího milého pozve na návštěvu jako svého kamaráda, i přestože se viděli jen jednou. V otcových očích tak přítel dcery získá na důvěryhodnosti. Zároveň musí zasnoubení oznámit nejprve nejstarší syn a teprve poté se může zasnoubit dcera. Poukazuje to na nadřazenost mužů nad ženami a že synům je tradičně připisována větší důležitost. Dodatečně však lze říci, že otcové bývají vůči svým dcerám mnohem opatrnější a mají tendence je ochraňovat spíše než samostatnější a silnější syny.

V tomto filmu, *Mr. Park* však vidíme i příklad ženy, která se vrátila ze zahraničí zpět do Koreje, aby zabránila svatbě svého synovce. Tato žena delší dobu pobývala na Havajích. Její chování je zcela odlišné od například manželky hlavního hrdiny, která se pokorná a tichá. S hlavním hrdinou jedná jako s buranem, protože je chudý a pochází z nižší společenské vrstvy, zatímco ona je velmi bohatou ženou. Její sociální status je očividný z jejího honosného a moderně zařízeného domu.

Specifickým filmem, co se postavení žen týče, je *The Housemaid*. Hlavní hrdina nemá téměř žádnou moc ani nad svou manželkou, ani nad služebnou a je tomu spíše naopak. Můžeme zde vidět ve druhé kapitole zmiňovanou inverzi sociálních rolí, kdy je muž tím níže postaveným a nechává se ženami ve svém okolí ovládat a využívat.

3.2.4 KONZUMERISMUS

Konzumerismus se objevuje v mnoha filmech tohoto období. Jak je zmíněno již ve druhé kapitole, konzumní způsob života byl velice žádaný, avšak ne každý si jej mohl dovolit. Rodina ve filmu *The Housemaid* je ukázkovým příkladem: koupí si velký dvoupatrový dům, ale zpočátku nemají dostatek peněz na jeho opravy ani údržbu. Oba manželé proto neustále a vytrvale pracují, aby si mohli dovolit i další vymoženosti moderní doby, například televizor¹⁰⁰ (Obrázek 32). Kvůli tomu však nemají čas na sebe navzájem. Musejí si proto najmout služebnou, která se bude starat o děti a domácnost,

¹⁰⁰ Viz kapitola 1.3 Vznik televizních stanic.

zatímco oba manželé vydělávají peníze. Mít služebnou byl také jedním z ukazatelů vyšší třídy; mohli si dovolit krmit, ubytovat a platit dalšího člověka v domácnosti.



Obrázek 32: Zapojování nově pořízeného televizoru. *The Housemaid* (0:54:30).

Ve filmu *A Coachman* můžeme sledovat, že i přes nižší sociální status rodiny a špatnou finanční situaci, se všichni rodinní příslušníci snaží užívat si výhod konzumní společnosti. Toto chování pozorovat v návštěvě kina, kaváren a restaurací. Dále také ve chvíli, kdy si nejmladší dcera od své kamarádky půjčuje šaty s vypasovaným pasem, které zdůrazňují ňadra a boky a odhalují část lýtek a kotníky. Dostane také šátek s velkou broží, koženou kabelku a rukavičky (Obrázek 33 a Obrázek 34). V pokoji kamarádky lze vidět i velké množství parfémů, rozličné kosmetiky, bot, kabelek a dalších šatů.



Obrázek 33: Dívka vlevo zapůjčila dívce napravo šaty a doplňky a učí ji chodit v botách na podpatku. *A Coachman* (0:22:12).



Obrázek 34: Dívka napravo dostala k zapůjčení rukavice, velkou brož na šátku a kabelku. *A Coachman* (0:23:13).

Aimless Bullet tento motiv nevyjadřuje tak výrazně, avšak stále ho můžeme vidět například když dcera hlavního hrdiny žádá o nové boty, které si však nemohou dovolit.

Film *Romantic Papa* obsahuje scénu, kdy chce dcera hlavního hrdiny s kamarádkami na výlet do hor, ale nemá žádné turistické oblečení, konkrétně kalhoty. Otec jí v dobré víře nabídne své kalhoty, ale naráží na různé problémy včetně odlišného střihu mužských a ženských kalhot. Mimo to můžeme vidět postavy navštívit i zoologickou zahradu.

