

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra asijských studií

MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Korejské hostess filmy: sociální kritika navzdory cenzuře Pakovy  
diktatury

Korean Hostess Films: Social Criticism Despite Censorship of Pak's  
Dictatorship

OLOMOUC 2023 Bc. Agáta Nová

Vedoucí diplomové práce:

Dr. Andreas Schirmer

Prohlášení o samostatnosti

Prohlašuji, že jsem magisterskou diplomovou práci na téma *Korejské hostess filmy: sociální kritika navzdory cenzuře Pakovy diktatury* vypracovala samostatně a s použitím uvedené literatury a pramenů.

V Olomouci, dne .....

Podpis .....

## Anotace

Jméno a příjmení: Bc. Agáta Nová

Název fakulty a katedry: Filozofická fakulta, Katedra asijských studií

Název práce: Korejské hostess filmy: sociální kritika navzdory cenzuře Pakovy diktatury

Vedoucí práce: Dr. Andreas Schirmer

Počet stran: 52

Počet znaků: 110 259

Počet titulů použité literatury: 19

Klíčová slova: Jižní Korea, korejský film, Pak Čong-hui, 70. léta, hostess filmy

Hostess filmy byl žánr, který vznikl v Jižní Koreji zhruba v polovině 70. let. Pro tento žánr byly typické tragické příběhy žen, jejichž život se naprosto změnil po sexuálním napadení. Ženy se snaží toto trauma překonat, ale nedaří se jim jejich život obrátit k lepšímu. Naopak následují další nešťastné události, které ženy nakonec dovedou k životu na kraji společnosti, smrti nebo sebevraždě. I přesto, že jsou ve filmech zobrazeny scény, které by běžně u tehdejšího režimu neprošly, hostess snímky s cenzurou v podstatě žádný velký problém neměly. Cílem této práce je analýza hostess filmů jako žánru a poté konkrétních filmů a scén, které mohly mít základ v realitě a mohly kritizovat tehdejší sociální a politickou situaci. Dále je práce zaměřena na cenzuru a otázku, jak je možné, že se jí hostess filmy vyhnuly.

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

## Obsah

Seznam citovaných filmů .....	6
Hostess filmy .....	6
Filmy ostatního žánru .....	7
Ediční poznámka .....	8
Úvod .....	9
Filmový průmysl 60. a 70. let: od zlatého věku k temnému období .....	11
Počátek Pakovy kontroly a vznik producentských elit .....	11
Záplava „quota quickies“ a změny v politice .....	16
Paradox ekonomického rozvoje .....	18
Hostess filmy jako zachránce korejského filmu .....	21
Vznik žánru .....	21
<i>Jōngsang šide</i> (Éra obrazu) .....	23
Popularita hostess filmů .....	28
Do jaké míry odpovídaly hostess filmy dobové realitě? .....	31
Jong-dža a nešťastný život pracujících žen .....	31
Stigma pracující ženy .....	36
Realismus Éry obrazu .....	37
Cenzura vs. hostess filmy .....	40
Filmová cenzura za Pakova režimu .....	40
Moderním Soulem proti politice .....	42
Prostitutky jako představitelky Pakovy ideologie .....	46
Závěr .....	49
Resumé .....	50
Seznam použitých zdrojů .....	51

## Seznam citovaných filmů

### Hostess filmy

*Heavenly Homecoming to Stars* (1974, I Čang-ho)

*별들의 고향 – Pjöldŭle kohjang*

*Youngja's Heydays* (1975, Kim Ho-sun)

*영자의 전성시대 – Jŏng-džae čönsöngšide*

*Women's Street* (1976, Kim Ho-sun)

*여자들만 사는 거리 – Jödžadŭlman sanŭn köri*

*Winter Woman* (1977, Kim Ho-sun)

*겨울여자 - Kjöuljödža*

*Do You Know Kkotsuni?* (1978, Čöng In-jöp)

*꽃순이를 아시나요 – Kkötsunirŭl ašinajo*

*I Am a No. 77 Girl* (1978, Pak Ho-tche)

*나는 77 번 아가씨 – Nanŭn 77bon agassi*

*Miss O's Apartment* (1978, Bjön Čang-ho)

*O 양의 아파트 – O jange apchatchŭ*

*The Woman I Ditched* (1978, Čöng So-jöng)

*내가 버린 여자 – Nega pörin jödža*

*26x365=0* (1979, No Se-han)

*Heavenly Homecoming to Stars II* (1979, Ha Gil-džong)

*별들의 고향 – Pjöldŭle kohjang*

*The Man I Ditched* (1979, Čöng So-jöng)

*내가 버린 남자 – Nega pörin namdža*

*The Rose That Swallowed Thorn* (1979, Čong Čin-u)

가시를 삼킨 장미 – *Kaširül samkchin Čangmi*

*Confession of Young-a* (1978, Bjön Čang-ho)

영아의 고백 – *Jöng-ae kobeg*

Filmy ostatního žánru

*Aimless Bullet* (1961, Ju Hjön-mok)

오발탄 – *Obaltchan*

*The Empty Dream* (1965, Ju Hjön-mok)

춘몽 – *Čhunmong*

*Holiday* (1968, I Man-Hüi)

휴일 – *Hjuil*

*March of Fools* (1975, Ha Gil-džong)

바보들의 행진 – *Pabodüle hengdžin*

*Night Travel* (1977, Kim Su-jong)

야행 – *Jaheng*

*Toward That High Place* (1977, Im Wön-šik)

저 높은 곳을 향하여 – *Čö nopchün kosül hjanghajö*

## 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 byly uvedeny v daném zdroji z důvodu snadnější identifikace.

Filmy zpravidla nemají svůj standardizovaný český překlad, proto jsou uváděny pod svým překladem v angličtině. Původní korejská jména filmů jsou uvedena v sekci „Seznam citovaných filmů“ v hangulu i v české transkripci. Názvy geografických míst a názvů institucí jsou uvedeny pod českým názvem, pokud takový zavedený termín existuje. V opačné případě jsou uvedeny v české populární transkripci.

## Úvod

Hostess filmy byly fenomén, který se rozšířil zhruba v druhé polovině 70. let. V době, kdy korejský filmový průmysl čelil krizi a korejská divácká veřejnost ve velkém opouštěla kina, se objevil žánr, který lámal rekordy ve sledovanosti. Hostess filmy vyprávěly tragické příběhy o dívkách, které se po sexuálním napadení staly prostitutkami nebo začaly pracovat v baru, kde nalévaly alkohol zákazníkům. Navzdory nařízení cenzury, kdy filmy měly mít hlavně povzbuzující náladu a divákům dodat naději, se hostess filmy nesly ve smutném duchu a končily zpravidla nešťastně. Hlavní ženská postava po dlouhém trápení spáchá sebevraždu, ztratí se nebo přijme život, ve kterém není šťastná.

I přes velkou popularitu se názory na tento žánr filmů poměrně liší. Podle některých kritiků se režisérům do filmu podařilo šikovně ukrýt kritiku tehdejší společnosti a současně uniknout přísné cenze. Zároveň se povedlo filmy zajímavě natočit i po vizuální stránce a dosáhnout komerčního úspěchu.<sup>1</sup> Na druhou stranu existují i názory, že hostess žánr jsou pouze filmy, které se snaží předložit příběh z pohledu nešťastné ženy a obviňují muže za jejich pád. Nezobrazují žádnou realitu, nebo kritiku Jižní Koreje 70. let a ani nepoukazují na chyby ve společnosti, která dopustila úpadek hlavních postav.<sup>2</sup> Cílem této práce není zpochybňovat zneužívání sexuálních scén za účelem provokace anebo zaujetí co nejvíce diváků. Téma, na které se chci zaměřit, je realismus a cenzura hostess filmů. Cílem práce je analyzovat, jestli se ve filmech objevovaly nějaké scény, které se zakládaly na realitě a mohly kritizovat sociální a politickou situaci. Pokud se takovéto scény objevovaly, pokusím se zodpovědět otázku, jak je možné, že hostess filmy prošly cenzurou a filmy mohl být bez problému promítány.

První kapitola bude zaměřena na jihokorejský filmový průmysl 60. a 70. let. Zvláště na politické změny, které měly na film velký vliv, a to zejména po jeho obsahové stránce. Pak Čong-hui se po vojenském puči stal novým prezidentem Jižní Koreje a jeho vládu doprovázela řada přísných nařízení, které měly za cíl vymazat jakoukoliv kritiku společnosti nebo politiky z médií. Současně jejich cílem bylo zajištění propagace režimu. Tato kontrola ve velkém přispěla k úpadku korejského filmu. Zároveň na korejský film měl negativní vliv i příchod televize a její podpora Pakovou vládou, tomuto problému se také kapitola věnuje.

---

<sup>1</sup> KIM, Molly Hyo J. *Film Censorship Policy During Park Chung Hee's Military Regime (1960-1979) and Hostess Films* str. 45

<sup>2</sup> MIN, Eungjun, Jinsook JOO a Han Ju KWAK. *Korean Film: History, Resistance, and Democratic Imagination* str. 55

Ve druhé kapitole se budu věnovat vzniku prvních hostess filmů a celkově vzniku daného žánru. V jedné části kapitoly bude popsáno hnutí Éry obrazu. Režiséři tohoto filmového hnutí, které reagovalo na úpadek filmového průmyslu, patřili mezi první režiséry hostess filmů. Vzhledem k tomu, že pochopení cílů Éry obrazu by mohlo pomoci k pochopení hostess filmů, co se týče realismu, považovala jsem za důležité toto hnutí do diplomové práce zahrnout. Dále se v kapitole budu zabývat popularitou hostess filmů v 70. letech.

