

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra asijských studií

BAKALÁŘSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Arirang: nejslavnější snímek korejského němého filmu

Arirang: The Most Famous Movie of Korean Silent Film

OLMOUC 2020 Agáta Nová

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Rudolf Schimera

Prohlášení o samostatnosti

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma „Arirang: nejslavnější snímek korejského němého filmu“ vypracovala samostatně a s použitím uvedené literatury a pramenů.

V Olomouci, dne .....

Podpis .....

## Anotace

Jméno a příjmení: Agáta Nová

Název fakulty a katedry: Filozofická fakulta, Katedra asijských studií

Název práce: Arirang: nejslavnější snímek korejského němého filmu

Vedoucí práce: Mgr. Rudolf Schimera

Počet stran: 36

Počet znaků: 65 864

Počet titulů použité literatury: 11

Klíčová slova: Arirang, Na Un-gju, korejský film, historie korejského filmu

V této bakalářské práci se budu věnovat korejskému režisérovi Na Un-gjuovi a jeho nejslavnějšímu filmu *Arirang*, který byl natočen v roce 1926. Cílem práce je primárně analýza filmu a popis toho, jaký měl vliv. Což jsou informace, které zatím v českých zdrojích chybí.

Na začátku práce se věnuji kontextu, v jakém film vznikal. Tj. tomu, jaká byla kulturní a politická situace v Koreji na začátku 20. století a jak se v tomto prostředí začínala rozvíjet korejská filmová produkce. V hlavní části práce se věnuji samotnému filmu – jeho ději, reakci korejské společnosti a způsobu jakým ovlivnil další filmovou produkci. V závěrečné části jsem se pak zaměřila na nezodpovězené otázky, které kolem *Arirangu* dodnes kolují.

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucímu mé bakalářské práce, panu Mgr. Rudolfu Schimerovi za ochotu při vedení práce, vstřícný přístup a cenné rady poskytnuté během zpracování daného tématu.

## OBSAH

EDIČNÍ POZNÁMKA	7
ÚVOD	8
KAPITOLA 1	10
1.1 Kulturní prostředí a příchod filmu do Koreje	10
1.2 Vliv japonského protektorátu na korejský film	11
1.2.1 Filmová nařízení	13
1.3 Začátky filmové produkce	14
KAPITOLA 2	16
2.1 Děj snímku a reakce diváků	16
2.2 První vlastenecký film	18
2.3 První film s původním scénářem	21
2.4 Realismus ve filmu a kritika <i>Arirangu</i>	23
KAPITOLA 3	25
3.1 Otázka vlasteneckého filmu	25
3.1.1 Na Un-gju a jeho kariéra	25
3.1.2 <i>Arirang</i> po konci kolonizace – Jižní Korea	27
3.1.3 <i>Arirang</i> po konci kolonizace – Severní Korea	29
3.2 Otázka autorství <i>Arirangu</i>	30
ZÁVĚR	33
RESUMÉ	34
SEZNAM ZDROJŮ	35
České zdroje – knižní	35
Korejské zdroje – články	35
Anglické zdroje – knižní	35

Anglické zdroje – články	35
Anglické zdroje – akademické práce	36
Anglické zdroje – elektronické	36

## EDIČNÍ POZNÁMKA

V textu jsem se rozhodla použít pro přepis korejských jmen do latinky českou populární transkripci. Korejská jména jsou uvedena s přímením na prvním a jménem na druhém místě. Jména autorů knih a článků, které cituji, jsem ponechala v původním přepisu, v jakém byli uvedeni v daném zdroji z důvodu snadnější identifikace. U japonských jmen jsem také zvolila nejdříve psát přímení a poté jméno.

Filmy použité v práci mají jen výjimečně svůj český název, a proto jsou uváděny pouze jejich názvy v angličtině a v závorce jméno filmu v korejštině. Anglické jména filmů pochází z velké většiny z knihy *Eclipsed Cinema: The film culture of colonial Korea* (aut. Kim Dong Hoon).

Ten samý způsob jsem zvolila u názvů míst. Tj. anglický název a v závorce jeho korejský originál, pokud se mi ho podařilo dohledat.

V některých částech práce se o Koreji vyjadřuji jako o Čosonu. Tímto názvem myslím Koreu pod japonskou nadvládou v letech 1910 až 1945. Jde o označení, které se v té době používalo a Korea je takto často nazývána i v citacích, které jsem uvedla.

## ÚVOD

Na Un-gju je považován za jednoho z nejdůležitějších tvůrců raného korejského filmu a je často označován za režiséra, který položil základy korejské filmové tvorby. Jeho nejznámějším dílem je snímek *Arirang*, natočený v roce 1926, který v době svého vzniku sklidil v Japonskem okupované Koreji velký úspěch. V této práci bych se chtěla věnovat právě tomuto filmu. Cílem práce je tedy analýza snímku, jeho vlivu na korejskou společnost a přiblížení otázek, které kolem filmu dodnes kolují.

V první části práce budu popisovat v jakém historickém kontextu film *Arirang* vznikal. Začátek kapitoly bude patřit příchodu filmu do Koreje a faktorům, které tento příchod ovlivnily. Budu se věnovat kulturnímu prostředí, které svým způsobem zpomalilo vývoj filmové produkce a také politické situaci v Koreji na začátku 20. století. Korea byla mezi lety 1910 a 1945 japonskou kolonií a japonská správa ovlivňovala mimo jiné i korejský kulturní život a s ním i filmový průmysl.<sup>1</sup>

V první kapitole bude dále část věnovaná filmovým nařízením, což byla pravidla, která museli filmaři, producenti a majitelé kin dodržovat. Jako poslední budu psát o začátcích filmové korejské produkce a prvních filmech, které byly na Korejském poloostrově natočeny. Zmíním i problémy, kterým filmaři museli v počátcích rozvoje filmu čelit.

Druhá kapitola se bude věnovat již filmu *Arirang*. Nejdříve popíši děj snímku a reakce diváků na něj. Dále zmíním důvody, proč byl a je tento film pro korejskou společnost tak důležitý. Jakou symboliku si v něm mohli diváci najít a jaká prvenství se filmem podařila režisérovi Na Un-gjuovi vytvořit. Dále budu popisovat vliv, který *Arirang* měl na další filmovou produkci a jaká očekávání diváci od těchto filmů měli. Konec kapitoly bude patřit realismu ve filmu a kritice, které film čelil v době svého uvedení.

V kapitole třetí se zmíním o různých teoriích, které kolem filmu Na Un-gjua panují. Nejprve se budu věnovat otázce vlastnictví zobrazeném v *Arirangu*. Existuje totiž názor, že film vlastenecký není a ani jako takový nebyl natočen. V této části bakalářské práce se tedy budu zabývat režisérem filmu Na Un-gjuem, motivy k vytvoření *Arirangu* a v čem se liší pohled Severní a Jižní Koreje na jeho snímek.

---

<sup>1</sup> KRIŠTOFOVÁ, *Pod vycházejícím sluncem: japonsko-korejské vztahy v průběhu 19. a 20. století*, str. 152



Poslední část práce patří otázce režie *Arirangu* a různým důkazům pro nebo proti Naově podílu na tvorbě filmu.

## KAPITOLA 1

### 1.1 Kulturní prostředí a příchod filmu do Koreje

Jednotlivé fáze, tj. než se v Koreji začaly promítat filmy, stavět první kinosály a točit filmy, od sebe dělí několik let. První veřejné promítání proběhlo v roce 1903. Jako první kino postavené v Koreji se uvádí „High Entertainment Theatre“ (경성고등연예관), založené v roce 1910. A první korejské filmy byly natočeny až ke konci 10. let 20. století.<sup>2</sup>

Od první veřejné projekce na Korejském poloostrově, až po moment, než Korea vyprodukovala svůj první film, uběhlo více jak patnáct let. Do té doby se v Koreji promítaly filmy z Japonska, Evropy, a hlavně z Hollywoodu. Jedná se o poměrně delší časový rozestup, během kterého si film postupně získával v Koreji své příznivce. Začala se objevovat první korejská kina a první korejské režiséři, kteří chtěli vytvořit své vlastní snímky.

Yim Hwa (임화, 1908-1953) uvádí ve svém článku z roku 1941 „Teorie Čosonského filmu“, že důvodem ke zpomalení produkce korejských filmů bylo samotné kulturní prostředí Koreje a hlavně to, že Korea neměla příliš silnou divadelní tradici:

„... jevištní drama bylo tím nejzákladnějším prostředkem, který napomáhal v první fázi šíření filmu a ten fakt, že jevištní drama mělo ze všech uměleckých forem v Koreji tu nejmenší tradici, je jedním ze zásadních kulturních problémů, které zpozdily filmovou produkci v Čosonu.“

V původně konfuciánské Koreji nebyla divadelní dramata považována za formu vysokého umění, a tak zde kamenná divadla, ve formě, jak je známe odjinud, vůbec neexistovala. Tance a jiné inscenace se zpravidla předváděly pro různé společenské vrstvy zvláště a většinou neměly stálé jeviště. Proto pravidelné chození na představení, které by nebylo součástí putovní inscenace a bylo uváděno na jednom stálém místě, bylo něco, s čím mělo zkušenost jen minimum korejských obyvatel. S tím úzce souvisela i možnost setkávání se lidí z různých společenských vrstev.<sup>3</sup>

Přesto, že tato nová moderní technologie zaujala v Koreji různé společenské vrstvy, na Korejském poloostrově nebyly stálé prostory na promítání a jejich zřízení nebylo zrovna laciné. A tak na rozdíl od západu, kde byl film populární a levná zábava hlavně pro pracující třídu, na Korejském poloostrově si mohli zajít na filmovou projekci ze

---

<sup>2</sup> KIM, Dong Hoon, *Eclipsed Cinema: The film culture of colonial Korea*, str. 26, 28 až 29

<sup>3</sup> KIM, Dong Hoon, *Eclipsed Cinema: The film culture of colonial Korea*, str. 20 až 21

začátku pouze bohatší lidé. Proto, než se ve 20. letech začala ve větší míře objevovat kina, chození na promítání bylo něco, k čemu měla přístup pouze malá část obyvatel, a tak trvalo několik let, než se filmy staly masovou zábavou.<sup>4</sup>

Samotná produkce filmů musela tedy počkat na to, až si v Koreji film získal dostatečnou základnu příznivců a mecenášů. A byli to zpravidla majitelé promítacích prostor, kteří se tím, že si sami produkovali původní filmy, snažili nalákat diváky do vlastních kinosálů a soutěžit tak s konkurencí.<sup>5</sup>

## 1.2 Vliv japonského protektorátu na korejský film

Vedle kulturního prostředí Koreje se ve většině zdrojů (B.M. Yecies, 2003; Kim Dong Hoon, 2017) uvádí jako důvod mezery mezi první projekcí a samotnou filmovou tvorbou i nestabilní politická a ekonomická situace v zemi na začátku 20. století. V roce 1905 se stala Korea protektorátem Japonska a o pět let později Japonsko oficiálně připojilo Koreu ke svému císařství. Od roku 1910 panovala na Korejském poloostrově takzvaná vojenská vláda, která na civilní obyvatelstvo přísně dohlížela. Byly zakázané vojenské, politické i kulturní akce, byla zrušena svoboda shromažďování, sdružování i projevu.<sup>6</sup> Pokud se tedy chtěl někdo projevovat v rámci nějaké formy korejské kultury, měl značně omezené možnosti.