V *The Housemaid* je skrze ženské šaty symbolicky ukázán rozdíl mezi starým tradičním myšlením a novým moderním způsobem života v podobě manželky hlavního hrdiny a jejich služebné. Manželka po celou dobu nosí *hanbok*, zatímco služebná je vždy oblečena do moderních šatů, sukně s blůzou nebo kalhot a svetru s krátkým rukávem.

Ve filmu *A Coachman* a *Mr. Park* vidíme také nové technologie jako televizory, rádia a gramofonové desky (Obrázek 35), které byly často ukradeny z amerických vojenských základů.¹⁰¹

¹⁰¹ Viz kapitola 1.2 Import a černý trh.



Obrázek 35: Rádio a gramofonový přehrávač. *A Coachman* (0:23:29).

Ve filmu *Mr. Park* je pak nejvýraznější známkou konzumního stylu života dům bohaté tety z Hawaie. Jedná se o moderní vícepatrový dům a zařízení pokoje, který je ve filmu vidět, je velice bohaté. Mimo již výše zmiňovaný elektrický větrák lze vidět také televizor, mnoho ozdobných váz vystavených na policích, stojící lampu, rohovou prosklenou skříň nebo panenku v prosklené krabici (Obrázek 36 a Obrázek 37).



Obrázek 36: Televizor, stojící lampa a rohová skříň. *Mr. Park* (1:53:25).



Obrázek 37: Gauč a křesla, záclony a vzorované závěsy, vpravo částečně viditelný elektrický větrák.. *Mr. Park* (1:54:56).

3.2.5 VYŽÍVÁNÍ ANGLICKÝCH SLOV A FRÁZÍ

Stejně jako ve filmech předchozího období, i zde se setkáváme s častým využitím anglických slov a frází. Asi nejvíce anglického jazyka můžeme slyšet ve filmech

Mr. Park a *Romantic Papa*. V obou těchto filmech použily postavy například slovo „hiking“, namísto korejského 등산하다¹⁰², tedy „jít na hory.“

Ve filmu *Romantic Papa* slyšíme anglická slova například v části, kdy je ukázáno natáčení filmu: „scene“, „cut“. Když otec mluví o příteli své dcery, použije slovo „boyfriend“. Také můžeme vidět otce a jeho nejmladší dceru, jak se učí anglicky z učebnice a slyšíme tedy celé věty: „I am a parrot. I have two wings.“ nebo „I am a boy. You are a girl.“

Film *Mr. Park* obsahuje velké množství plakátů s anglickými nápisy (Obrázek 38 a Obrázek 39). Dále pak můžeme slyšet například pozdrav „Good morning“.



Obrázek 38: Plakáty s nápisy: "New York. Northwest Airlines." *Mr. Park* (0:11:04).



Obrázek 39: Plakát s nápisem: "Simca. Imported from Paris by Chrysler International." *Mr. Park* (1:29:14).

¹⁰² 등산하다, *deungsanhada*.

4. KOREJSKÝ FILM PO KVĚTNU 1961

Po vojenském převratu 16. května roku 1961 se k moci dostal Park Chung-hee a o dva roky později byl zvolen novým prezidentem republiky. Kimiya dodává, že Park využil ohrožení ze strany KLTR pro potlačení proti vládních tendencí a svůj autoritářský režim pak utvrdil propagováním antikomunismu.¹⁰³ Okamžitě po nástupu k moci rozpustil Etickou komisi pro filmový kodex, cenzura se opět vrátila do rukou státu a až do pozdních 80. let to tak zůstalo. Stát se tak snažil zabránit veškerým proti vládním akcím vedených komunisty. Zakázáno tak nebylo jen vyobrazení komunismu a KLTR, ale také současné sociální a politické situace v zemi.¹⁰⁴