Třetí kapitola bude zaměřena na realismus hostess filmů. Scény, jež mohly zobrazovat reálné problémy, kterým Korejci v 70. letech čelili, budou ukázány hlavně na filmu *Young-ja's Heydays*. Tento film byl jedním z nejpobulárnějších hostess filmů a měl na tento žánr velký vliv. Chtěla bych na různých částech filmu poukázat na realitu pracujících žen v Jižní Koreji a nesnadnému životu, který díky Pakově industrializaci vedly. Nejdříve se kapitola bude věnovat chudobě a pracovním podmínkám. Dále sexuálnímu obtěžování žen, na které mohlo být v hostess filmech také poukázáno. Na otázku, zda realita byla v hostess filmech zobrazena, odpovídá i Éra obrazu a jedna ze základních myšlenek, se kterou bylo hnutí založeno. Tato argumentace bude obsažena také v této kapitole.

V poslední kapitole se pokusím zodpovědět otázku, jak je možné, že hostess filmy prošly vcelku bez problému přísnou cenzurou režimu. Nejdříve se budu v kapitole věnovat tomu, jak cenzura v 60. a 70. letech fungovala. Jaké byly požadavky státu a jaká témata byla pro Pakův režim naopak tabu. V další části kapitoly budou popsány dva různé důvody, proč cenzura byla k hostess filmům tak shovívavá. Mezi filmovými tvůrci byl rozšířený způsob, jak natočit scény, které „lichotily“ režimu a tím se potom jiné riskantní scény zachránily před vystříhnutím. Dalším důvodem je chování postav, ve kterém mohla cenzura vidět soulad s Pakovou ideologií o národní soudržnosti a sebeobětování se pro Koreu.

## Filmový průmysl 60. a 70. let: od zlatého věku k temnému období

Korea 60. a 70. let byla z hlediska filmového průmyslu dvě velmi odlišná období. Zatímco začátek 60. let bývá označován za „zlatý věk“<sup>3</sup> nebo „období rozkvetu“ korejského filmu<sup>4</sup>, 70. léta získala přezdívku „období temna“.<sup>5</sup> V první výše zmíněné době probíhal obrovský rozkvět korejské filmové tvorby přes různé žánry od komedií až po válečné thrillery. Filmy se postupně staly nejvýraznějším zábavným médiem pro širokou veřejnost<sup>6</sup>, počet diváků chodících do kin meziročně neustále stoupal a stoupalo také číslo produkováných filmů.<sup>7</sup> Přibližně o dekádu let později tento rozmach korejského filmu následoval strmý pokles. Kvalita snímků se časem začala nápadně horšit, což mělo za následek menší příliv financí na další tvorbu. Tím vedle kvality začala klesat i kvantita produkováných filmů jihokorejskými produkčními společnostmi.<sup>8</sup> V této kapitole se budu věnovat příčinám změny mezi těmito dvěma obdobími, která i když nenabízela ideální podmínky, následně vytvořila příznivé prostředí pro tvorbu a úspěch hostess filmů.

### Počátek Pakovy kontroly a vznik producentských elit

Korejský film v 60. letech úspěšně pokračoval ve svém růstu, který započal po konci Korejské války. Vláda tehdejšího prezidenta I Sung-mana hned v roce 1954 učinila zásadní rozhodnutí a začala značně zvýhodňovat korejské filmy oproti těm zahraničním. Zatímco lístky na zahraniční filmy podléhaly 90 % zdanění, lístků na domácí filmy se zdanění netýkalo. Diváci tak byli více motivováni jít shlédnout levnější tuzemskou tvorbu a tímto nařízením se tak podařilo znovu nastartovat korejskou filmovou produkci, která během války značně strádala.<sup>9</sup> Další významnou událostí, jež měla na filmový průmysl překvapivě poměrně velký vliv, byla studentská Dubnová revoluce v roce 1960.<sup>10</sup> Nespokojenost studentů s korupcí a rozsáhlými podvody, se kterými byla vláda I Sung-mana spojená, ještě umocnila

---

<sup>3</sup> LEE, Sangjoon. *Rediscovering Korean Cinema*. Str. 42

<sup>4</sup> MIN, Eungjun, Jinsook JOO a Han Ju KWAK. *Korean Film: History, Resistance, and Democratic Imagination* str. 43

<sup>5</sup> YECIES, Brian a Aegyung SHIM. *The Changing Face of Korean Cinema: 1960 to 2015* str. 105

<sup>6</sup> MIN, Eungjun, Jinsook JOO a Han Ju KWAK. *Korean Film: History, Resistance, and Democratic Imagination* str. 43 a 44

<sup>7</sup> 1960-1969. Koreanfilm.org [online]. [cit. 2022-09-15]. Dostupné z: <http://www.koreanfilm.org/kfilm60s.html>

<sup>8</sup> YECIES, Brian a Aegyung SHIM. *The Changing Face of Korean Cinema: 1960 to 2015* str. 144

<sup>9</sup> Zatímco v roce 1953 bylo natočeno filmů pouze 6, v roce 1959 to bylo již filmů 111.

(Zdroj: LEE, Sangjoon. *Rediscovering Korean Cinema*. Str. 41)

<sup>10</sup> LEE, Sangjoon. *Rediscovering Korean Cinema*. Str. 43

vysoká nezaměstnanost vysokoškoláků. Výsledkem revoluce byla rezignace I Sung-mana, vznik druhé republiky a také dočasné polevení v cenzuře filmu.<sup>11</sup>

Zmírnění kontroly obsahu filmů spustilo vlnu kreativity, a i když stále nejoblíbenějšími mezi diváky byla rodinná melodramata, začali se postupně režiséři pouštět i do nových žánrů. Například komedií, uměleckých filmů anebo válečných thrillerů.<sup>12</sup> Populární námět, který nově tvořené filmy napříč žánry většinou spojoval, byl život obyčejných lidí. Jednalo se o témata jako nesnáze, kterým museli každý den lidé čelit, propasti mezi jednotlivými generacemi, tvořící následné neshody a další sociální problémy.<sup>13</sup> Témata, která většina diváku znala ze svého všedního života a mohla se tak s hrdiny na plátnech kin lépe ztotožnit. V tomto období vzniklo hned několik významných filmů, z nichž nejproslulejší je pravděpodobně poválečné drama *Aimless Bullet* (Ju Hjön-mok, 1961)<sup>14</sup>, zobrazující nešťastný osud jedné rodiny po Korejské válce.

Trend v růstu produkce filmů přetrvával překvapivě i přes nástup nového prezidenta Paka a znovu obnovení pevné cenzury. Dne 16. května 1961 generál Pak Čong-hui úspěšně provedl vojenský převrat a chopil se moci v Jižní Koreji. Vládl s pomocí vojenské junty, v jejímž čele stál a která měla moc nad stávající civilní vládou. V zemi došlo k vyhlášení stanného práva, byl jmenován zvláštní vojenský tribunál, který provedl čistky v armádě a ve vládě. Kdokoliv jen podezřelý z podpory komunismu byl zatčen. Režim zakázal veškeré politické aktivity a tisk podléhal přísné cenzuře.<sup>15</sup> Pakova vláda hned v prvních měsících u moci učinila kroky, vedoucí ke kontrole produkce jihokorejského filmu. Dohlížela také na import zahraničních filmů, jejich distribucí a následným promítáním.

Kromě obnoveného dozoru měl Pak také v plánu film používat k propagaci svých politických kroků. Korejský film, který nabíral po válce síly a snažil se využívat nově nabyté kreativity naplno, byl tak téměř redukován na nástroj propagandy.<sup>16</sup> Národní centrum filmové produkce vytvořené 22. června 1961, krátce po Pakově nástupu, mělo na starost vytváření dokumentů, krátkých aktualit a „kulturních“ filmů, které na rovinu předávaly divákům

---

<sup>11</sup> ECKERT, Carter J. *Dějiny Koreje* str. 256 a 257, LEE, Sangjoon. *Rediscovering Korean Cinema*. Str. 43

<sup>12</sup> MIN, Eungjun, Jinsook JOO a Han Ju KWAK. *Korean Film: History, Resistance, and Democratic Imagination* str. 43

<sup>13</sup> MIN, Eungjun, Jinsook JOO a Han Ju KWAK. *Korean Film: History, Resistance, and Democratic Imagination* str. 47

<sup>14</sup> LEE, Sangjoon. *Rediscovering Korean Cinema* str. 43

<sup>15</sup> ECKERT, Carter J. *Dějiny Koreje* str. 261

<sup>16</sup> YECIES, Brian a Aegyung SHIM. *The Changing Face of Korean Cinema: 1960 to 2015* str. 19 a 20

specifickou politickou agendu. Od zbytku filmové produkce se mezitím očekávalo, že do filmů zahrnou méně nápadnou propagandu.<sup>17</sup>

Pakova vláda snížila počet produkčních společností z původních 76 na 16<sup>18</sup> a na ty pak dohlížela pomocí několika prostředků. Jedním z nich byl filmový zákon. Tento zákon, přijatý 20. ledna 1962 a známý také jako zákon č.955, byl oficiálně zaveden za účelem „ochrany a péče o jihokorejský film“.<sup>19</sup> Vláda prezidenta Paka převzala systém kontroly medií zavedený v minulosti koloniální japonskou vládou, která ovládala Korejský poloostrov v předchozích letech 1910 až 1945. V tomto přejatém systému se počítalo s kvótami pro import zahraničních filmů, cenzuru scénářů a také systémem registrace produkce. Tyto tři oblasti kontroly pak tvořily základní pilíře Pakova filmového zákona.<sup>20</sup>

Aby produkční společnosti mohly nadále existovat a tvořit filmy, musely se zaregistrovat v Produkčním registračním systému.<sup>21</sup> Pokud chtěli registrace dosáhnout, bylo nutné splnit několik požadavků, které se ale poměrně často měnily. Zákon prošel větší změnou hned čtyřikrát, a to v letech 1963, 1966, 1970 a 1973, přičemž v každé verzi byly požadavky na registraci upraveny.<sup>22</sup> V kritériích prvního vydání filmového zákona z roku 1962 bylo pro úspěšnou registraci nutné například vlastnit systém osvětlení o síle 60 KW, vlastnit minimálně jednu kameru a mít smlouvu s alespoň jedním technikem a dvěma herci.<sup>23</sup> Takto nastavené vysoké požadavky souvisely se systematizací filmového průmyslu, kterého Pakova vláda chtěla dosáhnout. Pak chtěl spojit úspěšné modely z USA a Japonska: japonské vertikálně integrované společnosti, kontrolované omezeným počtem rodin a hollywoodský systém korporací, vedený elitními majiteli studií. Prezident měl v úmyslu sloučit japonský způsob mobilizace, americkou technokracii a korejský nacionalismus.<sup>24</sup>