Ke změně došlo až po povstání 1. března 1919, které jasně ukázalo korejský odpor vůči japonské koloniální správě a japonská vláda se po tomto incidentu rozhodla přehodnotit způsob dosavadního spravování poloostrova. Novým generálním guvernérem se stal Saitó Makoto a vojenskou vládu nahradila takzvaná vláda kulturní. Podle nově vytyčených cílů mělo být zajištěno mimo jiné i rovné zacházení pro Japonce a Korejce a respektování korejské kultury.<sup>7</sup>

Život Korejců měl být oficiálně méně kontrolován a měla jim být dána větší svoboda se umělecky vyjádřit. Jako důkaz dodržování této nové politiky Saitó například udělil povolení k vytvoření prvního<sup>8</sup> kino-dramatu *Loyal Vengeance* (우리적 구토, 1919,

<sup>4</sup> KIM, Dong Hoon, *Eclipsed Cinema: The film culture of colonial Korea*, str. 21 až 23

<sup>5</sup> KIM, Dong Hoon, *Eclipsed Cinema: The film culture of colonial Korea*, str. 29

<sup>6</sup> KRIŠTOFOVÁ, *Pod vycházejícím sluncem: japonsko-korejské vztahy v průběhu 19. a 20. století*, str. 152

<sup>7</sup> KRIŠTOFOVÁ, *Pod vycházejícím sluncem: japonsko-korejské vztahy v průběhu 19. a 20. století*, str. 179 až 180

<sup>8</sup> *Loyal Vengeance* nebyl film jako takový, ale spíše natočené scénky, které se používaly k živému hereckému vystoupení. Proto jej někteří filmoví historici jako první film nepovažují. Někteří za první film uvádí buď snímek *The Border* (국경, 1923, Kim Do-san) anebo *The Vow Made under the Moon* (월하의

Kim Do-san)<sup>9</sup> a o rok později nechal zrušit tzv. Firemní zákon, který požadoval souhlas generálního guvernérství s činností podnikatelského subjektu. Původně byla stanovena povinná kvóta, kolik mělo být zaměstnáno Japonců, přičemž ovšem Korejci nesměli do svých firem Japonce najímat. Tím bylo prakticky znemožněno zakládání nových korejských firem. Od roku 1920 stačila jen registrační povinnost a kvóty byly zrušeny.<sup>10</sup> Tímto zrušením teoreticky Saitó otevřel dveře korejským filmařům a producentům ke vzájemné konkurenceschopnosti, nebo alespoň paralelní existenci vedle japonských filmových společností. Jen za rok 1920 bylo natočeno sedm korejských kino-dramat a dva krátké dokumenty.<sup>11</sup>

Japonská vláda byla přesvědčena, že důvodem předešlého korejského povstání byla nedostatečná komunikace a nedostatek porozumění mezi oběma zeměmi. Proto jednou z novinek bylo i vytvoření filmové jednotky zaměřené na propagandu. Japonská vláda si dobře uvědomovala vliv, který filmy mohou mít na diváky. Na ty, kteří se promítání zúčastnili, měl ve filmu zapůsobit obsah, který vyzdvihoval výhody, jež japonská vláda Koreji přináší a také schopnost státu zajistit elektrifikaci a zorganizovat promítání pro tisíce lidí po celé zemi. „Filmová jednotka“ tak vytvořila za dobu svého působení přes 250 propagačních filmů a významně se podílela na popularizaci filmu v Koreji. To, že organizace promítala své snímky i mimo velká města, přiblížilo tuto moderní technologii více lidem.<sup>12</sup>

Zdalo se, že Saitó se těmito změnami snažil zlepšit obraz Japonského císařství a docílit toho, že korejské obyvatelstvo bude japonskou koloniální správu vnímat pozitivněji. Spisovatelé, herci a filmaři využili této nově nabyté částečné svobody a začali hledat možnosti a platformy, na kterých by mohli přispět k šíření korejské kultury. Povolit přístup Korejcům k filmovému vzdělání a získání zkušeností – nebo jim v tom alespoň nezabraňovat – povzbudilo růst korejského filmového průmyslu.<sup>13</sup>

---

맹서, 1923, Jun Bek-nam). Ty byly ale, na rozdíl od *Loyal Vengeance*, financovány japonskými filmovými studii, což je pro některé překážkou je za první korejský film považovat.

Zdroj: KIM, Dong Hoon, *Eclipsed Cinema: The film culture of colonial Korea*, str. 3

<sup>9</sup> YECIES, Brian M. a Ae-Gyung SHIM. *Lost Memories of Korean Cinema: Film Policies During Japanese Colonial Rule, 1919-1937*, str. 1

<sup>10</sup> KRIŠTOFOVÁ, *Pod vycházejícím sluncem: japonsko-korejské vztahy v průběhu 19. a 20. století*, str. 161 a 193

<sup>11</sup> YECIES, Brian M. a Ae-Gyung SHIM. *Lost Memories of Korean Cinema: Film Policies During Japanese Colonial Rule, 1919-1937*, str. 3

<sup>12</sup> KIM, Dong Hoon, *Eclipsed Cinema: The film culture of colonial Korea*, str. 30 až 31, 45

<sup>13</sup> YECIES, Brian M. *Film Censorship as a Good Business in Colonial Korea: Profiteering From Hollywood's First Golden Age, 1926-36*, str. 4

Pro Korejce však nabytí této kulturní autonomie neznamenalou úplnou svobodu a nezávislost. Vláda jim sice nezakázala všechny aktivity, nicméně ty, které povolila, podléhaly přísné kontrole.<sup>14</sup>

### 1.2.1 Filmová nařízení

První filmová nařízení byla v Koreji uzákoněna 1. srpna 1918. Podle tohoto nového zákona, původně pocházejícího z Japonska, každý, kdo chtěl promítat jakýkoliv snímek, musel žádat o povolení na lokální policejní stanici. Povolení k projekci pak film dostal na určitou dobu a na určitý počet promítání. Povolení nedostaly snímky, které glorifikovaly cizoložství, žhářství, zločin, násilí a které nějakým způsobem napadaly úřady.

Filmy se dělily do dvou kategorií – první byly filmy vhodné pro diváky mladší patnácti let a druhé byly filmy pro dospělé. Samotná kina měla rozdělená místa zvlášť pro muže i pro ženy, kterým bylo zakázáno sedět spolu, s výjimkou sezdaných párů. Dvě sedadla byla vyhrazena pro policii. Úkolem policie byla kontrola pořádku a chování diváků během promítání, stejně tak i dohled nad filmovým vypravěčem (*pjonsa*). Policisté pravděpodobně měli na starost i bezpečnost promítání, protože během projekce často docházelo k požárům.

Kontrola snímků však neměla jednotná pravidla, protože každá policejní stanice měla jiné požadavky a jiný systém sankcí. Proto se Saitó rozhodl založit filmový policejní úřad a sestavit oficiální regulační pravidla. Pokud filmový tvůrce chtěl svůj snímek nechat zkontrolovat, musel zaplatit poplatek, který závisel na délce filmu. To samé platilo, i když film neprošel první cenzurou a režisér nebo producent se rozhodli odstranit to, co vadilo a nechat snímek zkontrolovat znovu. Tyto poplatky tvořily stabilní finanční zdroje a umožnily tak celému cenzurnímu aparátu fungovat. Celý systém filmové cenzury se stal finančně soběstačným.<sup>15</sup>

Od roku 1926 pak začal v Koreji platit nový zákon („Nařízení o cenzuře filmu“), který jako první sjednotil pravidla na celém území ovládaném Japonskem. Nyní filmy dostávaly povolení k projekci na dobu tří let, ale správní rada zodpovědná za cenzuru měla právo povolení kdykoliv zrušit. B. M. Yecies (2003) uvádí tuto změnu jako důkaz,

---

<sup>14</sup> KIM, Dong Hoon, *Eclipsed Cinema: The film culture of colonial Korea*, str. 42

<sup>15</sup> YECIES, Brian M. *Film Censorship as a Good Business in Colonial Korea: Profiteering From Hollywood's First Golden Age, 1926-36*, str. 3

že vláda si byla vědoma nejen toho, že snímky mohou mít na korejské diváky vliv, ale i té skutečnosti, že cenzori během kontroly nemusí odhalit všechny prvky, které pro Korejce něco symbolizují.<sup>16</sup>

### 1.3 Začátky filmové produkce

Spolu s již zmíněným prvním kino-dramatem *Loyal Vengeance* se společností Kim Do-san Group<sup>17</sup> povedlo uvést v roce 1919 i krátkou aktualitu z hlavního města *A View of Seoul City* (경성전시의 경). Oba tyto snímky i s následujícími filmy od Kim Do-sana slavily u diváků velký úspěch. Dalším velkým hitem se stal *Tale of Chun-hyang* (춘향전, Hajakawa Košu<sup>18</sup>) z roku 1923 a ve stejném roce pak čtyři japonští obchodníci založili první filmovou produkční společnost *Čoson Khinema* (조선 키네마). Tyto úspěchy znamenaly pro korejský film velké změny a díky nim se konečně korejské komerční filmové produkci začalo dařit.<sup>19</sup> Oka Šigemacu, hlavní cenzor filmového policejního úřadu, napsal:

„Popularita filmu roste každým rokem, ale v Čosonu je tento růst mimořádný a filmu se podařilo stát zábavním průmyslem, který má největší oblibu.“<sup>20</sup>

Filmaři se ze začátku museli ovšem potýkat s řadou problémů. Filmová nařízení a cenzura byla jen jedním z nich. Všichni tvůrci se museli dělit jen o dvě staré kamery a bylo běžné natáčet na pozitiv místo na negativ z důvodu chybějícího filmového materiálu a nedostatku financí na postprodukci. Filmaři neměli k dispozici filmová studia a všechny scény byly natáčeny výhradně v exteriérech na daných lokacích, a to během denního světla, protože žádná společnost si nemohla dovolit zaplatit drahé osvětlení.