Jak uvádí Michael Seth, přelidněná země s nedostatkem přírodních zdrojů, uměle rozpůlená a odříznutá od průmyslovějšího a rozvinutějšího Severu, prolezlá úřední korupcí a politickou nestabilitou, se musela jevit jako nejméně slibný kandidát na ekonomický vzestup.¹⁰⁵ I přes tyto nevlídné vyhlídky se ekonomická situace v KR začala zlepšovat a v zemi probíhal proces rychlé industrializace.¹⁰⁶ Podle slov Kelly Jeong považoval sám Park své snahy za projekt „modernizace mateřské země.“ Režim instaloval zesilovače, reproduktory a rádia i do nejmenších vesniček, takže vysílací síť pokryla celou zemi. Skrže tato zařízení pak mohla státní správa šířit proti komunistické myšlenky, ale také vzdělávací zprávy všem občanům bez výjimky.¹⁰⁷

4.1 FILMOVÝ ZÁKON

Park získal ve velice krátké době po nástupu k moci téměř absolutní kontrolu nad veškerou filmovou produkcí, distribucí a promítání. V prvních několika měsících založil Ministerstvo veřejných informací s úkolem koordinovat veškerá média (film, tisk, rádiové vysílání) a Národní centrum filmové produkce, které vydávalo filmové týdeníky a kulturní filmy. Následujícího roku byl vydán první Filmový zákon¹⁰⁸ týkající se řízení výroby propagandistických celovečerních filmů. Tento zákon měl tři části: systém registrace producentů, dovozní předpisy a pokyny pro cenzuru. Následně byla skrz tento

¹⁰³ Kim & Sorensen, 2011. *Reassessing the Park Chung Hee Era, 1961-1979: development, political thought, democracy & cultural influence*, 66.

¹⁰⁴ Park, 2002. „Film Censorship and Political Legitimation in South Korea, 1987-1992,“ 120-121.

¹⁰⁵ Seth, 2013. „An Unpromising Recovery. South Korea's Post-Korean War Economic Development: 1953-1961,“ 43.

¹⁰⁶ Celosvětově je tato změna k lepšímu známá jako „Zázrak na řece Han.“

¹⁰⁷ Jeong, 2006. „Nation Rebuilding and Postwar South Korean Cinema: Cinema: ‚The Coachman‘ and ‚The Stray Bullet‘,“ 132.

¹⁰⁸ Motion Picture Law. Poprvé byl revidován roku 1963, a poté ještě osmkrát, až se z něj v roce 1996 stal Film Promotion Law, tedy Zákon o propagaci filmu. (Kim, 2007. *A History of Korean Film Policies*, 353.)

zákon vyhlášena první filmová politika týkající se poplatků za cenzuru nebo povoleného počtu promítání filmů.¹⁰⁹

4.1.1 SYSTÉM REGISTROVANÝCH PRODUCENTŮ

Skrze registraci producentů se stát snažil získat větší moc nad filmovým odvětvím. K podání registrace bylo nutné splnit specifická kritéria ohledně vybavení a personálu:

(...) vlastnictví 35mm filmové kamery a 50kW osvětlovacích sad, stejně jako zajištění smluv s alespoň jedním zkušeným inženýrem nebo technickým expertem a dvěma herci s vybudovanou kariérou.¹¹⁰

V roce 1961 bylo takto oficiálně registrovaných producentů celkem 21.¹¹¹ V roce 1963 byla však tato kritéria dále zpřísněna:

Každý registrovaný výrobce byl nyní povinen provozovat stálé studio (přibližně 7 100 čtverečních stop velké) vybavené třemi 35mm filmovými kamerami, osvětlovacími soupravami 200 KW a zvukovým záznamníkem. Povinnými se také staly smlouvy se třemi režiséry, třemi kameramany, jedním nahrávacím inženýrem a deseti herci na studio, což jsou požadavky, které zase dávaly registrovaným producentům kontrolu nad režiséry, herci a dalšími techniky. Kromě toho byla každá společnost povinna dodržovat přísný výrobní plán 15 filmů ročně a zapojit se do dovozu a vývozu filmů.¹¹²

Z původního systému registrovaných režisérů se tak téměř ze dne na den stal studiový systém s šesti velkými filmovými studii.¹¹³ Jedním z těchto studií byl také *Shin Film* pod vedením známého režiséra Shin Sang-oka.