V roce 1963 se kritéria na vybavení studia ještě více zpřísnila. Nyní společnosti musely mít smlouvy s ještě větším počtem režisérů, herců, kameramanů a dalšími zaměstnanci studia. Dále, pokud chtěly společnosti dovážet zahraniční filmy a zase exportovat filmy tuzemské, musely nově každá vyprodukovat alespoň 15 filmů ročně. Vzhledem k vysoké poptávce

---

<sup>17</sup> YECIES, Brian a Aegyung SHIM. *The Changing Face of Korean Cinema: 1960 to 2015* str. 19 a 20

<sup>18</sup> Některé společnosti se spojily dohromady, některé zanikly úplně. (Zdroj: MIN, Eungjun, Jinsook JOO a Han Ju KWAK. *Korean Film: History, Resistance, and Democratic Imagination* str. 47)

<sup>19</sup> MIN, Eungjun, Jinsook JOO a Han Ju KWAK. *Korean Film: History, Resistance, and Democratic Imagination* str. 47

<sup>20</sup> YECIES, Brian a Aegyung SHIM. *The Changing Face of Korean Cinema: 1960 to 2015* str. 21

<sup>21</sup> Tamtéž, str. 21

<sup>22</sup> KIM, Molly Hyo J. *1970s Korean Cinema and Ha Kilchong* str. 252

<sup>23</sup> YECIES, Brian a Aegyung SHIM. *The Changing Face of Korean Cinema: 1960 to 2015* str. 21

<sup>24</sup> KIM, Molly Hyo J. *Whoring the Mermaid: The Study of South Korean Hostess Film* str. 39

diváků po zahraničních filmech, zvláště těch z Hollywoodu a Hongkongu, měla tato podmínka k importu filmů přimět společnosti k větší produkci.<sup>25</sup>

Takto nastavené kvóty byly ale naopak pro mnohé produkční společnosti likvidační a v roce 1963 z 21 společností (původních 16 a dalších 5 nově vytvořených) jich toto zpřísnění filmového zákona přežilo pouze 6. V Jižní Koreji se tímto způsobem vytvořil vlastní systém elitních registrovaných producentů, pocházejících z tohoto malého počtu společností, s privilegovaným postavením. Postupně stále více tvořili samotné centrum filmového průmyslu s přímými kontakty na Ministerstvo veřejných informací<sup>26</sup> a další důležité osoby, které se podílely na tvorbě filmu.<sup>27</sup> Vládě tento systém vyhovoval. Režim mohl filmové společnosti v menším množství více efektivněji kontrolovat a díky bližšímu kontaktu s producenty byly možné oficiální i neoficiální požadavky na obsah snímků. Kim Ho-sun, jeden z předních režisérů 70. let, uvedl v rozhovoru s doktorkou Molly Hyo Kim: „Jediný telefonát z Ministerstva veřejných informací (kde měl sídlo cenzorský úřad) stačil k tomu, aby se film obsahově úplně proměnil.“<sup>28</sup>

Producenti, registrovaní i ti neregistrovaní<sup>29</sup>, udržovali blízké vztahy také s majiteli kin, kteří totiž zároveň plnili i roli investorů. Producenti jim představovali různé návrhy projektů a tito investoři si vybírali podle kvality scénáře, popularity obsazení nebo schopností režiséra. Po vybrání projektu pak producentům a jejich společností zaplatili až 60 % veškerých výdajů za natáčení a následovalo dalších 30 % po dodání hotového filmu. Společnosti tak musely investovat pouze 10 % z celkových nákladů. Majitelé kin a investoři v jednom zase za tyto finance měli slíbená promítací práva k danému filmu, která byla velice ceněná. V celé zemi mohlo totiž kolovat ve stejný čas pouze 6 kopií toho stejného filmu.<sup>30</sup>

Producenti díky této organizaci investic měli na jednu stranu zajištěný určitý zisk ještě dřív, než se vůbec začalo natáčet, na stranu druhou neměli jisté žádné další zdroje na financování produkce. Majitelé kin tak získávali nad produkčními společnostmi moc a

---

<sup>25</sup> YECIES, Brian a Aegyung SHIM. *The Changing Face of Korean Cinema: 1960 to 2015* str. 22 až 24

<sup>26</sup> Ministerstvo bylo vytvořeno 20. května 1961 a spravovalo Národní centrum filmové produkce a filmový zákon. Mělo na starost správu filmu, tisku a rozhlasového vysílání. (Zdroj: YECIES, Brian a Aegyung SHIM. *The Changing Face of Korean Cinema: 1960 to 2015* str. 20)

<sup>27</sup> YECIES, Brian a Aegyung SHIM. *The Changing Face of Korean Cinema: 1960 to 2015* str. 22 až 24

<sup>28</sup> KIM, Molly Hyo J. *Film Censorship Policy During Park Chung Hee's Military Regime (1960-1979) and Hostess Films* str. 41 a 42

<sup>29</sup> „Ilegální“ neregistrovaní producenti pomáhali registrovaným společnostem tvořit filmy, aby byly splněny vysoko nastavené kvóty k importu. Nad touto praktikou se nějaký čas přivíralo oko, než byla v roce 1966 úplně postavena mimo zákon. (Zdroj: YECIES, Brian a Aegyung SHIM. *The Changing Face of Korean Cinema: 1960 to 2015* str. 22 až 24)

<sup>30</sup> YECIES, Brian a Aegyung SHIM. *The Changing Face of Korean Cinema: 1960 to 2015* str. 22 až 24

producenti se na majitelích kin naopak stávali čím dál více závislími. Investoři v praxi rozhodovali o tom, jaké žánry se budou natáčet a jaké filmy se naopak budou objevovat minimálně nebo vůbec.<sup>31</sup> Producenti se snažili vybalancovat poptávku po filmech, ze kterých by plynul zisk a zároveň plnit požadavky vlády, aby filmy neobsahovaly něco, co by cenzuře mohlo vadit. Základem pro přežití společností tedy bylo soustředit se, aby vůbec měli možnost nějaký film produkovat. A vzhledem k popularitě zahraničních filmů a jejich velké poptávce získat práva na dovoz, dále také získat investice na domácí tvorbu z předprodeje od investorů.<sup>32</sup>

Jak bylo zmíněno výše, vláda předpokládala oblíbenost zahraničních filmů u diváků. To i přes vyšší cenu vstupenek a skrze kvóty nutila filmové společnosti produkovat více domácích filmů. Popularita zahraničních filmů znamenala pro společnosti a majitele kin vyšší zisk. Korejské filmy se tak začaly natáčet více kvůli licenci na import než pro zisk z následného promítání.<sup>33</sup> Postupně se vytvořila masová produkce korejských filmů, jejíž čísla stále stoupala. V roce 1960 bylo celkově vytvořeno filmů 92 a o pět let později už bylo filmů natočeno více než dvojnásobek. V návaznosti na tento vývoj snížila vláda v roce 1966 kvótu z povinných 15 filmů ročně na pouhé dva<sup>34</sup>, takže místo 15 domácích filmů stačily na import jednoho zahraničního filmu dva korejské filmy. I přes tento krok produkce stále rostla a na konci 60. let bylo za rok natočeno rekordních 229 filmů. Z tabulky č.1 je patrné, že s narůstajícím počtem filmů rostl i počet diváků. Neznamená to ovšem, že filmy, na které se diváci chodili stále více dívat, byly z většiny jihokorejské. Platilo pravidlo, že každé kino v Jižní Koreji muselo promítat minimálně 90 dní v roce korejské filmy. Navíc platil ještě další limit pro minimální počet korejských filmů promítaných každý týden.<sup>35</sup> Tyto kroky zajistily, že se korejské filmy budou promítat, už ale nezajistily, že na ně lidé budou chodit. Zisk z domácích filmů stále klesal, a naopak zisky z filmů zahraničních stoupaly. A nepomohly ani kvóty pro promítání korejských filmů.<sup>36</sup>

---

<sup>31</sup> YECIES, Brian a Aegyung SHIM. *The Changing Face of Korean Cinema: 1960 to 2015* str. 25

<sup>32</sup> Tamtéž, str. 33

<sup>33</sup> Tamtéž, str. 23

<sup>34</sup> LEE, Sangjoon. *Rediscovering Korean Cinema*. Str. 45

<sup>35</sup> YECIES, Brian a Aegyung SHIM. *The Changing Face of Korean Cinema: 1960 to 2015* str. 113

<sup>36</sup> Tamtéž, str. 108

Tabulka č.1: Počet jihokorejských filmů natočených v 60. letech

Rok	Natočené filmy v Koreji	Počet diváků
1960	92	není uvedeno
1961	86	58,608,000
1962	113	59,046,000
1963	144	96,059,000
1964	147	104,579,000
1965	189	121,697,000
1966	136	156,336,000
1967	172	164,077,000
1968	212	171,341,000
1969	229	173,043,000

Zdroj: [Koreanfilm.org/kfilm60s.html](http://Koreanfilm.org/kfilm60s.html)

### Záplava „quota quickies“ a změny v politice

Postupně trh začal být zavalen takzvanými „quota quickies“<sup>37</sup>, levnými korejskými filmy natočenými pouze za účelem splnění kvót na import, a tedy za získáním většího zisku. Hlavní byl jejich natočený počet za rok, bez ohledu na jejich kvalitu. Z rodinných komedií, které obsahovaly rafinované narážky na tehdejší sociální problémy, se staly vlivem malých financí a cenzury<sup>38</sup> levné slapstickové komedie, lákající spíše na známou tvář komediálního herce než na kvalitu.<sup>39</sup> Častější byly adaptace oblíbených novel, akční filmy s důrazem na národní identitu a s anti-komunistickými a anti-japonskými tématy. Žánr, který byl v kinech uváděn nejvíce, byla melodramata. Z melodramat ze začátku 60. let zabývajících se etickými problémy, životy chudých lidí a konflikty mezi rodinami se ke konci 60. let staly sentimentální filmy, které příliš nereflektovaly realitu. Diváky lákaly na vyhrocené emoce a milostné zápletky.<sup>40</sup>