Další výzvou byla snaha o realistické zobrazení Koreje a vytvoření si své vlastní korejské filmové identity. Tento úkol byl pro filmové tvůrce velmi komplikovaný. Mohli sice ve filmech ukázat prvky, které byly charakteristické pro korejskou kulturu, ale to dostatečně nepoukazovalo na fakt, že Korea byla pod nadvládou Japonska. Filmová tvorba vznikala během koloniální éry, a pokud chtěl režisér vytvořit film, který by odrážel současnost, musel se snažit vytvořit něco typicky korejského, ale zároveň i zachytit tu

---

<sup>16</sup> YECIES, Brian M. a Ae-Gyung SHIM. *Lost Memories of Korean Cinema: Film Policies During Japanese Colonial Rule, 1919-1937*, str. 2 až 5

<sup>17</sup> Filmový spolek herce Kim Do-sana a dalších herců.

Zdroj: KIM, Dong Hoon, *Eclipsed Cinema: The film culture of colonial Korea*, str.3

<sup>18</sup> Někdy bývá také uváděn jako Hajakawa Macudžiro.

<sup>19</sup> KIM, Dong Hoon, *Eclipsed Cinema: The film culture of colonial Korea*, str. 29 až 30

<sup>20</sup> KIM, Dong Hoon, *Eclipsed Cinema: The film culture of colonial Korea*, str. 56

skutečnost, že Korea byla kolonií a součástí Japonského císařství. Díky filmovým nařízením a cenzuře pak úsilí filmařů ukázat Koreu jako takovou muselo – občas z donucení, ale častěji dobrovolně – probíhat v určitých mezích.<sup>21</sup> Chung Chonghwa ve své studii o koloniálním filmu popisuje korejský filmový průmysl v této době jako „šedou zónu“, která může být jen těžko přesně rozdělena na vykořisťované, utlačované, pro-japonské a kolaboranty.<sup>22</sup>

Právě *Arirang* (아리랑, 1926, Na Un-gju) je považován za film, který jako první věrohodně zobrazil Koreu v době japonské kolonizace, formuloval korejský vlastenecký film a položil základy pro filmový průmysl v zemi.<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> KIM, Dong Hoon, *Eclipsed Cinema: The film culture of colonial Korea*, str. 55 až 58

<sup>22</sup> CHUNG, Chonghwa, *Negotiating Colonial Korean Cinema in the Japanese Empire: From the Silent Era to the Talkies, 1923-1939*, str. 141

<sup>23</sup> KIM, Dong Hoon, *Eclipsed Cinema: The film culture of colonial Korea*, str. 58

## KAPITOLA 2

### 2.1 Děj snímku a reakce diváků

Snímek *Arirang* se stejně jako další velké množství korejských filmů z první poloviny 20. století, nedochoval. Přesněji řečeno se ztratil po tom, co byla Korea osvobozena od Japonska a dodnes se jeho kopie nenašla. K získání informací o filmu se proto používají novinové články, fotografie, reklamy, recenze, různá dobová vyprávění a také „filmové novely“.

Filmové novely byly druhem literatury, který se buď prodával samostatně nebo jako součást novin a jeho účelem bylo zvýšit popularitu daného snímku. Obsahoval popis filmu, scénář a případně i fotky z filmu. Filmová novela k *Arirangu* z roku 1929 obsahovala 30 stránek, které přibližovaly čtenáři děj, dále noty k písni *Arirang*, po které byl snímek pojmenován a součástí bylo i pár obrázků z filmu. Tato novela, napsána Mun Ilem (문일, ?-?<sup>24</sup>) sice nezmiňuje, že by se na tvorbě nějak podílel sám režisér filmu Na Un-gju (나운규, 1902-1937), ale podle autora byl děj pečlivě zkontrolován s vlastníkem kina, kde měl *Arirang* premiéru a on sám se snažil být co nejvíce věrný originálnímu filmu.<sup>25</sup> Díky této novele a filmovému scénáři se podařilo zrekonstruovat i příběh filmu:

*Arirang* má čtyři hlavní postavy: šilence Jong-džina, jeho přítele Hjon-gua, Jong-džinovu sestrou Jong-hi a hlavní zápornou postavu jménem Ki-ho. Jong-džin a Hjon-gu studují v Soulu, ale z nějakého neznámého důvodu se jednoho dne Jong-džin vrací do své rodné vesnice, zatímco jeho přítel dál studuje v hlavním městě. Jong-džin také z nějaké příčiny, která ve filmu není zmíněna, zešílí a otec Jong-džina je z jeho návratu zoufalý, protože kvůli synovým neúspěšným studiím musel prodat většinu svého majetku a nyní po něm požaduje místní statkář peníze. Ty za něj vybírá právě Ki-ho, který je zbytkem vesnice nenáviděn za své násilnické chování.

O svého šíleného bratra se stará Jong-hi, Jong-džin svoji sestru nepoznává a jeho zdraví se nezlepší ani po návratu přítele Hjon-gua ze Soulu. Blíží se období žní a při oslavách sklizně Ki-ho napadne Jong-hi, kterou si měl v úmyslu vzít za ženu, ale nedostal svolení od jejího otce. Hjon-gu a Jong-džin uvidí Jong-hi zápasící s Ki-hem a do střetu se

---

<sup>24</sup> Datum narození a úmrtí se mi nepodařilo dohledat.

<sup>25</sup> RHEE, Jooyeon. *Arirang, and the making of a national narrative in South and North Korea*, str. 28 až 29



zapojí. Jong-džin pozoruje svého přítele, který bojuje s Ki-hem a v jeho stavu mu celá scéna přijde zábavná.

Najednou má Jong-džin halucinace, při kterých vidí, jak pár na poušti prosí o vodu bohatého kupce. Oním párem je v jeho představách přítel Hjon-gu a sestra Jong-hi a bohatý kupec Ki-ho je tím, kdo se snaží vyměnit vodu za Jong-hi. Jong-džimu je páru líto a začne ve svých halucinacích bojovat s kupcem Ki-hem. Jong-džin se nakonec z halucinací probere, vidí krev na svých rukou a zjistí, že doopravdy Ki-ha zabil.

Celý příběh končí scénou, ve které je spoutaný Jong-džin odváděn japonským policistou přes horu jménem Arirang. Při této scéně se s ním loučí obyvatelé vesnice tím, že mu zpívají jeho oblíbenou píseň, kterou je právě Arirang.<sup>26 27</sup>

Snímek měl premiéru 1.října 1926 v Soulu a byl promítán po Koreji celých sedm let, během kterých sklidil u diváků obrovský úspěch, jaký žádný snímek před tím neobdržel.<sup>28</sup>

Novinový článek z 10.října 1926 popisuje reakci diváků takto:

„Jakmile zhasla světla a v titulcích se objevil název filmu *Arirang*, diváci začali hlasitě tleskat. Ten potlesk se lišil od těch, které můžeme slyšet při promítání západních snímků. I když se říká, že ve světě umění neexistují žádné hranice, člověka mnohem více uspokojil ten fakt, že vidí snímek, který pochází z rukou našich krajanů. Navíc korejskému obecenstvu zvyklému vidět pouze křivé anglické písmo velice chyběla korejština, která se před nimi zničehonic objevila na plátně.“<sup>29</sup>

Herečka Sin Il-son (신일선, 1912-1990), představitelka hlavní ženské postavy, byla překvapená reakcí, kterou snímek vyvolal:

„Když promítání skončilo, někteří diváci byli dojati k slzám, zatímco druzí společně zpívali píseň Arirang. Dokonce se ozýval pokřik: ‚Ať žije nezávislý Čoson‘. I když lidé v hledišti nevěděli, co přesně to znamená, tak byl kinosál naplněn hlubokými a silnými emocemi.“<sup>30</sup>

---

<sup>26</sup> Jednalo se o němý film, takže byla při konečné scéně filmu pouštěna nahrávka písně.