4.1.2 SYSTÉM ODMĚŇOVÁNÍ DOVOZNÍMI LICENCEMI

V rámci filmového zákona fungoval také Systém odměňování dovozními licencemi.¹¹⁴ Obsahoval pět kritérií: množství vyrobených filmů, kvalita výroby, existence úspěšné smlouvy o vývozu, formální koprodukční status, a přihlášky na mezinárodní filmové festivaly a obdržaná ocenění. Po splnění některého z kritérií tohoto systému, mohl

¹⁰⁹ Shim & Yecies, 2012. „Power of the Korean film producer: Dictator Park Chung Hee’s forgotten film cartel of the 1960s golden decade and its legacy,“ 4.

¹¹⁰ Ibid., 5.

¹¹¹ V některých dokumentech se lze setkat s pojmem Korea’s 21.

¹¹² Shim & Yecies, 2012. „Power of the Korean film producer: Dictator Park Chung Hee’s forgotten film cartel of the 1960s golden decade and its legacy,“ 5.

¹¹³ Ibid.

¹¹⁴ Import License Reward System (ILRS).

producent získat licenci na dovoz jednoho zahraničního filmu.¹¹⁵ Promítání dovezených filmů pak generovalo velké výnosy.

4.2 DALŠÍ VÝVOJ KOREJSKÉHO FILMU

Korejská zlatá éra filmu, kterou započal film *Madame Freedom* v roce 1956 skončila v roce 1972. V dalších letech se pak často mluví o temných časech korejské kinematografie. Když byl na počátku čtvrté republiky v 70. letech zaveden systém *Yushin* (1971-1979),¹¹⁶ byly zpřísněny státní regulace politických a kulturních záležitostí.¹¹⁷ Byl také stanoven systém dovozních kvót – zahraniční filmy mohly tvořit jednu třetinu počtu všech domácích filmů ročně. Výsledkem bylo promítání asi devadesáti domácích a třiceti zahraničních filmů mezi lety 1973 až 1985.¹¹⁸

Úřady zabývající se cenzurou, se snažily vyřazovat veškeré filmy, které by mohly poškodit důstojnost země nebo by mohly být považovány za chválu KILDR a komunismu. S ohledem na to zřídila vláda v roce 1978 Výbor pro etiku veřejného vystupování¹¹⁹, který měl na vše dohlížet.¹²⁰

Po roce 1988, tedy po odchodu Chun Do-hwana¹²¹ z funkce prezidenta KR, ztratila vláda nad médii veškerou kontrolu a svoboda projevu se výrazně zvýšila. Filmová cenzura byla oficiálně zrušena a média, včetně filmů, mohla kritizovat vládu, řešit dříve tabuizovaná témata i ukazovat komunistickou ideologii.¹²²

¹¹⁵ Shim & Yecies, 2012. „Power of the Korean film producer: Dictator Park Chung Hee’s forgotten film cartel of the 1960s golden decade and its legacy,“ 10.

¹¹⁶ 유신 헌법, *Yusin heonbeop*. Ústava *Yushin* schválena roku 1972. Výraz *Yushin* se někdy překládá jako „revitalizační reformy.“

¹¹⁷ Lee, 2019. *Rediscovering Korean Cinema*, 184.

¹¹⁸ Park, 2002. „Film Censorship and Political Legitimation in South Korea, 1987-1992,“ 123.

¹¹⁹ Public Performance Ethics Committee (PPEC).

¹²⁰ Park, 2002. „Film Censorship and Political Legitimation in South Korea, 1987-1992,“ 123.

¹²¹ 전두환, Jeon Duhwan. V češtině znám také jako Čon Du-hwan. Funkci prezidenta KR vykonával v letech 1980-1988.

¹²² Park, 2002. „Film Censorship and Political Legitimation in South Korea, 1987-1992,“ 121.

ZÁVĚR

Zlatá éra korejského filmu s sebou přinesla mnoho významných filmů, které korejskou kinematografii ovlivňovaly i v následujících letech. Režiséři se museli potýkat s opresí ze strany vlády a diktátorů, kteří v KR vládli, avšak i přesto filmový průmysl vzkvétal.