<sup>37</sup> Termín zavedený ve 20. letech. Označovaly se jím filmy natáčené s velmi nízkým rozpočtem, tvořené pouze s cílem splnit kvóty. (Zdroj: *QUOTA QUICKIE DEFINITION*. Encyclo.co.uk [online]. [cit. 2022-12-11]. Dostupné z: [https://www.encyclo.co.uk/meaning-of-quota\\_quickie](https://www.encyclo.co.uk/meaning-of-quota_quickie))

<sup>38</sup> Filmy, které zobrazovaly nějakou kritiku společnosti často byly cílem cenzury a byly často označovány za prokomunistické. (Zdroj: MIN, Eungjun, Jinsook JOO a Han Ju KWAK. *Korean Film: History, Resistance, and Democratic Imagination*, str. 49)

<sup>39</sup> LEE, Sangjoon. *Rediscovering Korean Cinema*. Str. 45

<sup>40</sup> MIN, Eungjun, Jinsook JOO a Han Ju KWAK. *Korean Film: History, Resistance, and Democratic Imagination* str. 53 a 54

I když se mezi těmito filmy našly kvalitní snímky, nebo alespoň snímky, které dokázaly přivést do kin větší množství diváků, se začátkem 70. let ohrané náměty „quota quickies“ začaly být méně a méně populární. Investoři z promítání nekvalitních korejských filmů měli čím dál menší zisk, a proto do těchto filmů začali méně investovat. Menší investice zase znamenaly horší kvalitu filmů. Tak se produkční společnosti ocitly ve spirále, která vedla k úpadku korejského filmu.<sup>41</sup>

Během 70. let se produkce filmů strmě propadala. V roce 1979 se natočilo jen 96 filmů, teda ani ne polovina filmů natočených 9 let zpátky. To samé platí o počtech diváků, kteří kina navštěvovali. Od roku 1974 jejich počet za rok nepřekročil 100 milionů, zatímco jen v roce 1969 kino navštívilo diváků 174 milionů. Za pokles návštěvníků kin může pravděpodobně i zavedení limitu vlády pro import zahraničních filmů. Od roku 1974 do roku 1980 bylo povoleno ročně dovést pouze mezi 31 a 43 filmy. Tedy polovina dovezených filmů, které ještě mohly být dovezeny v roce 1971.<sup>42</sup>

*Tabulka č.2: Počet filmů natočených v 70. letech*

<b>Rok</b>	<b>Natočené filmy</b>	<b>Počet diváků</b>
1970	209	166,000,000
1971	202	146,000,000
1972	122	119,000,000
1973	125	115,000,000
1974	141	97,000,000
1975	94	76,000,000
1976	134	66,000,000
1977	101	65,000,000
1978	117	74,000,000
1979	96	66,000,000

Zdroj: [Koreanfilm.org/kfilm70s.html](http://Koreanfilm.org/kfilm70s.html)

<sup>41</sup> YECIES, Brian a Aegyung SHIM. *The Changing Face of Korean Cinema: 1960 to 2015* str. 25

<sup>42</sup> Tamtéž, str. 144

Korejská produkce mírně klesala již od roku 1969, ale velký skok je vidět hlavně mezi lety 1971 a 1972. Tady v letech velkých politických změn. Zatímco po počátečních čistkách a restrikci opozice v prvních letech Pakovy vlády se od roku 1963 Pak Čong-hui snažil pracovat alespoň v rámci omezenější demokratické stranické politiky, v roce 1972 byl opět nastolený pevný autoritářský režim. Časově náročnější stranická politika byla pro Paka čím dál méně přijatelnější, navíc opozice získávala stále více příznivců a kritika Pakova režimu se stávala hlasitější. Na začátku 70.let také začal zpomalovat ekonomický růst, další faktor, který pravděpodobně přiměl Paka k pevnějšímu uchopení vlády. V říjnu 1972 vyhlásil Pak Čong-hui stanné právo, byly rozpuštěny všechny politické strany a opět byly zakázány veškeré politické aktivity. Přestala platit dosud platná ústava a v listopadu 1972 byla schválená ústava nová zvaná *Jusin*. Prezidentský systém se změnil v diktaturu v čele s Pakem, který díky *Jusin* ústavě mohl být u moci na dobu neomezenou.<sup>43</sup>

Převrat v politice následovala i změna filmového zákona. Tato změna v roce 1973 byla poslední úprava filmového zákona a zákon v této upravené podobě platil až do roku 1979. Tedy až do konce Pakova vládnutí. Systém registrací produkčních společností byl změněn na systém povolení k založení společností. Dalšími změnami zákona se snažila opět vláda podpořit domácí tvorbu. Počet dovezených zahraničních filmů neměl překročit jednu třetinu v poměru k počtu produkovaných korejských filmů v období jednoho roku. Promítání zahraničních filmů pak nemělo překročit dvě třetiny z celkového promítání kina, také v období za jeden rok.

Kvóta na dovoz zahraničního filmu byla nyní odměnou za tzv. „kvalitní film“, čímž se mínil snímek, který splňoval požadavky vlády na propagandu – zobrazoval patriotismus, podporoval národní sounáležitost a progresivního ducha. Plusovým bodem bylo také zobrazení korejské kultury, naděje na lepší budoucnost nebo například průmyslové pracovníky, kteří společně pracují, aby napomohli rozvoji státu.<sup>44</sup>

### Paradox ekonomického rozvoje

I přes tyto kroky se ale korejskému filmovému průmyslu nepodařilo „naskočít“ zpátky a počet diváků klesal dál. Vliv na zhoršující se situaci měl paradoxně i ekonomický rozvoj, na který prezident Pak tolik tlačil. Zatímco když hrubý národní produkt Jižní Koreje tvořil pouhých 100 amerických dolarů, korejskému filmovému průmyslu se dařilo velmi dobře.

---

<sup>43</sup> ECKERT, Carter J. *Dějiny Koreje* str. 262 až 264

<sup>44</sup> MIN, Eungjun, Jinsook JOO a Han Ju KWAK. *Korean Film: History, Resistance, and Democratic Imagination* str. 50

Když naopak HNP vzrostlo na 1000 dolarů, filmu se nedařilo. Chození do kina totiž přestávalo být standardním zdrojem zábavy. Stavba dálnic vedoucích do rekreačních středisek, popularizace sportu a různorodých koníčků, to vše vedlo k menší oblíbenosti kin.<sup>45</sup> V roce 1966 bylo kino navštívené v průměru 5.4krát, v roce 1976 už jen 2.9krát.<sup>46</sup>

S ekonomickým rozvojem souvisela i stále větší popularita televize a její rostoucí dostupnost pro více domácností. Pakova vláda také prodej televizí podporovala. Prodeje pomáhaly elektronickému průmyslu a zároveň byla televize nové médium, skrze které se dala efektivně šířit propaganda. Na konci roku 1972 bylo prodáno po Jižní Koreji přes milion televizí a se stále rostoucím prodejem rychle nahradily film a staly se nejpoužívanějším médiem na šíření oficiální vládní propagandy. Zvláště s ohledem na snižující se kvalitu domácí produkce a přesunem talentovaných lidí od filmu právě do televize. Čím dál více populárních herců totiž přecházelo ke hraní v televizních seriálech.<sup>47</sup>

Televize představovala pro Korejce jak větší komfort sledování filmů z domova, tak byla výhodnější ekonomicky. Zvláště, když se od roku 1973 cena lístků do kin začala zvedat<sup>48</sup> a naopak na nákup nové televize vláda snížila daň<sup>49</sup>. Postupně přibývalo stále více domácností, které televizi vlastnily. Ještě v roce 1966 mělo doma televizní přijímač méně než 1 % domácností a v roce 1977 se toto číslo vyšplhalo na 50 %.<sup>50</sup>

Tyto změny v domácnostech, a i v tom, jak lidé svůj volný čas trávili, vedly také k tomu, že se změnilo i složení klesajícího počtu diváků, kteří byli ochotni do kin chodit. V předchozích letech byla kina navštěvována ve velkém množství ženami středního věku z nižších společenských tříd, kterým se přezdívalo *gomušin* (doslova: gumové sandále). Zvláště to pak byly ženy v domácnosti, které se chodily dívat zpravidla hlavně na romantická melodramata. S televizí doma a založením tří hlavních vysílacích stanic MBC, KBC a TBC se pak na tento žánr mohly dívat z pohodlí domova a levněji. 70. léta se tak stala obdobím dojemných telenovel, které byly velmi populární. Dokonce do takové míry, že jak Han Mun-šik ve svém článku o tomto období vzpomíná „množství spotřebované vody klesalo v době,

---

<sup>45</sup> MIN, Eungjun, Jinsook JOO a Han Ju KWAK. *Korean Film: History, Resistance, and Democratic Imagination* str. 52

<sup>46</sup> KIM, Molly Hyo J. *Whoring the Mermaid: The Study of South Korean Hostess Film* str. 127

<sup>47</sup> YECIES, Brian a Aegyung SHIM. *The Changing Face of Korean Cinema: 1960 to 2015* str. 41

<sup>48</sup> KIM, Molly Hyo J. *Whoring the Mermaid: The Study of South Korean Hostess Film* str. 127

<sup>49</sup> YECIES, Brian a Aegyung SHIM. *The Changing Face of Korean Cinema: 1960 to 2015* str. 41

<sup>50</sup> KIM, Molly Hyo J. *Whoring the Mermaid: The Study of South Korean Hostess Film* str. 127

kdy se *Yeoro*<sup>51</sup> vysílalo, protože ženy přestaly dělat domácí práce, aby se mohly dívat na seriál“.<sup>52</sup>