<sup>27</sup> RHEE, Jooyeon. *Arirang, and the making of a national narrative in South and North Korea*, str. 29 až 30

<sup>28</sup> ATKINS, E. Taylor. *The Dual Career of "Arirang": The Korean Resistance Anthem That Became a Japanese Pop Hit*, str. 652

<sup>29</sup> KIM, Dong Hoon, *Eclipsed Cinema: The film culture of colonial Korea*, str. 71

<sup>30</sup> MIN, Eungjun, Jinsook JOO a Han Ju KWAK. *Korean Film: History, Resistance, and Democratic Imagination*, str. 35

Kolega Na Un-gjua, režisér I Gjong-son (이경순, 1907-1977), o filmu prohlásil, že poté, co *Arirang* shlédl v kině, měl i on sám nutkání se stát aktivistou za nezávislost Koreje a za denního světla odpálit bombu.<sup>31</sup>

Důvodem k takové bouřlivé divácké reakci bylo to, že Korejci měli unikátní příležitost společně pozorovat film, jehož autorem je taktéž Korejec. Navíc se jeho děj odehrával v prostředí, které velice dobře znali. Společně tak mohli hájit a prosazovat svoji korejskou identitu. *Arirang* představoval příležitost, kdy se Korejci mohli společně sejít a alespoň mezi sebou vyvinout odpor proti Japonsku, a přitom oslavovat svojí zemi.<sup>32</sup>

Z *Arirangu* se stal filmový hit, který je dodnes pokládán v několika ohledech za unikátní a bývá považován za vrchol koloniální filmové tvorby.<sup>33</sup>

## 2.2 První vlastenecký film

*Arirang* je považován za první vlastenecký film a také za základ korejské vlastenecké filmové tvorby.<sup>34</sup> Jak již bylo zmíněno dříve, režiséři měli problém zobrazit Čoson tak, aby odrážel koloniální realitu a pro Korejce to bylo uvěřitelné. Na Un-gjuovi se tímto snímkem podařilo vytvořit symbol nezávislé Koreje a odboje proti japonské nadvládě. Přitom v celém filmu není jediná scéna, která by vyloženě zobrazovala konflikt Koreje a japonské koloniální vlády. Snímek samotný dokonce prošel hned napoprvé cenzurou.<sup>35</sup>

I přes absenci konfliktních scén s koloniální nadvládou si diváci ve snímku našli různé symboly útlaku, kterému ve svém životě sami museli čelit. Například statkář a Ki-ho, který pro něj vybíral peníze, nebyli nenáviděni pouze pro své chování, ale i z toho důvodu, že je lidé viděli jako věrnou reprezentaci kolaborace s Japonskem. Reálnou skutečností totiž bylo to, že bohaté majitele velkých statků chránila vláda, aby místo ní fungovali jako správci pozemků a kontrola místního obyvatelstva.

---

<sup>31</sup> KIM, Dong Hoon, *Eclipsed Cinema: The film culture of colonial Korea*, str. 67 až 68

<sup>32</sup> KIM, Dong Hoon, *Eclipsed Cinema: The film culture of colonial Korea*, str. 72

<sup>33</sup> 주창규, *분열되는 나운규의 신화와 민족적인 아나키즘 영웅의 탄생, 1920년대 영화소설에 나타난 나운규의 스타 이미지 연구*, str 387

<sup>34</sup> MIN, Eungjun, Jinsook JOO a Han Ju KWAK. *Korean Film: History, Resistance, and Democratic Imagination*, str. 34

<sup>35</sup> Cenzura proběhla jen u letáků, které měly na film upozornit. Film samotný byl cenzurován pouze když měl následně být vysílán v Japonsku.

Zdroj: YECIES, Brian M. a Ae-Gyung SHIM. *Lost Memories of Korean Cinema: Film Policies During Japanese Colonial Rule, 1919-1937*, str. 6

Někdo jako Jong-džinův otec, který utratil veškeré své jmění za synova studia, zase získal u diváků velké sympatie, protože s jeho trápením se někteří diváci mohli ztotožnit. V Čosonu většina rolníků žila jako nájemní farmáři a hlad i finanční problémy byly mezi nimi velmi časté.

Scéna, která mohla být pro korejské obyvatele symbolická, byla ta, obsahující halucinace hlavní postavy. Poušť, viděná Jong-džinem, symbolizuje pustou vyprahlou zemi, která už Korejcům nepatří. Nevinná Jong-hi, kterou se snaží získat Ki-ho, pak představuje Korejce, kteří se dostávají do rukou japonských kolonizátorů.<sup>36</sup>

Mladý člověk (jako Jong-džin), který trpí psychickými problémy a kvůli nim spáchá vraždu, byl zase vnímán jako alegorie pro psychické trauma, které Korejci prožili kvůli Japonsku.<sup>37</sup>

Velkou roli v rozšiřování protijaponského myšlení během promítání měli „vypravěči“ nebo „komentátoři“ filmu nazývaní *pjonsa* (변사). Ti byli důležitým aspektem u němých filmů a vysvětlovali, popisovali děj a dodávali filmu kontext. Svými komentáři pak měli možnost úplně změnit vyznění filmu i to, jak diváci film a celý příběh přijali. V některých zdrojích se uvádí, že *pjonsa* si připravovali několik různých verzí vypravování, které používali v závislosti na obecnstvu a na přítomnosti policie.

V případě *Arriangu* měl slavný *pjonsa* Song Dong-ho nejméně dva typy komentářů. Jeden, který používal v přítomnosti japonských policistů a druhý, používaný, když bylo v sále pouze korejské obecnstvo. Ve verzi pro korejské diváky pak například vysvětloval důvod Jong-džinova šílenství jako následek mučení, kterému byl podroben za účast na povstání za nezávislost 1. března v roce 1919. Což byla interpretace, která v původním scénáři vůbec neobjevila.<sup>38</sup> *Pjonsa* přirovnávali utrpení, kterým čelili hrdinové filmu, k problémům korejských obyvatel utlačovaných Japonci. V knize „Korejský film: Historie, odboj a demokratická představitost“ je ukázka jednoho z takových výstupů *pjonsa* právě u filmu *Arirang*:

„Poté co Jong-džin uvidí krev, vzpomene se, ale už má svázané ruce japonskou policií. V tu chvíli se objeví na plátně slova ‚pes a kočka‘ a vypravěč řekne: ‚Lidé, kteří zpívali pro mír, nyní recitují smutné básně a vzpomínají na věci z minulosti. Jong-džin,

---

<sup>36</sup> RHEE, Jooyeon. *Arirang, and the making of a national narrative in South and North Korea*, str. 30

<sup>37</sup> ATKINS, E. Taylor. *The Dual Career of "Arirang": The Korean Resistance Anthem That Became a Japanese Pop Hit*, str. 652

<sup>38</sup> RHEE, Jooyeon. *Arirang, and the making of a national narrative in South and North Korea*, str. 30 a 40

který studoval filozofii na univerzitě v Soulu, se vrací domů poté, co byl mučen japonskou policií po účasti na povstání za nezávislost 1.března a zešlel z toho. Dámy a pánové, neplačte prosím. Já jsem se v této zemi narodil. To proto jsem zešlel a zabil člověka. Nezemřu, ale znovu se narodím. Dámy a pánové! Prosím, neplačte!“<sup>39</sup>

Závěrečná scéna, kdy je Jong-džin odváděn policií a vesničané přitom zpívají píseň Arirang, byla v celém filmu stěžejní. V tomto momentě vesničané začnou poslouchat slova šíleného Jong-džina a jeho slova si předávají dál pomocí písně Arirang. V sále kina byli diváci vyzváni ke společnému zpěvu, čímž se z nich stali i účastníci samotného příběhu. Píseň se zpívala v korejštině, která tou dobou nebyla považovaná za oficiální jazyk Čosonu (tím byla japonština) a symbolicky to pro mnohé mohl být odpor ke koloniální vládě. Společně zpívaná píseň spojila diváky v kině a dovolila jim vyjádřit protest skrze nenásilné jednání.<sup>40</sup>

I Jong-il (이영일, 1931-2001), jihokorejský vědec zabývající se konceptem korejského vlasteneckého filmu mluví o tom, že Na netvořil vědomě základy korejského filmu ani filmovou teorii, ale byl to „vlastenecký instinkt“, co ho k vytvoření *Arirangu* přivedlo. Právě režisérovy vlastenecké impulsy měly být základem inspirace pro vytvoření snímku. *Arirang* by tak měl být považován za akt vlastenectví, protože Na Un-gjuovo patriotické smýšlení je ve filmu jasně vyjádřeno a umožňuje korejskému obecenstvu porozumět těžké situaci, ve které se stát nacházel.<sup>41</sup>

*Arirang* je tak podle I Jong-ila první film, který jasně vyjádřil korejský patriotismus, protože se v něm nacházely proti-japonské prvky, a navíc Na použil k jeho vyjádření korejskou kulturu a lidové písně.<sup>42 43</sup>

---

<sup>39</sup> MIN, Eungjun, Jinsook JOO a Han Ju KWAK. *Korean Film: History, Resistance, and Democratic Imagination*, str. 35

<sup>40</sup> RHEE, Jooyeon. *Arirang, and the making of a national narrative in South and North Korea*, str.31

<sup>41</sup> KIM, Dong Hoon, *Eclipsed Cinema: The film culture of colonial Korea*, str. 60

<sup>42</sup> RHEE, Jooyeon. *Arirang, and the making of a national narrative in South and North Korea*, str.32

<sup>43</sup> Píseň Arirang je lidová píseň, skrze kterou Korejci vyjadřovali běžné každodenní emoce, jako byla láska nebo stesk po domově. Po textové stránce ji lze volněji interpretovat, takže bylo jednoduché ji přizpůsobit různým situacím a pocitům, které se lidé snažili pomocí Arirangu vyjádřit. Kim Dong Hoon ve své knize *Eclipsed Cinema: The film culture of colonial Korea* považuje film *Arirang* jako o hlavní důvod, proč se tato lidová píseň stala oblíbeným vyjádřením vlastenectví. Populární názor, že Arirang byl považován za národní symbol ještě před japonskou okupací, je podle něj chybný a bylo to až po snímku z roku 1926, kdy veřejnost začala Arirang považovat za něco více než jen obyčejnou lidovou píseň. Skrze film *Arirang* se pak tato lidová píseň stala vyjádřením kolonizovaného národa a nyní je Na Un-gjuova verze písně považována za tradiční.