Mezi nejčastěji se opakující motivy ve filmech 50. let patří rozdělení země a korejská válka, jak můžeme vidět ve filmech *The Hand of Destina* a *Piagol*. dále pak silné vlivy Západu a ukázka moderního způsobu života. Modernizace je většinou ukázána jako součást pokroku a rozvoje země, zároveň je však z hlediska společnosti kritizována, protože údajně kazí charakter. Jako nejlepší příklad zde slouží film *Madame Freedom*, který je také považován za film, který započal zlatou éru filmové produkce v KR.

V období mezi lety 1960-61 se pak mnoho filmových námětů opakovalo. Více než kdy jindy jsou však ukazovány i sociální rozdíly mezi jednotlivými společenskými vrstvami. Navíc se setkáváme s vyjádřením skutečné poválečné situace ve společnosti a problémy, které s tím souvisejí – prostituce a rostoucí kriminalita. Za nejvýznamnější filmy tohoto krátkého období jsou obecně považovány *Aimless Bullet*, *The Housemaid* a *The Coachman*.

Po roce 1961 byla znovu nastolena diktatura a filmový průmysl se ocitl pod přímým vlivem vlády. Podmínky se pro filmovou produkci postupně zhoršovaly a přibližně od roku 1972 se hovoří o temném období korejské kinematografie. Cenzura byla zrušena až v roce 1988.

FILMOGRAFIE

The Hand of Destiny (1954), dostupné z 한국고전영화 Korean Classic Film.

Piagol (1955), dostupné z 한국고전영화 Korean Classic Film.

Madame Freedom (1956), dostupné z 한국고전영화 Korean Classic Film.

The Flower In Hell (1958), dostupné z 한국고전영화 Korean Classic Film.

A College Woman's Confession (1958), dostupné z 한국고전영화 Korean Classic Film.

A Female Boss (1959), dostupné z 한국고전영화 Korean Classic Film.

Even the Clouds Are Drifting (1959), dostupné z 한국고전영화 Korean Classic Film.

Mr. Park (1960), dostupné z 한국고전영화 Korean Classic Film.

Romantic Papa (1960), dostupné z 한국고전영화 Korean Classic Film.

The Housemaid (1960), dostupné z YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=-J_HTZFC32s&ab_channel=Adrift.

Aimless Bullet (1961), dostupné z 한국고전영화 Korean Classic Film.

A Coachman (1961), dostupné z 한국고전영화 Korean Classic Film.

A Petty Middle Manager (1961), dostupné z 한국고전영화 Korean Classic Film.

Mother and a Guest (1961), dostupné z 한국고전영화 Korean Classic Film.

Under the Sky of Seoul (1961), dostupné z 한국고전영화 Korean Classic Film.

Welcome to Dongmakgol (2005), dostupné z Netflix.

Train to Busan (2016), dostupné z Netflix.

Parasite (2019), dostupné z Netflix.

Squid Game (2021), dostupné z Netflix.

BIBLIOGRAFIE

LITERATURA

- Armstrong, Charles K. 2003. „The Cultural Cold War in Korea, 1945-1950.“ *The Journal for Asian Studies* 62 (1): 71-99.
- Chung, Sung-ill. Four Variations on Korean Genre Film. In: In: Kim, Mee-hyun. 2007. *Korean Cinema: From Origins to Renaissance*. Korean Film Council (KOFIC), 1-14.
- Jeong, Kelly. 2006. „Nation Rebuilding and Postwar South Korean Cinema: ‚The Coachman‘ and ‚The Stray Bullet‘.“ *The Journal of Korean Studies (1979-)* 11 (1): 129-162.
- Jin, Dal Yong. 2020. *Transnational Korean Cinema: Cultural Politics, Film Genres, and Digital Technologies*. Rutgers University Press: New Jersey. ISBN 978-1-9788-0788-4
- Klein, Christina. 2020. *Cold War Cosmopolitanism: Period Style in 1950s Korean Cinema*. University of California Press: California.
DOI: <https://doi.org/10.1525/luminos.85>
- Kim, Hyung-a, and Sorensen, Clark W., editors. 2011. *Reassessing the Park Chung Hee Era, 1961-1979: development, political thought, democracy & cultural influence*. A Center for Korea Studies publication. ISBN 978-0-295-99140-5
- Kim, Hyaе-joon. A History of Korean Film Policies. In: Kim, Mee-hyun. 2007. *Korean Cinema: From Origins to Renaissance*. Korean Film Council (KOFIC), 351-355.
- Kim, Mee-hyun, editor. 2007. *Korean Cinema: From Origins to Renaissance*. Korean Film Council (KOFIC).
- Lee, Sangjoon, editor. 2019. *Rediscovering Korean Cinema*. Ann Arbor: University of Michigan Press. DOI: <https://doi.org/10.3998/mpub.10027126>.
- Löwensteinová, Miriam, a Markéta Popa. 2018. *Made in Korea*. V Praze: Nová vlna.
- Martin, Daniel. 2014. „South Korean Cinema’s Postwar Pain: Gender and National Division in Korean War Films from the 1950s to the 2000s.“ *The Journal of Korean Studies (1979-)* 19 (1): 93-114.