Místo žen z domácností do kin začali chodit ve větším množství mladší lidé. Většinou šlo o původní obyvatele vesnic, kteří přišli do větších měst hledat zaměstnání v továrnách. Těchto lidí přibývalo zvláště pak v 70. letech, tedy v období Pakova důrazu na rozvoj průmyslu. Také šlo o mladé lidi studující vysoké školy. Skupina diváků tedy byla tvořena hlavně dospívajícími lidmi zhruba do věku 30 let. Změnu v demografii diváků následovala i změna v produkovaných filmech. Více se točily filmy pro dospívající a podle Yu Sun-young zde existuje i spojitost se vznikem žánru hostess filmů. Zatímco v 60. letech převládaly v kinech ženské divačky, v 70. letech tomu bylo naopak a mužských diváků bylo 62 % oproti 38 % žen. Hostess filmy pak mohly být mimo jiné natáčeny i jako reakce na tuto změnu mezi diváky.<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> Jedna z populárních telenovel v 70. letech vysílací stanice KBS. V anglickém názvu jako *Way of Women*. (Zdroj: KIM, Molly Hyo J. *Whoring the Mermaid: The Study of South Korean Hostess Film* str. 128)

<sup>52</sup> KIM, Molly Hyo J. *Whoring the Mermaid: The Study of South Korean Hostess Film* str. 128

<sup>53</sup> KIM, Molly Hyo J. *Whoring the Mermaid: The Study of South Korean Hostess Film* str. 128 a 129

## Hostess filmy jako zachránce korejského filmu

V době, kdy filmový průmysl čelil četným problémům, se objevil žánr, kterému se podařilo alespoň částečně korejskému filmu v krizi pomoci. Hostess filmy představovaly něco nového a odlišného od toho, co nabízely televizní přijímače doma a žánru se podařilo do kin přilákat rekordní počty diváků.

Část této kapitoly bude věnována filmovému hnutí, jehož režiséři byli první, kdo hostess filmy představili korejským divákům. I když režiséři tohoto uskupení nebyli jediní zabývající se tímto žánrem, jejich vliv v počátcích tohoto fenoménu je podstatný. Přiblížení filmového hnutí nám do jisté míry lépe umožní pochopit, s jakým cílem, s jakou vizí byly hostess filmy tvořeny. Další část kapitoly pojednává o původu tohoto žánru a jeho popularitě. Ke vzniku hostess filmů přispěly jak změny v cenzuře, tak dlouhodobá tradice melodramat a jejich velká oblíbenost mezi Korejci. Filmy s provokativními sexuálními scénami ovšem nebyl jen čistě korejský fenomén a na hostess filmech se odráží i trendy pocházející z USA nebo Japonska.

### Vznik žánru

Žánr hostess filmů byl v podstatě žánr navazující na populární melodramata. Jak se žánr melodramat vyvíjel, začaly se režiséři více soustředit na rodinné vztahy a milostné zápletky. Během tohoto vývoje se čím dál více začaly zobrazovat ženy jak oběti. Jejich úkolem bylo sebeobětování – buď dobrovolně nebo pod nátlakem – pro rodinu nebo pro partnera. Sociální změny v důsledku industrializace a urbanizace poskytovaly dost materiálu pro příběhy plné emociálně napjatých situací.<sup>54</sup> Vlivem dříve popsany změn v korejské společnosti a v korejském filmovém průmyslu se žánr melodramat v kinech proměnil do žánru hostess filmů. „Hostess“ byl termín, který se objevil v 70. letech a označoval mladou ženu, pracující v noci v barech. Šlo o prostitutku nebo o „profesionální zaměstnankyni“, která měla za úkol nalévat alkohol mužským návštěvám.<sup>55</sup> Stále se zde objevoval motiv sebeobětování pro druhé, ovšem oproti původním melodramatům se hostess filmy soustředily na tragický život jedné hlavní hrdinky a objevovaly se v nich sexuální scény. Za pád hlavní postavy ve filmech může z pravidla muž, který ženu sexuálně napadne a žena je poté odsunuta na okraj společnosti. Snaží se nějak s traumatem vypořádat, vydělat peníze nebo navázat nový vztah, ale v jejím životě následují samé další negativní události, které její život dále komplikují. Příběh nikdy

---

<sup>54</sup> YECIES, Brian a Aegyung SHIM. *The Changing Face of Korean Cinema: 1960 to 2015* str. 143 a 144

<sup>55</sup> Tamtéž, str. 144

nekončí pro hlavní postavu dobře. Žena se smíří s životem, ve kterém není šťastná, zemře nebo dokonce spáchá sebevraždu.

Zatímco v jiných ohledech byl Pakův režim striktní, například byla určena délka ženských sukni, délka vlasů u mužů nebo zaveden přísný zákaz užívání marihuany, v 70. letech se pravidla kolem zobrazení sexuálních scén poměrně uvolnila. Ještě v 60. letech bylo porušení cenzury spojeno s trestním právem a často docházelo i k oficiálním žalobám. Zvláště zobrazením čehokoliv spojeného s komunismem nebo právě zobrazením něčeho nemravného. Zákaz obscénností ve filmu měl přispět k dodržování morálky založené na tradičních patriarchálních hodnotách společnosti a zamezit svobodnému projevu sexuality.<sup>56</sup>

První žalobě z důvodu zobrazení nemravných scén čelil režisér Ju Hjōn-mok a jeho film *The Empty Dream* (1965). A to za krátké zobrazení ženy zezadu v tělových punčochách.<sup>57</sup> Kvůli pouhým šesti sekundám filmu byl režisér odsouzen k podmíněnému trestu roku a půl ve vězení a byla mu suspendována licence, také na rok a půl.<sup>58</sup> Další případ obvinění z porušování „obscénního zákona“ pochází z roku 1969, kdy byly zkoumány filmy tří režisérů ještě před uvedením a kontrolován byl jak hotový film, tak vystřižené scény. Všichni tři režiséři byli shledáni vinnými a museli zaplatit pokutu.<sup>59</sup>

Zajímavé je, že hostess filmy se objevily v období Pakovy diktatury, kdy skrze *Jusin* ústavu prezident a jeho režim přitvrdili v kontrole státu. Přesto byly ale ve filmech ponechány scény, kde jsou ženy jen ve spodním prádle nebo úplně nahé a zabrána jsou jejich záda. Dokonce cenzuře nevadily ani scény znásilnění. Podle filmového kritika Ho Hyun-chana existují dva důvody, proč se žánr hostess filmů objevil právě v této době. Prvním z nich je, že vláda si dobře uvědomovala situaci a náladu ve společnosti. Za utažení politické svobody považovala vláda jako nutné povolit pravidla v oblasti veřejné morálky.<sup>60</sup> Scény obsahující sex, prostituci nebo nevěru byly z tohoto důvodu schválně ve filmech ponechány. Režim vědomě tyto scény přehlížel a snažil se odvést pozornost diváků od politických problémů.<sup>61</sup>

---

<sup>56</sup> YECIES, Brian a Aegyung SHIM. *The Changing Face of Korean Cinema: 1960 to 2015* str. 144

<sup>57</sup> Tamtéž, str. 145

<sup>58</sup> I když oficiálně byl režisér odsouzen za explicitní scénu, existuje i názor, že byla problémem a neoficiálním důvodem k odsouzení i jeho řeč nazvaná „Svoboda stříbrnému plátnu“. Yecies a Shim tyto dvě události nespojuje, ale na stránkách *Korean Film Archive* jsou propojeny. (Zdroj: *Korean Film Archive: What is the first Korean movie to receive criminal charges for sexually explicit content?* [online]. [cit. 2022-10-12]. Dostupné z: [https://eng.koreafilm.or.kr/kmdb/trivia/funfacts/BC\\_0000005073#none](https://eng.koreafilm.or.kr/kmdb/trivia/funfacts/BC_0000005073#none))

<sup>59</sup> YECIES, Brian a Aegyung SHIM. *The Changing Face of Korean Cinema: 1960 to 2015* str. 145

<sup>60</sup> Tamtéž, str. 145

<sup>61</sup> KIM, Molly Hyo J. *Film Censorship Policy During Park Chung Hee's Military Regime (1960-1979) and Hostess Films* str. 39

Druhým důvodem vzniku hostess filmů v polovině 70. let je, že korejský film jednoduše kopíroval vývoj v okolním filmovém světě. Navazoval například na „roman poruno“ z Japonska nebo na hollywoodské filmy.<sup>62</sup> Když televize převzala roli hlavního zábavního média v USA, filmová studia hledala způsob, jak do kin přilákat diváky. Ve filmech se objevovalo více provokativního násilí, sexu a drog. Přesně to, co se v televizi objevit nemohlo. Stejně tak v Koreji se filmoví tvůrci snažili těmito tématy odlišit od televize. Zobrazení ženy jako sexuálního objektu cílilo na mladou rebelující generaci, která tvořila velkou část diváků kin v 70. letech.<sup>63</sup>

Mimo tyto dva důvody k popularitě hostess filmů přispěly tři další faktory. Za první oblíbenost filmů zajistila již velká obliba jejich knižních předloh v 70. letech, jejichž adaptacemi hostess filmy byly. Za druhé velká popularita a tradice melodramat připravila půdu pro popularitu sub-žánru melodramat, kterým se hostess filmy též staly. Třetím důvodem je, že režiséři, natáčející hostess filmy v 70. letech, byli sami součástí mladé generace, která chodila do kin. Vyrostli v jiné společnosti, než generace jejich rodičů a jejich filmy odrazovaly vlastní zkušenosti s tímto jiným světem. Jejich filmy tak věrohodněji zobrazovaly problémy, kterým mladá generace čelila.<sup>64</sup>

### *Jōngsang šide* (Éra obrazu)

„Jsme si dobře vědomi, že zde existují filmy. Ovšem to, co této zemi chybí, je filmové umění.“ Takto znělo prohlášení *Jōngsang šide* neboli Éry obrazu<sup>65</sup>, filmového hnutí založeného 18. července 1975.<sup>66</sup> Hnutí bylo reakcí na úpadek filmového průmyslu, který způsobilo televizní vysílání, odliv diváků a značně omezená svoboda projevu. Režiséři se rozhodli hledat nové kreativní možnosti, jak točit pro diváky zajímavé filmy. Cílem bylo korejský film znovu „nastartovat“ a to pomocí použití nových technik natáčení a také důrazem na vizuální stránku filmu.<sup>67</sup>

Zakladateli byli mladí filmaři a filmoví kritici, včetně režisérů I Čang-hoa, Kim Hosuna a Ha Gil-džonga. Tito tvůrci mezi prvními začali točit hostess filmy a tento žánr zpopularizovali. Ve svém prvním prohlášení, kterým zároveň hnutí založili, si dávali za úkol pozvednout upadající jihokorejský filmový průmysl, a to soustředěním se na dva body.