Zdroj: ATKINS, E. Taylor. *The Dual Career of "Arirang": The Korean Resistance Anthem That Became a Japanese Pop Hit*, str. 64 a 65

Silné vlastenectví, vyjádřené v *Arimagu*, komentuje i An Čong-hwa (안종화, 1902-1966), spolupracovník Na Un-gjua a také autor knihy „Untold Stories in Korean Film History“, napsané v roce 1962. Ve své knize popisuje své zkušenosti během práce s Na Un-gjuem, práci v korejském filmovém průmyslu v době japonské kolonizace a část knihy věnuje i vlasteneckým prvkům nacházejícím se v *Arirangu*:

„*Arirang* začíná scénou nazvanou ‚pes a kočka‘<sup>44</sup>, která znázorňuje vztah mezi vládcem a poddaným. Jinými slovy vyjádřením reality korejských obyvatel, kteří žijí pod koloniální vládou Japonců. Bylo tedy geniálním nápadem představit hlavní postavu jako šílence, protože žádné přímé vyjádření vlasteneckých tendencí tehdy nebylo možné. (...) Ve výsledku diváci začali pociťovat ve svých srdcích objevující se vlastenectví a sdíleli pocit nespravedlnosti.“

Na Un-gju měl podle An Čong-hwa talent napsat scénář k filmu, tak aby vyjádřil lásku k vlasti, a přitom se vyhnul riziku, že bude napaden a cenzurován japonskými úředníky. V knize popisuje Naa jako génia a chválí scénářistické, herecké i režijní dovednosti. Tato Naova schopnost zastat více rolí najedou měla ale i co dočinění s tím, že v korejském filmovém průmyslu ve 20. a 30. letech chyběly finance, a hlavně profesionálně zaškolený personál. Systém profesní specializace korejských filmových tvůrců byl tak téměř nemožný.<sup>45</sup>

### 2.3 První film s původním scénářem

Dalším prvenstvím *Arimagu* bylo to, že měl první korejský původní scénář a příběh, který napsal sám režisér. Na rozdíl od předchozích filmů natočených Korejci se rozhodl natočit snímek, který zachycoval scény z každodenního života korejských obyvatel. Poprvé se tedy mohli korejsší diváci ztotožnit s postavami ve filmu a vidět Čoson tak, jak ho znají. Tuto skutečnost Korejci velmi uvítali.<sup>46</sup>

*Arirang* byl snímkem, který pro Korejce zobrazoval události, se kterými se opravdu mohli setkat. Například v té době známý magazín *Pjolgongon* (별건곤) psal o filmu takto:

---

<sup>44</sup> Slova „pes a kočka“ se objeví na začátku i konci filmu.

<sup>45</sup> RHEE, Jooyeon. *Arirang, and the making of a national narrative in South and North Korea*, str.33 až 34

<sup>46</sup> 주창규, *분열되는 나운규의 신화와 민족적인 아나키즘 영웅의 탄생, 1920년대 영화소설에 나타난 나운규의 스타 이미지 연구*, str 387

„(...) Ve filmu je scéna, kde pan Pak, intelektuál z vesnice – student, který se vrátil do své rodné vsi ze studií v Soulu – tancuje a zpívá s ostatními farmáři (...) přitom má na sobě západní oblek a k tomu tradiční korejský klobouk. Tohle je ten film, natočený v Čosonu. Mohli jsme vidět pochod sdružení mládeže držící svoji vlajku. Jak moc nám tyto scény chyběly? Ta scéna nemá oslnivé nebo velkolepé záběry, ale zato vyvolává hlubokou bolest. (...) Všichni o tom filmu mluví. Máme jen jeden jediný film a tím je *Arirang*.“<sup>47</sup>

*Arirang* jako první umožnil Korejcům vytvořit si spojitost mezi postavami na plátně a jimi samými díky tomu, že ukázal současnou korejskou společnost a kulturu. Do doby před tímto filmem korejské obyvatelstvo vidělo pouze snímky cizí, a pokud se lidé šli podívat na filmy korejské produkce, byly to filmy, které se od *Arirangu* velmi lišily.

Všechny filmy před *Arirangem* lze rozdělit do dvou kategorií: dobové snímky vytvořené na základě klasických literárních děl nebo příběhů o známých historických událostech a pověstech a pak snímky, které byly adaptacemi moderních korejských nebo japonských knih.

Využitím známých příběhů filmaři kompenzovali buď své nedostatečné filmařské schopnosti nebo omezené finance a chybějící technické vybavení. Ze začátku bylo pro filmaře těžké vytvořit snímek v takové podobě, aby byli diváci schopni pochopit celý jeho příběh. Použili tak známý námět a nevadilo, pokud scény nebyly dokonalé – diváci už obsah znali a mohli si chybějící nebo nekompletní výjev domyslet.

Na Un-gjovi se podařilo *Arirangem* zvýšit nároky diváků na to, jak má film vypadat. Lidé také začali chtít vidět více snímků, které by ukazovaly věci z jejich každodenního života. Zatímco před *Arirangem* se natáčela většinou historická dramata, po *Arirangu* byly skoro všechny němé filmy ze současné doby a až do konce japonské kolonizace se historické tématice filmaři věnovali už jen zřídka.<sup>48</sup>

Na Un-gju se svým snímkem významně podílel i na zlepšení korejského filmového prostředí. Kromě zvýšení laťky úrovně filmové tvorby úspěch *Arirangu* zvýšil i zájem Korejců o film obecně. Rozšířil domácí filmový trh a přilákal nové mecenáše, kteří byli ochotni do tohoto nového média investovat. *Arirang* přitáhl do kin starší generaci nebo

---

<sup>47</sup> KIM, Dong Hoon, *Eclipsed Cinema: The film culture of colonial Korea*, str. 72

<sup>48</sup> S příchodem zvukového filmu se filmaři na krátko zase vrátili k zobrazování známých příběhů. Ze stejného důvodu jako předtím u němých filmů. Diváci lépe rozuměli příběhu a chybějící schopnosti nebo technologie tolik nevadila.

Zdroj: KIM, Dong Hoon, *Eclipsed Cinema: The film culture of colonial Korea*, str. 74

třeba umělce a spisovatele, kteří původně filmovou technologii nebrali vážně a povzbudil je k tomu, aby o film měli větší zájem.<sup>49</sup> Korejská filmová produkce začala po prvním filmu *Na Un-gjua* značně růst a v roce 1927 vzniklo v Koreji 14 filmů.<sup>50</sup> Oproti tomu v roce 1926 vzniklo v korejské produkci filmů pouze 7.<sup>51</sup>

Za zmínku stojí ale i to, že finance, které do filmového průmyslu byly náhle investovány, nezlepšily podmínky, ve kterých filmaři své snímky vytvářeli. Během 20. let 20. století většina filmových tvůrců žila v chudobě, protože značně velký podíl ze zisku dostávali investoři a majitelé kin. Až do poloviny 30. let spoléhala filmová produkce na investory, kteří vkládali finance do jediného projektu, místo aby vznikaly filmové společnosti se stabilním financováním. Špatná organizace korejského filmového průmyslu tak nezmizela, nemluvě o tom, že zde stále chyběly základní technické znalosti.<sup>52</sup>

## 2.4 Realismus ve filmu a kritika *Arirangu*

Sporným prvenstvím *Arirangu* je jeho realismus. *Na Un-gju* vytvořil svým filmem trend, kterého se korejští filmaři drželi až do konce koloniálního období. Tímto trendem bylo zasazení filmu do vesnického prostředí, pokud filmoví tvůrci chtěli zobrazit „realitu Čosonu“.<sup>53</sup> Pro postkoloniální filmové historiky je často *Arirang* „začátek realistického filmu v Koreji“<sup>54</sup> právě proto, že film v Čosonu začal tradici realismu zobrazením vesnického prostředí, které mělo ukázat tvrdou skutečnost korejského zemědělského života za japonské okupace. Tento pohled se ale rozchází s názorem kritiků z 20. a 30. let, kdy mnoho z nich bylo nespokojeno právě zobrazením korejských zemědělských vesnic z důvodu jejich zkráslení ve filmech.

V Koreji, kde většina obyvatel žila právě v zemědělských oblastech, nebyla obliba tohoto tématu ničím zvláštním. Problémem pro kritiky se ovšem stali diváci takovýchto filmů. Po 20. léta a většinu 30. let bylo publikum kin složeno výhradně z Korejců žijících ve velkých městech. Jednoduše proto, že naprostá většina vesnických obyvatel si nemohla

---

<sup>49</sup> KIM, Dong Hoon, *Eclipsed Cinema: The film culture of colonial Korea*, str. 72 až 74

<sup>50</sup> SOHN, Irhe, *Enterprises of the Feeble: The Makings of Cinema in Colonial Korea*, str. 28 a 30

<sup>51</sup> *List of Korean films of 1919–1948*, Dostupné z:

[https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_Korean\\_films\\_of\\_1919–1948](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Korean_films_of_1919–1948)

<sup>52</sup> SOHN, Irhe, *Enterprises of the Feeble: The Makings of Cinema in Colonial Korea*, str. 28 a 30

<sup>53</sup> KIM, Dong Hoon, *Eclipsed Cinema: The film culture of colonial Korea*, str. 76

<sup>54</sup> MIN, Eungjun, Jinsook JOO a Han Ju KWAK. *Korean Film: History, Resistance, and Democratic Imagination*, str. 34

takovou zábavu finančně dovolit. Konkrétně v recenzi *Arirangu* zaznívala kritika propasti mezi obrazem korejské vesnice a divákem.

Divák viděl ve filmu například postavu vzdělaného učitele z města, jak učí vesničany a snaží se tak celou zaostalou oblast zmodernizovat a vylepšit. Dalším problematickým místem byla scéna Korejce oblečeného v západním obleku, vesele tančícím s prostě oblečeným vesničanem. Kritizovány byly rekvizity i líčení použité v *Arirangu*. Scény ve filmu se jednoduše neshodovaly se skutečností, které vesničané čelili a byly spíše představou filmového tvůrce, který tuto představu prezentoval divákům z měst. Ti ji pak považovali za skutečnost. Místo reality bylo ale vesnické zasazení příběhu spíše využito jen pro romantickou zápletku filmu.<sup>55</sup>

Na rozdíl od některých postkoloniálních filmových historiků, kteří považují Na Ungjua za zakladatele realismu v Koreji, ho jeho současníci naopak velmi kritizovali za nedostatek reality v jeho filmech. Jeho filmy o Čosonu podle kritiků naopak vůbec neukazovaly skutečnost země.

Podle Naových slov *Arirang* realitu představovat neměl a byl mimo jiné ovlivněný z části expresionistickým filmem. Konkrétně téma šílenství a psychologických problémů bylo inspirováno německými snímky tohoto stylu. Zvláště scéna, kdy má Jong-džin halucinace a schyluje se k vraždě Ki-ha, je natočená v typickém expresionistickém filmovém stylu.