Orel, Miroslav. 2016. *Psychopatologie: nauka o nemocech duše. 2.*, aktualizované a doplněné vydání. Praha: Grada. ISBN 978-80-247-5516-8

Park, Seung Hyun. 2002. „Film Censorship and Political Legitimation in South Korea, 1987-1992.“ *Cinema Journal* 42 (1): 120-138.

Seth, Michael, J. 2013. „An Unpromising Recovery. South Korea’s Post-Korean War Economic Development: 1953-1961.“ *Education About Asia* 18 (3): 42-45.

„U.S. Overseas Loans and Grants: Obligations and Loan Authorizations, July 1, 1945–September 30, 2019.“ U.S. Agency for International Development (USAID).

INTERNETOVÉ ZDROJE

„Aimless Bullet (1961).“ Korean Screen. [Online] n. d. [Citace: 01. 05. 2023] Dostupné z: <https://www.koreanscreen.com/reviews/aimless-bullet>

„1960 년 창립한 대한민국 최초의 민간자율 영화 심의기구. *Daehanmingung choechoui minganjayul yeonghwa simuigigu* (Založena v roce 1960, první korejská soukromá autonomní organizace pro hodnocení filmů).“ 한국민족문화대백과사전, *Hangung minjong munhwa daebaekgwa sajeon* (Korejská národní kulturní encyklopedie). [Online] n. d. [Citace: 02. 05. 2023] Dostupné z: <https://encykorea.aks.ac.kr/Article/E0074632>

Lankov, Andrei. „Korea’s TV Age Began With KBS in 1962.“ The Korea Times. [Online] n. d. [Citace: 28. 04. 2023] Dostupné z: http://www.koreatimes.co.kr/www/news/special/2011/03/113_59194.html.

Oh, Kongdan. „Korea’s Path from Poverty to Philanthropy.“ Brookings. [Online] June 14, 2010. [Citace: 01.05.2023] Dostupné z: <https://www.brookings.edu/articles/koreas-path-from-poverty-to-philanthropy/>

Shim, Ae-Gyung and Yecies, Brian. 2012. „Power of the Korean film producer: Dictator Park Chung Hee’s forgotten film cartel of the 1960s golden decade and its legacy.“ University of Wollongong. 1-23.

Terrence, Matsuo. 2022. „The Enduring Consequences of South Korea’s National Security Law.“ KEI. [Online] September 6, 2022. [Citace: 29. 04. 2023] Dostupné z:

<https://keia.org/the-peninsula/the-enduring-consequences-of-south-koreas-national-security-law/>.

Volek, Jaromír. „Mýdlová opera (Soap opera).“ Revue pro média: časopis pro kritickou reflexi médií. [Online] n. d. [Citace: 01. 05. 2023] Dostupné z:

https://rpm.fss.muni.cz/Revue/Heslar/mydlova_opera.htm

„Výstřely na obě strany. KLTR a Jižní Korea se u sporné hranice vzájemně varovaly.“ iDNES. [Online] 24. října 2022. [Citace: 29. 04. 2023] Dostupné z:

https://www.idnes.cz/zpravy/zahranicni/kltr-jizni-korea-vystrely-namorni-hranice.A221024_055630_zahranicni_bur.

„What Is Hanbok: The Ultimate Guide To The Korean Traditional Dress.“ The Korean In Me. [Online] n. d. [Citace: 28. 04. 2023] Dostupné z:

<https://thekoreaninme.com/pages/what-is-hanbok>.