---

<sup>62</sup> YECIES, Brian a Aegyung SHIM. *The Changing Face of Korean Cinema: 1960 to 2015* str. 145

<sup>63</sup> KIM, Molly Hyo J. *Whoring the Mermaid: The Study of South Korean Hostess Film* str. 7 a 8

<sup>64</sup> YECIES, Brian a Aegyung SHIM. *The Changing Face of Korean Cinema: 1960 to 2015* str. 145

<sup>65</sup> Do angličtiny překládané jako The Era of Image, The Age of Image anebo také jako The Visual Age.

<sup>66</sup> YI, Hyoin. *Coevolution of Conventions and Korean New Wave: Korean Cinema in the 1970s and 80s* str. 85

<sup>67</sup> YECIES, Brian a Aegyung SHIM. *The Changing Face of Korean Cinema: 1960 to 2015* str. 128

Zaprvé – inovací umělecké, vizuální stránky filmu a zadruhé – zakládáním si na realismu. Filmy *Jōngsang šide* měly být alternativou k filmům, které se přizpůsobily cenzuře.<sup>68</sup>

I když vládu tímto prohlášením přímo nekritizovali a neobviňovali za úpadek filmu, obecně panoval názor, že za tento úpadek můžou vládní nařízení a cenzura. Nové filmy, které se režiséři Éry obrazu rozhodli točit, už tak neměly sloužit jako nástroj propagandy Pakovy vlády. Naopak měli ukázat reálné problémy společnosti.<sup>69</sup>

Nelze přesně říci, že by hostess filmy byly produkty pouze režisérů Éry obrazu. Počet jimi natočených hostess filmů není tak velký, aby se dalo tvrdit, že režiséři filmového hnutí byli představiteli tohoto žánru. Existovali jiní filmoví tvůrci, kteří hostess filmy také natáčeli a členy hnutí nebyli. Navíc první úspěšný hostess film *Heavenly Homecoming to Stars* natočil I Čang-ho již v roce 1974. Tedy ještě před tím, než samotné hnutí vzniklo a on se mohl stát jeho členem. Mezi hnutím a žánrem hostess filmů však existují spojitosti. Oba vznikly v přibližně stejnou dobu a byly na svém vrcholu ve stejný čas – tedy v druhé polovině 70. let. Režiséři Kim a Ha natáčeli hostess filmy jako členové *Jōngsang šide*. A i když počet filmů nebyl veliký, jejich hostess filmy se ukázaly jako velmi úspěšné a měly značný vliv na korejský film. Hostess filmy členů Éry obrazu sloužily jako příklad a odrážely se v pracích dalších filmových tvůrců v 70. a dokonce i v 80. letech. Z deseti nejvýdělečnějších filmů v 70. letech patřilo osm míst žánru hostess filmům. A první, druhé, čtvrté a páté místo v této top desítce byly hostess filmy, natočené právě členy Éry obrazu.<sup>70</sup>

Skrze různé publikované články, členové hnutí často kladli důraz na fakt, že dobrý film musí být realistický a zároveň musí dobře esteticky vypadat. V hostess filmech, natočených členy Éry obrazu, lze tuto kombinaci realismu a důrazu na uměleckou stránku filmu také vidět. V typickém hostess filmu z druhé poloviny 70. let je často vidět kontrast mezi realistickým pozadím a zároveň idealizovanou hlavní postavou, ženou, která je zobrazena ve více alegorickém stylu. I když nelze tento trend vidět v úplně všech hostess filmech, natočených i jinými režiséry, podle Molly Hyo Kim porozumět ideálům a cílům filmového hnutí Éry obrazu může být cesta, jak porozumět i hostess filmům obecně.<sup>71</sup>

První hostess film *Heavenly Homecoming to Stars*, byl natočený podle novely známého korejského autora 70. let Čchwe In-ha. Zatímco romány 60. let se zabíraly tématy války,

---

<sup>68</sup> KIM, Molly Hyo J. *Whoring the Mermaid: The Study of South Korean Hostess Film* str. 93

<sup>69</sup> Tamtéž, str. 93

<sup>70</sup> Tamtéž, str. 94 a 95

<sup>71</sup> Tamtéž, str. 94

industrializace a politické ideologie, v 70. letech autoři psali o vlivu těchto událostí na individuálního jedince a společnost. Čchwe In-ho se ve svých knihách nebál psát o problémech společnosti, o kapitalismu, materialismu a sexu. Jeho kniha *Heavenly Homecoming to Stars* se okamžitě stala populární. Čtenáře zaujala jak rychlým stylem vyprávění, tak otevřeným psaním o sexuálních tématech a byla první z oblíbených novel žánru hostess literatury. Zfilmovat tuto knihu se rozhodl I Čang-ho a tím se po osmi letech, kdy asistoval režisérovi Šin Sang-okovi, pustil do svého režijního debutu. Příběh o ženě jménem Kjöng-a slavil rekordní úspěchy a stal se jedním z modelových filmů pro ostatní hostess filmy.<sup>72</sup> Prostitutka Kjöng-a jednoho dne narazí v baru na malíře a zamiluje se do něj. Jejich vztah ovšem kazí ženina minulost, plná tragických vztahů. Dříve pracovala jako sekretářka a zamilovala se svého kolegy, ten ji ale podvedl a oženil se s jinou. Následovalo nešťastné manželství a poměr s mužem, který ji týral. Tyto události vedly k tomu, že Kjöng-a se stala závislou na alkoholu. Nakonec končí nešťastně i její vztah s malířem. Kjöng-a se předávákuje léky a na konci filmu umírá.

Jen v Soulu vidělo film přes 460 tisíc lidí během prvních 105 dnů promítání. Takové číslo bylo rekordem, ještě žádný film nepřilákal během jednoho roku tolik diváků jako *Heavenly Homecoming to Stars*.<sup>73</sup> Film vyhrál dvě ceny, a to cenu pro nejlepšího začínajícího režiséra a cenu za nejlepší kameru.<sup>74</sup> Překvapivě film obstál i u Ministerstva veřejných informací a byl v roce 1974 jedním ze 13 filmů, označený jako „kvalitní film“. Odměnou tedy pro tvůrce byla práva na import zahraničních filmů. Vzhledem ke kritériím „kvalitního filmu“, Ministerstvo ve filmu muselo najít prvky, které obsahovaly propagaci národní politiky, nějakou povzbuzující zprávu pro diváky a nic zvláště pobuřujícího.<sup>75</sup> Někteří kritici naopak ale úspěch filmu prisuzovali reálnému zobrazení skutečnosti, kdy industrializace přinesla ženám mnohé problémy. A hostess film viděli jako kritiku, která poukazovala zvláště na situaci žen z nižších tříd.<sup>76</sup>

O rok později I Čang-ha následoval režisér Kim Ho-sun a natočil hostess film s názvem *Youngja's Heydays*. Opět adaptace populární hostess novely, nyní autora Čo Sön-džaga. Je možné, že režisér byl ovlivněn úspěchem I Čang-hoa a proto si cíleně zvolil jako svůj druhý

---

<sup>72</sup> YECIES, Brian a Aegyung SHIM. *The Changing Face of Korean Cinema: 1960 to 2015* str. 131

<sup>73</sup> KIM, Molly Hyo J. *Whoring the Mermaid: The Study of South Korean Hostess Film* str. 98

<sup>74</sup> KIM, Molly Hyo J. *The Idealization of Prostitutes: Aesthetics and Discourse of South Korean Hostess Films (1974–1982)* str. 101

<sup>75</sup> YECIES, Brian a Aegyung SHIM. *The Changing Face of Korean Cinema: 1960 to 2015* str. 131 a 132

<sup>76</sup> KIM, Molly Hyo J. *The Idealization of Prostitutes: Aesthetics and Discourse of South Korean Hostess Films (1974–1982)* str. 101

projekt hostess film, adaptaci populární novely. Jeho první snímek *Fire Woman* (1973) totiž u diváků neuspěl. Hostess filmu *Youngja's Heydays* se podařilo během prvních 88 dní přilákat do kina 361 tisíc diváků a Kim Ho-sun pokračoval s dalšími adaptacemi hostess literatury. Například jeho snímky *Women's Street* (1976) a *Winter Woman* (1977) byly opět velmi úspěšné a *Winter Woman* se stala nejvíce sledovaným filmem 70. let. S těmito úspěchy se Kim Ho-sun stal jedním z nejvlivnějších režisérů korejského filmu a potvrdil, že hostess filmy jsou žánrem, který je u diváků úspěšný.<sup>77</sup>

Režiséři filmového hnutí byli dobře známí svým uměním zachytit podstatu tehdejší mladé generace v Koreji. Generaci mladých lidí v 70. letech a generaci jejich rodičů dělila hluboká propast. Mladší generace snila o svobodě, byla více odbojná a měla na ni velký vliv západní kultura. Zatímco filmy 60. let byly převážně melodramata, zabývající se hlavně rodinnými problémy, v 70. letech stejně jako v literatuře tak i ve filmech převládala témata o změnách v životě jednotlivce s jen minimem pozornosti na jeho rodinný původ. Režiséři ve filmech ukazovali mladé lidi pijící pivo a oblečené do zvonových kalhot. Jejich chování se jen sotva řídilo omezujícími sociálními normami té doby.<sup>78</sup> Jedním z takových filmů byl i úspěšný film Ha Gil-džonga *March of Fools* (1975). Příběh o třech vysokoškolských studentech, který kritizoval tehdejší společnost. Tato kritika společnosti neunikla cenzuře a film musel projít velkými úpravami. Zvláště části, které projevovaly skepticismus ohledně vládní autority. I přes přísnou cenzuru se ale filmu dařilo a byl dobře přijat jak u diváků, tak u kritiky. Po pár letech a několika neúspěšných filmových pokusech vsadil Ha také na hostess film a natočil pokračování *Heavenly Homecoming to Stars II* (1978).<sup>79</sup>

Tito tři režiséři Ha Gil-džong, Kim Ho-sun a I Čang-ho vládli korejskému filmu v letech 1974 až 1979. Jejich filmy byly ve skrze úspěšné a dokázaly přilákat do kina velké množství diváků.