Zastánci realismu ve filmu tedy hodnotí spíše film podle jeho obsahu a příběhu než podle stylu, v jakém byl samotný snímek natočen a v jakém ho Na chtěl vytvořit.<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> KIM, Dong Hoon, *Eclipsed Cinema: The film culture of colonial Korea*, str. 75

<sup>56</sup> Tamtéž, str. 76 až 77



## KAPITOLA 3

### 3.1 Otázka vlasteneckého filmu

#### 3.1.1 Na Un-gju a jeho kariéra

První kroky, které Na Un-gju v rámci své filmové kariéry učinil, nenapovídaly tomu, že by se z něj někdy mohla stát filmová hvězda a že by mohl vytvořit film, který bude pro mnohé symbolem protijaponského odboje. Nejprve se snažil prosadit u filmu jako herec, ale když se v roce 1924 objevil v Pusanu, kde měla sídlo dříve zmíněná filmová produkční společnost *Čoson Khinema*, byl kritizován zejména za svůj vzhled. Na Un-gju byl prý malý, měl krátký krk, tlusté nohy a na obličeji akné. Proto údajně neměl moc šancí ve filmovém průmyslu uspět. I přesto, že si Na prý byl svých nedostatků vědom, působil oproti ostatním sebejistě. Ze svého neobvyklého vzhledu se mu nakonec podařilo udělat přednost a zaujal tak diváky, kteří si ho postupně začali všimnout, i když nejdříve účinkoval pouze ve vedlejších rolích.<sup>57</sup>

Zlomovým se pro něj stal snímek *Bird in a Cage* (농중조, 1926, I Kju-sol), kde dostal příležitost napsat a zrežirovat i svojí první filmovou scénu. Jednalo se o původně japonský snímek<sup>58</sup>, ze kterého měl režisér I Kju-sol (이규설, 1902-?) vytvořit i korejskou verzi. Protože šlo o již starší film a režisér nevěřil, že by korejská adaptace dokázala přilákat dostatek diváků, o pomoc byl tedy požádán Na Un-gju. Ten do scénáře přidal jeden komediální a akční prvek – scénu, kdy postava hraná Naem jede na kole a spadne. I když film u kritiků nakonec tolik neuspěl, byla to právě Na Un-gjuova scéna, která upoutala pozornost recenzentů a diváků. Na zaujal jak svým vzhledem, tak hereckými schopnostmi.

Na Un-gju tímto úspěchem ukázal svůj talent a cit pro film, a navíc se mu dostalo uznání od *Čoson Khinema*. Osvědčily se jeho schopnosti jako autora scénáře i jako režiséra. Co společnost také velmi ocenila, bylo to, že se Naovi podařilo snížit náklady na natáčení a film se díky jeho pomoci podařilo natočit za pouhých 18 dní. Na Un-gju dokonce ohromil *Čoson Khinema* natolik, že mu hned jako další projekt povolili

---

<sup>57</sup> 주창규, *분열되는 나운규의 신화와 민족적인 아나키즘 영웅의 탄생, 1920년대 영화소설에 나타난 나운규의 스타 이미지 연구*, str 384

<sup>58</sup> Jedná se o snímek, který se nedochoval: *Kago no tori* (1924, Macumoto Eiiči).

zrežírovat i sehrát hlavní roli ve filmu, který byl zcela jeho původní dílo. Tímto filmem byl *Arirang*, díky kterému se Na Un-gju stal úplně první filmovou hvězdou korejského filmového průmyslu.<sup>59</sup>

Otázkou, kterou se dodnes zabývá mnoho filmových historiků, je, zdali Na Un-gju točil *Arirang* jako vlastenecký nebo protijaponský film a jestli měl opravdu v úmyslu vložit do něj různé vlastenecké a protijaponské prvky. Nebo byl takto film vnímán až diváky, na které mohlo i zapůsobit podání *pjonsa*.

Snad nejznámějším kritikem názoru, že film byl vlastenecký a jako takový měl být i natočen, se stal Čo Hui-mun, který v roce 1995 napsal esej „Přehodnocení Arirangu“. Zajímal ho důvod a účel s jakým byl film natočen, což považoval za hlavní ukazatel pro to, jak se má na film nahlížet. Došel k závěru, že *Arirang* by se neměl považovat za vlastenecký film nebo symbol proti-japonského odboje a to proto, že měl prvotně sloužit jen jako populární a zábavný film.<sup>60</sup>

Sám Na Un-gju podle všeho vnímal film spíše jako něco, co bylo určeno k zábavě než jako nástroj, který by mohl být využit k šíření nějakého politického názoru. Ve svých filmech projevoval jen minimum zájmu o politiku nebo nějaké jiné ideologie. Naopak byl spíše prý pragmatický a realista, který se domníval, že je pro korejský film lepší využít japonské zdroje a nevadilo mu využití financí japonských distributorů a producentů, kteří by do kin mohli přilákat více diváků.<sup>61</sup>

*Arirang*, stejně jako jeho další filmy, byl silně inspirován cizojazyčnými snímky. Ve svých filmech se Na Un-gju snažil použít hollywoodské filmařské techniky, aby tak uspokojil fanoušky, kteří si snímky z USA oblíbili. Například v případě *Arirangu* zrychlil tempo vyprávění, přidal sentimentální scény a humor.<sup>62</sup> Jeho cílem nebylo pouze zakomponovat do filmu cizí prvky a pracovat s nimi, ale vytvořit velkofilm, který by se v očích korejských diváků mohl rovnat podobným filmům z Ameriky. Během celé svojí kariéry kladl Na Un-gju důraz hlavně na důležitost vytvoření filmového trháku. U *Arirangu* tak za tímto účelem najal 800 komparzistů a velké množství herců se stalo typickým i pro jeho další filmy.<sup>63</sup>

---

<sup>59</sup> 주창규, *분열되는 나운규의 신화와 민족적인 아나키즘 영웅의 탄생, 1920년대 영화소설에 나타난 나운규의 스타 이미지 연구*, str 385 až 387

<sup>60</sup> KIM, Dong Hoon, *Eclipsed Cinema: The film culture of colonial Korea*, str. 62

<sup>61</sup> RHEE, Jooyeon. *Arirang, and the making of a national narrative in South and North Korea*, str. 28 a 32

<sup>62</sup> SOHN, Irhe, *Enterprises of the Feeble: The Makings of Cinema in Colonial Korea*, str. 49

<sup>63</sup> KIM, Dong Hoon, *Eclipsed Cinema: The film culture of colonial Korea*, str. 78 až 79

Teorii, že Na Un-gju nechtěl původně vytvořit vlastenecký film podporuje i to, že žádný další takový podobný již nikdy nevytvořil, a naopak kvůli finančním problémům ve 30. letech dokonce tvořil propagandistické filmy pro Japonce.<sup>64</sup>

Během své kariéry vytvořil filmy mnoha různých žánrů. Nejvíce početné byly filmy akční, dále experimentoval i s dobrodružnými filmy, westernem a mysteriálními náměty. Žádný z jeho dalších filmů se ale nestal tak úspěšným jako ten první. Například snímek z roku 1930, *The City of Iron Man* (철인도), byl akční western o dvou vesnicích, které mezi sebou z neznámého důvodu bojují a byl kritizován pro nedostatek reálných scén, které by se opravdu v Koreji mohly odehrát a za scény, které se naopak až příliš podobaly západu.<sup>65</sup>

Lidé požadovali „další *Arirang*“ a experimenty režiséra s dalšími různými žánry moc neoceňovali. Na Un-gju nakonec napsal po několika neúspěšných filmech dvě pokračování – *Arirang II* (1930) a *Arirang III* (1936). Ale ani tyto dva filmy mu úspěch nepřinesly. Druhé pokračování v podstatě kopírovalo první film – Jong-džin je propuštěn z vězení a hledá svého otce a sestru. Při svém hledání se seznámí s dívkou He-sin, ta je ale zatčena kvůli smyšlenému obvinění a Jong-džin v šílenství zabije člověka, který ji udal. Na konci filmu je Jong-džin znovu zatčen za vraždu a odveden do vězení. Kritici film odsoudili za opakování scén a kopírování zápletky z filmu prvního a za nevyužitou možnost dát Jong-džinově osudu šťastný anebo alespoň lepší konec.<sup>66</sup>

### 3.1.2 *Arirang* po konci kolonizace – Jižní Korea

Jedním z dalších názorů, které nepodporují původní vlastenectví *Arirangu* je ten, že vlastenecký podtón a role Na Un-gjua jako patriotického hrdiny byla hlavně podněcována lidmi, kteří by se dali označit za sympatizanty Japonska. Tato ironie plyne z toho, že po konci 2. světové války a konci japonské nadvlády nad Koreou se na celém poloostrově zvedla vlna protijaponského myšlení. I přes tuto antipatii ke všemu japonskému, byla ale ve vládě po osvobození spousta politiků, kteří v době kolonizace kolaborovali s japonskou vládou a využívali ekonomické a politické výhody, které jim z toho plynuly. Částečně proto, že v té době v Koreji chyběli zkušení politici<sup>67</sup> a také

---

<sup>64</sup> 주창규, *분열되는 나운규의 신화와 민족적인 아나키즘 영웅의 탄생, 1920년대 영화소설에 나타난 나운규의 스타 이미지 연구*, str 392

<sup>65</sup> KIM, Dong Hoon, *Eclipsed Cinema: The film culture of colonial Korea*, str. 77 až 79

<sup>66</sup> SOHN, Irhe, *Enterprises of the Feeble: The Makings of Cinema in Colonial Korea*, str. 43

<sup>67</sup> RHEE, Jooyeon. *Arirang, and the making of a national narrative in South and North Korea*, str. 35

proto, že Vojenská správa armády Spojených států v Koreji (zkráceně USAMGIK) úzce spolupracovala s korejskými kolaboranty a Japonci a vybírali korejské politiky bez ohledu na jejich minulost.<sup>68</sup>

Obdobná situace se pak odehrávala ve filmovém průmyslu. Například An Čong-hwa (zmíněný ve druhé kapitole) se stal jedním z předních členů Čosonské filmové komise založené v roce 1945, která měla za úkol „vyčistit pozůstatky japonského imperialismu“. A to i přes existenci důkazů, které tvrdily, že sám An se podílel na produkci japonských propagandistických filmů v době války v Pacifiku. To pak naznačuje, že části knihy od An Čong-hwaa, které vyzdvihovaly Na Un-gjuovo vlastenectví, nemusí být úplně věrohodné. Tím, že An podpořil Naovu roli vlasteneckého hrdiny, prohlásil jeho film za ukázkou vlastenectví a odboje proti koloniální vládě a poté se prezentoval jako jeho dobrý přítel, mohl být akt, kterým se An snažil tajit svoji kolaboraci s Japonskem. V jeho knize například úplně chybí jakákoliv zmínka o spolupráci Naa s Japonci. Přitom producent, distributor, většina technického štábu *Arirangu* a velká část použitého technického vybavení byla z Japonska.

Podobné „úpravy“ vlastní minulosti, však nebyly zase až tak výjimečné. Hned po osvobození Koreje od Japonska někteří autoři předělávali svá díla za strachu, že by jim jejich původní pro-japonský obsah mohl ublížit.

Díky tomu, že se Na během své kariéry nehlásil k žádné politické straně, stal se „ideologicky čistým“ a bylo možné ho využít jako národního hrdinu. To samé se stalo i s jeho filmem. Mezi lety 1946 a 1948 se kvůli ekonomickým důvodům a striktní cenzuře zavedené USAMGIKem vytvořilo pouze 33 filmů a nebylo jich tak dostatek pro promítání. Vláda tedy využila již známého a populárního filmu *Arirang* a zamýšlela ho znovu promítat.<sup>69</sup> Rozdíl byl však ten, že jeho protijaponské poslání nahradila anti-komunismem.

Vláda na jihu, kde stále důležité pozice patřily japonským kolaborantům viděla, že v minulosti byl *Arirang* schopen spojit národ proti koloniální vládě pod záštitou vlastenectví. O to samé se tedy pokusila znovu, pouze s tím, že nyní vlastenectvím spojí jih proti „novému nepříteli“ – komunistickému severu. USAMGIK definoval film jako

---

<sup>68</sup> KRIŠTOFOVÁ, *Pod vycházejícím sluncem: japonsko-korejské vztahy v průběhu 19. a 20. století*, str. 277

<sup>69</sup> V žádných zdrojích se mi nepodařilo najít, zda k samotnému promítání opravdu došlo (vzhledem k tomu, že někdy v této době měl film ztratit) nebo šlo pouze teorii, která se o *Arirangu* v té době šířila.

„velmi účinné médium, které mohlo sloužit kulturním, ekonomickým a politickým účelům“.<sup>70</sup>

### 3.1.3 *Arirang* po konci kolonizace – Severní Korea

Vlastenectví přítomné v *Arirangu* nebylo využíváno pouze na jihu ale i na severu poloostrova. Stejně jako na jihu i na severu Koreje se po osvobození zvedla vlna antipatií ke všemu japonskému. V umění a literatuře byl kladen důraz na aktivity Kim Ir-sena v roli partyzána bojujícího proti Japonsku v letech 1926 až 1945, do čehož Na a *Arirang* přesně zapadali.<sup>71</sup> Podle „legendy“ Kim Ir-sen viděl *Arirang* ve 20. letech a byl dojatý jeho vlastenectvím. Právě tento film ho měl inspirovat k zájmu o lidové písně s vlastnickým významem.<sup>72</sup>

V severokorejské verzi *Arirangu* je několik změn oproti scénáři napsaném v roce 1929 a využívaném v Jižní Koreji. Nejprve dává do souvislosti Jong-džinovo šílenství s jeho účastí na protestech v březnu 1919. Zadruhé je zde zdůrazněna role Jong-džinova vesnického učitele Paka, který ve filmu učí děti o korejské kultuře a tradicích. Zatřetí je zde více popsána oslava sklizně s důrazem na sílu kolektivu. Zatímco verze z roku 1929 začíná konfrontací mezi hlavní kladnou postavou (Jong-džinem) a hlavní zápornou postavou (Ki-hem), verze severokorejská začíná scénou, ve které je pošťák, jenž do vesnice doručuje zprávu o mladém muži, který je slibný budoucí vůdce místní komunity a který se vrací zpátky do své rodné vesnice (tímto mužem má být Hjon-gu, přítel Jong-džina). Jong-džin na tuto zprávu reaguje slovy o pokračujícím odboji proti Japonsku. Poslední z rozdílů je větší důraz na přítomnost japonských policistů. Policie v této verzi častěji vesnici kontroluje a přátelí se s bohatým statkářem.<sup>73</sup>

Tento popis filmu pochází z publikace „Na Un-Gyu a jeho umění“, která vyšla v Severní Koreji v 60. letech. Na se díky této knize stal první historickou osobností (hned po Kim Ir-senovi), o které byl knižně vydán životopis.<sup>74</sup> Autoři zde nespecifikují, z jakého zdroje scénář získali a popisují režiséra Na Un-gjua jako průkopníka vlasteneckého filmu, jehož cílem bylo popsat tvrdou realitu sedláků pod koloniální

---

<sup>70</sup> RHEE, Jooyeon. *Arirang, and the making of a national narrative in South and North Korea*, str. 33 a 36

<sup>71</sup> Tamtéž, str. 37

<sup>72</sup> KIM, Dong Hoon, *Eclipsed Cinema: The film culture of colonial Korea*, str. 61

<sup>73</sup> RHEE, Jooyeon. *Arirang, and the making of a national narrative in South and North Korea*, str. 31 až 32

<sup>74</sup> KIM, Dong Hoon, *Eclipsed Cinema: The film culture of colonial Korea*, str. 61

nadvládou. Hora Arirang, na kterou Jong-džin po svém zatčení na konci filmu stoupá, podle knihy symbolizuje imaginární horu problémů, kterou lidé z Koreje musí překonat. Hora Arirang má představovat jak třídní problém pro chudé sedláky, tak nemožnost vyjádřit v době japonské nadvlády své vlastenecké názory.<sup>75</sup>

Autoři část knihy věnují popisu Naovy účasti v povstání za nezávislost 1. března 1919, jeho dvouletému vězení za působení v Čosonské osvobozené armádě v Mandžusku a pravidelně zmiňují jeho životní události v souvislosti s teorií čučche a akty vlastenectví.<sup>76</sup>

Na Un-gju přitom podle všeho neměl nejmenší zájem stát se členem žádné socialistické organizace, a naopak k nim měl spíše negativní vztah. Věřil, že umění by nemělo sloužit žádné politické ideologii.<sup>77</sup>

Za svého života byl naopak často kritizován pro „nedostatek třídního vědomí“ a za „nespoutaný životní styl“. Co se týče jeho účasti v armádě, podle Naových slov z Koreje utekl, protože byl po březnu 1919 hledán policií a když mu došlo jídlo a peníze, nezbylo mu nic jiného než se k armádě přidat.<sup>78</sup>

### 3.2 Otázka autorství *Arirangu*

Vedle otázky vlastenectví existují dále pochybnosti o autorství *Arirangu*. Podle článku z března 1928 nazvaného „Koloniální korejský film v kolébce“ byl uvedený v titulkách filmu jako režisér Cumori Hidegacu<sup>79</sup>, který v Koreji vystupoval pod jménem Kim Čang-son. Stejně jméno je pak napsáno také pod filmem *Bird in a Cage*<sup>80</sup>, snímkem, ve kterém Na Un-gju zrežiroval svoji první scénu.<sup>81</sup>

Na tento fakt poprvé upozornil, stejně jako na otázku vlastenectví, Čo Hui-mun ve své eseji z roku 1995. Podle něj opravdu režisérem mohl být Cumori a svůj názor obhajoval několika důkazy:

---

<sup>75</sup> RHEE, Jooyeon. *Arirang, and the making of a national narrative in South and North Korea*, str. 32

<sup>76</sup> Ideologie Severní Koreje vytvořená Kim Ir-senem, spočívá na státní samostatnosti, nezávislosti a soběstačnosti. (Zdroj: *Juche*, Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Juche>)

<sup>77</sup> RHEE, Jooyeon. *Arirang, and the making of a national narrative in South and North Korea*, str. 37 a 39

<sup>78</sup> *The Chronicle of Chunsa Na Un-kyu* (dostupné z: <https://artsandculture.google.com/exhibit/the-chronicle-of-chunsa-na-un-kyu/wQw3KDtB>)

<sup>79</sup> V některých zdrojích je uveden také jako Cumori Šuiči.

<sup>80</sup> Jako korejský režisér je uveden I Kju-sol.

<sup>81</sup> CHUNG, Chonghwa, *Negotiating Colonial Korean Cinema in the Japanese Empire: From the Silent Era to the Talkies, 1923-1939*, str. 146

Nejprve se zaměřil na teorii o tom, že Na Un-gju se snažil, když dával filmový scénář ke kontrole, vyhnout problémům s cenzurou a podepsal se japonským jménem – Cumori Hidegacu.<sup>82</sup> Cenzoři by mohli k filmu přistupovat více shovívavěji, pokud se jednalo o japonského režiséra a ne korejského. Na měl podle všeho dobrý důvod k tomu, aby se cenzury a policie bál. Jak bylo uvedeno výše, měl problémy s policií po své účasti na povstání roku 1919 a strávil dva roky ve vězení.

Na to Čo Hui-mun reagoval tím, že neexistuje záznam, který by potvrdil, že *Arirang* byl někdy předmětem zájmu cenzorů. Naopak podle něj byl *Arirang* výjimkou, protože prošel, na rozdíl od mnohých filmů, kontrolou hned na poprvé bez nutnosti předělat scény.<sup>83</sup> Jak bylo zmíněno dříve, jediná cenzura týkající se nejen filmu, ale i jeho promítání, souvisela s letáky ke snímku. V den před premiérou bylo japonskou policií zabaveno přes 10 000 propagačních letáků, což policie odůvodnila tím, že otištěná slova písňe *Arirang* porušují zákon o veřejné bezpečnosti.<sup>84</sup>

Zadruhé všechny dochované tištěné zdroje neuvádí jako režiséra jméno Na Un-gju, ale Cumori Hidegacu. Čo pokládá za zvláštní ten fakt, že by Na Un-gju po deset let tajil, že je tvůrcem *Arirangu* a přiznal se k tomu až kolem roku 1937.<sup>85</sup> Zvláště po tom, co se snažil po svém prvním snímku dále prorazit více jako režisér, a ne jako herec. Dokonce se po několika neúspěšných zrežírovaných filmech pokusil za tímto účelem založit svoji vlastní filmovou produkční společnost.<sup>86</sup> V jednom ze zdrojů, který Naa obhazuje se uvádí, že po uvedení *Arirangu* začal mít režisér větší potíže s japonskou policií a cenzurou.<sup>87</sup> Je tedy možné, že svoji účast na režii filmu neodhalil z tohoto důvodu.