Mimo natáčení filmu se Éra obrazu angažovala i v dalších aktivitách. Hnutí vydávalo svůj vlastní časopis, kde nejen členové psali články o filmech, filmové tvorbě a například i o podobných zahraničních filmových uskupeních. Dále pořádalo hnutí konkurzy, skrze které hledalo nové talenty. Vybráni byli například režiséři Šin Sŭng-su a Čang Kil-su, významní režiséři 80. let, kteří natáčeli snímky s tématem prostituce, navazující na hostess filmy.

---

<sup>77</sup> KIM, Molly Hyo J. *Whoring the Mermaid: The Study of South Korean Hostess Film* str. 99

<sup>78</sup> YECIES, Brian a Aegyung SHIM. *The Changing Face of Korean Cinema: 1960 to 2015* str. 130

<sup>79</sup> KIM, Molly Hyo J. *Whoring the Mermaid: The Study of South Korean Hostess Film* str. 99

V jejich filmech se také objevují motivy sebeobětování a hlavní ženské postavy jsou podobně charakterizovány, jako ty v hostess filmech.<sup>80</sup>

I přes svůj úspěch, nebo možná právě kvůli němu, aktivita hnutí netrvala velmi dlouho. Ve státě, kde vláda kladla důraz na národní cítění, anti-komunismus a ekonomický růst nešlo bez postihu natáčet filmy, kde se naopak zobrazovala svoboda, rovnost a kde vyjadřování smutku, pesimismu a individualismu bylo považováno za odůvodněné a v pořádku. Ve snímku *Heavenly Homecoming to Stars* je postava malíře, který tráví své dny nadbíváním dívek a nemá žádnou touhu po lepší budoucnosti. V *March of Fools* je zase píseň, začínající pesimistickými slovy:

„I po pití, zpěvu a tanci, stále naplňuje moji mysl jen smutek. Když se rozhlédnu kolem sebe a přemýšlím, co bych dělal, všichni se ke mně otočí zády.“

Čang-su v *Young-ja's Heydays* je válečný veterán z Vietnamu, pracující odevzdaně ve veřejných lázních, kde myje zákazníkům záda.<sup>81</sup> Takovéto scény byly sotva v souladu s vládní politikou, kde se kladl důraz na sounáležitost a víru ve světlé zítřky.

Zobrazování mladé generace 70. let nebylo vládou podporováno a vláda se Ěru obrazu snažila omezit ve jménu „očistění společnosti“. Od prosince 1975 se v tisku objevovaly zprávy o známých osobnostech zatčených pro užívání marihuany. Kontrola a následné zatčení „podezřelých“ osobností byla režimem skvěle organizovaná. Známí zpěváci, herci a režiséři byli zatčeni, často vystaveni násilí od policie, následně uvězněni a měli zákaz jakékoli veřejné aktivity. Režim se tak efektivně zbavoval „mladých buřičů“. Jak moc byla tato kampaň pro Pakovu politiku důležitá, se dalo poznat i z jeho projevu. Užívání marihuany, rozšířené mezi vysokoškolskými studenty a umělci, prohlásil za dekadentní, protispolečenské a protinárodní, poškozující mysl mladých lidí a Korejského národního ducha.<sup>82</sup>

Jedním ze zatčených byl i režisér I Čang-ho. Jeho zatčení v roce 1976 ovlivnilo nejen jeho kariéru, ale i aktivitu filmového hnutí. Zobrazení mladých rebelů a jejich touhy po svobodě bylo omezeno a filmoví tvůrci byli opět tlačeni ke splňování národní agendy ve svých filmech. Po prosbách zatčených a jejich zastupujících organizacích byli zatčení nakonec postupně propouštěni, a to od roku 1978. Postupně jim režim opět umožnil vracet se také do práce.

---

<sup>80</sup> KIM, Molly Hyo J. *Whoring the Mermaid: The Study of South Korean Hostess Film* str. 100 a 101

<sup>81</sup> YECIES, Brian a Aegyung SHIM. *The Changing Face of Korean Cinema: 1960 to 2015* str. 133

<sup>82</sup> Tamtéž, str. 133

I Čang-ho se po propuštění hned k práci nevrátil a po 4 roky se vzdal režírování. Místo toho preferoval sledování populárních filmů z 60. let. K natáčení se vrátil po roce 1980. Tedy až po Pakově smrti, kdy veškerá omezení zatčených umělců byla zrušena.<sup>83</sup> Aktivity Éry obrazu tak trvaly přibližně 3 roky. Od založení v červenci 1975 do června 1978.<sup>84</sup>

### Popularita hostess filmů

Hostess filmy se staly důkazem toho, že nejen Hollywoodské filmy, ale i domácí tvorba dokáže do kin přilákat velké množství diváků. Během 60. let na zahraniční, a zvláště na hollywoodské filmy, chodilo zpravidla více lidí než na filmy korejské. I když tento trend v 70. letech přetrvával, popularita hostess filmů *Heavenly Homecoming to Stars* a *Young-ja's Heydays* změnila obecně názor veřejnosti na komerční úspěch korejských filmů.<sup>85</sup> Počet lidí, žijících v Soulu v 70. letech byl kolem 8 milionů obyvatel a když v hlavním městě vidělo film alespoň 50 000 diváků, jednalo se o průměrně úspěšný snímek.<sup>86</sup> Pokud tedy film *Heavenly Homecoming to Stars* vidělo v Soulu přes 464 tisíc diváků, lze mluvit o hodně velkém úspěchu. Zvláště s ohledem na krizi filmového průmyslu a na klesající oblíbenost kin v Koreji. Film se stal nejnavštěvovanějším snímkem v roce 1974 a nejsledovanějším Korejským filmem do té doby vůbec.<sup>87</sup>

Tabulka č.3: Nejúspěšnější filmy v letech 1970 – 1979

	Název	Počet diváků v Soulu	Režisér
1.	<i>Winter Woman</i> (1977)	585,775	Kim Ho-sun
2.	<i>Heavenly Homecoming to Stars</i> (1974)	464,308	I Čang-ho
3.	<i>The Woman I Ditched</i> (1978)	375,913	Čöng So-jöng
4.	<i>Young-ja's Heydays</i> (1975)	361,213	Kim Ho-sun
5.	<i>Heavenly Homecoming to Stars II</i> (1979)	298,125	Ha Gil-džong
6.	<i>Miss O's Apartment</i> (1978)	281,726	Bjön Čang-ho
7.	<i>The Man I Ditched</i> (1979)	239,718	Čöng So-jöng
8.	<i>The Testimony</i> (1973)	232,762	Im Kwön-tcheg

<sup>83</sup> YECIES, Brian a Aegyung SHIM. *The Changing Face of Korean Cinema: 1960 to 2015* str. 133

<sup>84</sup> YI, Hyoin. *Coevolution of Conventions and Korean New Wave: Korean Cinema in the 1970s and 80s* str. 83

<sup>85</sup> KIM, Molly Hyo J. *Whoring the Mermaid: The Study of South Korean Hostess Film* str. 5

<sup>86</sup> Tamtéž, str. 6

<sup>87</sup> Tamtéž, str. 2

9.	<i>Do You Know Kkotsuni?</i> (1978)	216,628	Čong In-jöp
10.	<i>Toward That High Place</i> (1977)	201,418	Im Wön-šik

Filmy barevně vyznačené jsou *hostess filmy*. Tučně zvýrazněné filmy jsou od režisérů Éry obrazu. Zdroj: [Koreanfilm.org/kfilm70s.html](http://Koreanfilm.org/kfilm70s.html)

Následující rok snímek *Young-ja's Heydays* vidělo přes 361 tisíc lidí a film byl opět nejnavštěvovanějším filmem za rok 1975.<sup>88</sup> Úspěšné první filmy tohoto žánru vzápětí následovaly desítky dalších filmů s podobnými tématy, postavami a podobou i po vizuální stránce. V roce 1977 byl natočen nejsledovanější *hostess film* vůbec, *Winter Woman*. Příběh o vysokoškolské studentce, která se po smrti dvou jí odmítnutých mužů stane prostitutkou, vidělo přes půl milionu diváků jen v hlavním městě. Vrchol popularity *hostess filmů* byl v roce 1978, kdy čtyři nejvýdělečnější korejské filmy tohoto roku byly právě *hostess filmy* a v mezi deseti nejsledovanějšími filmy se objevilo šest také tohoto žánru. Od roku 1979 se oblíbenost *hostess filmů* začala snižovat.<sup>89</sup> Stále ale vycházely poměrně úspěšná pokračování předchozích *hostess filmů* jako například *Heavenly Homecoming of Stars II* od režiséra Éry obrazu. Nebo pokračování snímku *The Woman I Ditched* s obdobným názvem *The Man I Ditched*. I když popularita mírně klesala, filmy měly v Soulu více jak 200 tisíc diváků a byly jedny z nejsledovanějších v roce 1979.