Jako poslední důkaz uvádí Čo promítání *Arirangu* v Japonsku. V roce 1942 byl film promítán korejské minoritě na ostrově Hokkaidó. *Arirang* by podle Čoa nemohl být promítán, pokud by byl zjevný jeho protijaponský obsah, a navíc by byl jeho režisérem Korejec. Tento argument může být ovšem vyvrácen tím, že narážky proti Japonsku a koloniální vládě mohly být doplněny až v rámci mluveného projevu *pjonsa*. Přičemž stejně obratně mohly *pjonsa* svým projevem protijaponský podtext filmu i skrýt.

---

<sup>82</sup> RHEE, Jooyeon. *Arirang, and the making of a national narrative in South and North Korea*, str. 34

<sup>83</sup> RHEE, Jooyeon. *Arirang, and the making of a national narrative in South and North Korea*, str. 34

<sup>84</sup> KIM, Dong Hoon, *Eclipsed Cinema: The film culture of colonial Korea*, str. 67

<sup>85</sup> RHEE, Jooyeon. *Arirang, and the making of a national narrative in South and North Korea*, str. 34

<sup>86</sup> 주창규, *분열되는 나운규의 신화와 민족적인 아나키즘 영웅의 탄생, 1920년대 영화소설에 나타난 나운규의 스타 이미지 연구*, str 389 a 391

<sup>87</sup> Tamtéž, str. 393

Otázku režie by mohl objasnit život a práce Cumoria Hidegacu, nicméně o jeho aktivitách nemáme mnoho informací. Víme pouze to, že byl údajně synovcem jednoho ze zakladatelů *Čoson Khinema*, který také *Arirang* financoval. Zajímavé je, že dalším filmem, pod kterým byl podepsán, byl film z roku 1927 *A Bull With No Horns* (뿔빠진 황소, jako korejský režisér je uveden Un Namgung). Film o problémech pracující třídy, který kritizuje využívání korejských horníků japonskými zbohatlíky. Je to tedy snímek o dobové korejské společnosti pod koloniální nadvládou stejně jako je tomu v případě *Arirangu*. Po tomto snímku se o jeho osobě už nenašly žádné další informace.<sup>88</sup>

Zdroje, které naopak hájí to, že je Na Un-gju režisér *Arirangu*, píší například o tom, že snímek je natočený v korejském jazyce (i když je němý, odezíráním ze rtů herců byl tento fakt potvrzen). Dále, stejně jako v *Arirangu*, tak v Naových dalších filmech je patrná inspirace Hollywoodem.<sup>89</sup>

---

<sup>88</sup> RHEE, Jooyeon. *Arirang, and the making of a national narrative in South and North Korea*, str. 35

<sup>89</sup> CHUNG, Chonghwa, *Negotiating Colonial Korean Cinema in the Japanese Empire: From the Silent Era to the Talkies, 1923-1939*, str. 147



## ZÁVĚR

Ať už to svým filmem *Na* zamýšlel nebo ne, pro mnoho Korejců se stal snímek symbolem protijaponského odporu a film se ve velkém podílel na popularizaci písně *Arirang*, jako symbolu proti koloniální vládě. Díky filmu se píseň stala velkým hitem, a i po konci japonské nadvlády pro Korejce zůstala něčím, čím si připomínají svoji pospolitost. Píseň byla například hrána po konci Korejské války v roce 1953, kdy Jižní Korea se Severní podepisovaly Dohodu o příměří. Zazněla také jako společná hymna sportovního týmu z KLDK a Jižní Koreje na Asijských hrách v Pekingu v roce 1989.<sup>90</sup>

Pokud se týká samotného filmu, dočkal se šesti dalších filmových zpracování, z čehož poslední byl natočen v roce 2003. Toto zpracování *Arirangu* se stalo prvním jihokorejským filmem, který byl také veřejně promítán v Pchjongjangu, hlavním městě Severní Koreje.<sup>91</sup> Píseň *Arirang*, samotný film i jeho tvůrce *Na Un-gju* jsou tedy jedním z mála historických symbolů, které jsou dodnes považovány za důležité jak na jihu, tak na severu korejského poloostrova.<sup>92</sup>

Jestliže se držíme verze, že *Arirang* režíroval *Na Un-gju*, podílel se ve velkém na vývoji korejské filmové produkce a pro mnohé je do dnes filmovým tvůrcem, který položil základy korejského filmu. Mimo to, že byl autorem několika trendů pro korejskou filmovou tvorbu během japonské koloniální správy, inspiroval mnoho filmových tvůrců k vlastní tvorbě. I přes nepříznivé prostředí pro tvoření filmu, jakým v jeho době Korea byla, se mu podařilo přispět ke skoro polovině snímků vytvořených během koloniálního období. Ať už se angažoval jako režisér, herec, autor scénáře nebo producent.<sup>93</sup>

Fakt, že snímek se dodnes nepodařilo najít jistě také přispěl a stále přispívá k obrazu *Arirangu* jako legendárního korejského filmu. I když kolem snímku stále koluje spousta nezodpovězených otázek jistě zůstává, že *Arirang* měl na korejskou společnost neobyčejný vliv a výrazně se podílel na vývoji korejské filmové produkce.

---

<sup>90</sup> YANG, Jeongwon a Sunhee LEE. *Arirang: How Did The Folk Music Promote Solidarity During A Period Of Colonization And Diaspora*, str. 26

<sup>91</sup> *Arirang (1926 film)*, Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Arirang\\_\(1926\\_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Arirang_(1926_film))

<sup>92</sup> RHEE, Jooyeon. *Arirang, and the making of a national narrative in South and North Korea*, str. 32

<sup>93</sup> KIM, Dong Hoon, *Eclipsed Cinema: The film culture of colonial Korea*, str. 82

## RESUMÉ

Korean director Na Un-gyu (나운규, 1902-1937) is until this day viewed as a very important figure of Korean film history and as someone, who laid the foundation for Korean cinema. In this thesis, I decided to focus on his best-known movie called *Arirang* which is considered as a first Korean nationalist movie.

In the first chapter, I wrote about factors, that affected the development of Korean cinema. As are cultural traditions and historical events. The main part of this work describes the plot of *Arirang*, reactions of Koreans, and different aspects in which *Arirang* was so unique at its time. Questions about the movie's nationalism and authorship are discussed in the last chapter. By this thesis, I tried to introduce *Arirang* as well as why and how is Na Un-gyu's movie important for Korean cinematography.

## SEZNAM ZDROJŮ

### České zdroje – knižní

KRIŠTOFOVÁ, Veronika. *Pod vycházejícím sluncem: japonsko-korejské vztahy v průběhu 19. a 20. století*. Praha: EPOCH, 2018. ISBN 978-80-7557-113-7.

### Korejské zdroje – články

주창규. *분열되는 나운규의 신화와 민족적인 아나키즘 영웅의 탄생, 1920년대 영화소설에 나타난 나운규의 스타 이미지 연구*. 2012. DOI:

10.17947/kfa.54.201212.014.

(A: Chang-Gyu Ju, Reconsideration of Na Un-kyu's Myth and the Birth of National Anarchist Hero. A Study of Na Un-kyu's Star Image in Cine-roman 1920's)

### Anglické zdroje – knižní

KIM, Dong Hoon. *Eclipsed Cinema: The Film Culture of Colonial Korea*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017. ISBN 9781474437547.

MIN, Eungjun, Jinsook JOO a Han Ju KWAK. *Korean Film: History, Resistance, and Democratic Imagination*. USA: Praeger Publishers, 2003. ISBN 978-0275958114.

### Anglické zdroje – články

ATKINS, E. Taylor. The Dual Career of “Arirang”: The Korean Resistance Anthem That Became a Japanese Pop Hit. *The Journal of Asian Studies*. 2007, **66**(3). DOI: 10.1017/S0021911807000927.

CHUNG, Chonghwa. Negotiating Colonial Korean Cinema in the Japanese Empire: From the Silen Era to the Talkies, 1923-1939. *Cross-currents: East Asian History and Culture Reviews*. 2012, (5).

RHEE, Jooyeon. Arirang, and the making of a national narrative in South and North Korea. *Journal of Japanese and Korean Cinema*. 2009, **1**(1). DOI: 10.1386/jjkc.1.1.27\_1.

YANG, Jeongwon a Sunhee LEE. Arirang: How Did The Folk Music Promote Solidarity During A Period Of Colonization And Diaspora. *Academic Fora*. 2016, **49**(6), 21-26.

YECIES, Brian. Film Censorship as a Good Business in Colonial Korea: Profiteering From Hollywood's First Golden Age, 1926-36. *Journal of Korean Studies*. 2006, **10**(1), 59-83.

YECIES, Brian a Ae-Gyung SHIM. Lost Memories of Korean Cinema: Film Policies During Japanese Colonial Rule, 1919-1937. *Asian Cinema*. 2003, **14**(2), p. 75-90(16). DOI: [https://doi.org/10.1386/ac.14.2.75\\_1](https://doi.org/10.1386/ac.14.2.75_1).

#### Anglické zdroje – akademické práce

SOHN, Irhe. *Enterprises of the Feeble: The Makings of Cinema in Colonial Korea*. 2018. The University of Michigan.

#### Anglické zdroje – elektronické

KOREAN FILM ARCHIVE. *The Chronicle of Chunsa Na Un-kyu* [online]. In: . [cit. 2020-04-07]. Dostupné z: <https://artsandculture.google.com/exhibit/the-chronicle-of-chunsa-na-un-kyu/wQw3KDtB>

*Arirang (1926 film)* [online]. [cit. 2020-04-26]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Arirang\\_\(1926\\_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Arirang_(1926_film))

*Juche* [online]. [cit. 2020-04-03]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Juche>

*List of Korean films of 1919–1948* [online]. [cit. 2020-03-16]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_Korean\\_films\\_of\\_1919–1948](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Korean_films_of_1919–1948)