Tabulka č.4: Nejpobulárnější filmy v letech 1973 – 1979

Žebříček filmů/ Rok	1.	2.	3.	4.
1973	Witness	Farewell	Female Prison	Wedding Dress in Tears
1974	<b>Heavenly Homecoming to Stars</b>	Rain of Yesterday	The Earth	Kim Doo-hwan
1975	<b>Young-ja's Heydays</b>	The March of Fools	Insayeomoo	Promise of Flesh
1976	Suzanna of Love	<b>Women's Street</b>	Secret Guest II	Never, Never Forget
1977	<b>Winter Woman</b>	A Joker in High School	Maruchi Arachi	Mischief's Marching Song

<sup>88</sup> KIM, Molly Hyo J. *Whoring the Mermaid: The Study of South Korean Hostess Film* str. 6

<sup>89</sup> Tamtéž, str. 154

1978	<b>The Woman I Ditched</b>	<b>Miss O's Apartment</b>	<b>I am a No.77 Girl</b>	Scar
1979	<b>Heavenly Homecoming to Stars II</b>	<b>The Man I Ditched</b>	<b>Do You Know Kkotsuni?</b>	Last Cup

*Hostess filmy jsou zvláště tučně. Zdroj: KIM, Molly Hyo J. Film Censorship Policy During Park Chung Hee's Military Regime (1960-1979) and Hostess Films str. 45*

Filmy o mladých dívkách a jejich pádu z důvodu znásilnění nebo jiného sexuálního traumatu byly oblíbené až do té míry, že podle Molly Hyo Kim zachránily korejský filmový průmysl v 70. letech od bankrotu.<sup>90</sup> Od roku 1974 se hostess filmy pravidelně umísťovaly vysoko na žebříčkách nejsledovanějších a nejvíce výdělečných korejských filmech. Žánr se rychle uchytí a množství hostess filmů postupně rostlo. Prostitutky představovaly 87.5 % všech ženských postav ve filmech, natočených mezi lety 1971 až 1979.<sup>91</sup> I když se o 70. letech hovoří jako o temném období korejského filmu, některé hostess filmy naopak lámaly rekordy ve sledovanosti. Popularita hostess filmů sice se začátkem 80. let začala klesat, filmy s prostitutkami jako hlavními postavami, odsouzenými k sebeobětování, a nakonec svému pádu, se objevovali ale stále. Navazovaly na ně erotické filmy 80. let, které by bez předchozí popularity hostess filmů, novým způsobům natáčení, a i díky novým vizuálním efektům Éry obrazu nevznikly.<sup>92</sup>

<sup>90</sup> KIM, Molly Hyo J. *Film Censorship Policy During Park Chung Hee's Military Regime (1960-1979) and Hostess Films* str. 39

<sup>91</sup> Tamtéž, str. 45

<sup>92</sup> KIM, Molly Hyo J. *Whoring the Mermaid: The Study of South Korean Hostess Film* str. 122

## Do jaké míry odpovídaly hostess filmy dobové realitě?

Popularitu a komerční úspěšnost hostess filmů zpochybnit nelze. Na čem se ale filmoví kritici neshodnou, je otázka jejich realismu. Neexistuje jednotný názor na to, zda režiséři v hostess filmech opravdu poukazovali na reálné problémy korejské společnosti spojené s politickou situací, které pak schovávali mezi nešťastné příběhy prostitutek a mezi sexuální scény. I když s jistotou nelze zjistit, zda do filmů režiséři realistické scény měli v úmyslu dát, pokusím se v této kapitole poukázat na některé scény, které by mohly poukazovat na problémy korejské společnosti v 70. letech. Jako hlavní film, na kterém možné realistické scény budou popsány, byl zvolen snímek režiséra Kim Ho-suna *Young-ja's Heydays*. Tento film režiséra Éry obrazu inspiroval další tvůrce k natáčení takzvaných „Young-ja“ filmů. Bylo natočeno hned několik snímků, které ve velkém kopírovaly tento originál a lze tedy říci, že film měl na filmový průmysl podstatný vliv.<sup>93</sup> Dále tato kapitola obsahuje dva argumenty, které podporují teorii realismu v hostess filmech.

### Jong-dža a nešťastný život pracujících žen

*Young-ja's Heydays* vypráví příběh o dívce, která se přestěhuje do Soulu, aby mohla finančně vypomoct své rodině, která žije na vesnici. Film začíná na policejní stanici, kde jsou hlavní postava Jöng-dža<sup>94</sup> a další prostitutky vyšetřovány policií. Na policejní stanici dorazí i Čang-su, dávná láska Jöng-dži. Retrospektivně se pak film vrací k jejich prvnímu setkání. Čang-su Jöng-džu potkal v domě svého nadřízeného, kde Jöng-dža pracovala jako služebná. Ihned se do dívky zamiloval a chtěl se s ní oženit. Musel ovšem odejít do armády a z jejich svatby tak sešlo. Jeho nepřítomnosti využije syn majitele domu a Jöng-džu opakovaně sexuálně napadne. Když se o tom dozví jeho matka, Jöng-džu okamžitě ze synova chování obviní a dívku odveze z domu pryč. Jöng-dža nemá peníze a snaží se sehnat práci, kde se dá, zatímco přespává u své kamarádky nebo v levných ubytovnách. Nakonec se jí podaří sehnat práci jako výpravčí autobusu a z tohoto zaměstnání má radost. Při vykonávání práce se ale autobusu stane nehoda a Jöng-dža přijde o roku. Odškodné pošle své rodině a sama zůstane v Soulu, kde začne pracovat jako prostitutka v nevěstinci.

Zpátky v přítomnosti se Čang-su opět snaží přemluvit Jöng-džu, aby s ním začala žít. Snaží se jí všemožně pomáhat, ale Jöng-dža se cítí pošpiněná svým povoláním a necítí se být pro Čang-sua dost dobrá. Nakonec se Čang-su dostane do problémů s policií, poté co Jöng-

---

<sup>93</sup> YECIES, Brian a Aegyung SHIM. *The Changing Face of Korean Cinema: 1960 to 2015* str. 147

<sup>94</sup> Jöng-ja je český přepis jména hlavní hrdinky Young-ji. Jedná se o stejné jméno, které je i v názvu filmu.

džmu brání a dívka se konečně rozhodne od své lásky odejít. Vezme si hendikepovaného muže s žijí spolu ve slumech na okraji města.

Téma chudé dívky, která se stala prostitutkou, se stalo velmi oblíbené a začalo se objevovat například v následujících populárních hostess filmech: *Women's Street, I am a Number 77 Girl, Winter Woman, 26x365 = 0, Ms. O's Apartment* a *Do You Know Kkotsuni?*<sup>95</sup> Tyto a další hostess filmy se setkaly v 70. letech poměrně často s kritikou od korejského tisku a byly označovány za pouhé komerční řešení, jak překonat krizi korejského filmového průmyslu. Podle článku „Zoufalý korejský film“<sup>96</sup> byly hostess filmy ukázkou toho, že korejské filmy ztrácí svoji kvalitu. A dále uvádí, že „hostess filmy se soustředí hlavně na obnažování herečky s cílem získat diváky“. Filmoví kritici se také obávali toho, aby tyto neslušné filmy nenalákaly mladé dívky k prostituci. Dnešní filmoví odborníci hostess filmy také kritizují, hlavně za přehnané využívání sexuálních scén a nedostatečnou reprezentaci reality. Objevuje se kritika typu „(hostess filmy) využívají ženská těla jako objekty, zatímco schválně dramtizují jejich sexuální úpadek“ nebo „hostess filmy využívají těla a sexualitu mladých žen z dělnické třídy a ukazují je jako ‚poddajná těla‘“.<sup>97</sup> Dále také, že „nezobrazují žádnou analýzu nebo kritiku společnosti, ani nepoukazují na ironii ve společnosti, ani nepoukazují na ironii toho, že společnost dovolí ženám dostat se do takovéto situace, předvádí to jako něco ‚přirozeného‘“.<sup>98</sup>

Existuje ovšem i opačný pohled, podle kterého téma prostitutek v hostess filmech souvisí s růstem zaměstnaných žen ve městech a souvisejícími problémy rychlé industrializace v 70. letech. Podle dalších filmových odborníků se filmy zabývaly opravdovými společenskými problémy, jako bylo sexuální obtěžování a sexuální násilí na pracovišti, které často donutilo ženy skončit u prostituce. Kim So-jong vidí vznik a růst hostess filmů jako následek státem iniciované industrializace, kde se využívala levná ženská síla s pomocí kontroly jejich sexuality.<sup>99</sup> Úspěch jednoho z prvních hostess filmů, jakým byl *Young-ja's Heydays* si filmoví kritici vysvětlují realismem. Mimo erotických scén, které doprovázejí vyprávění o soulské prostitutce, mohl film zaujmout realistickým zobrazením života nižší společenské třídy. Diváci se s hrdiny filmu mohli ztotožnit, což bylo díky cenzuře

---

<sup>95</sup> KIM, Molly Hyo J. *Whoring the Mermaid: The Study of South Korean Hostess Film* str. 62

<sup>96</sup> *Kjõnghjang ilbo*, 8.prosince 1978

<sup>97</sup> KIM, Molly Hyo J. *Whoring the Mermaid: The Study of South Korean Hostess Film* str. 62

<sup>98</sup> MIN, Eungjun, Jinsook JOO a Han Ju KWAK. *Korean Film: History, Resistance, and Democratic Imagination* str. 55

<sup>99</sup> KIM, Molly Hyo J. *Film Censorship Policy During Park Chung Hee's Military Regime (1960-1979) and Hostess Films* str. 63

něco poměrně neobvyklého. Čtenáři původní knihy a diváci filmu podle analýzy Roh Ji-seunga tvořili z velké části pracovnice z továren a sexuální pracovnice. Ro zdůrazňuje tento fakt jako něco, co mohlo filmová studia a režiséry ovlivnit při tvorbě.<sup>100</sup>

Ženy z nižší pracovní třídy byly hlavní hnací silou industrializace Jižní Koreje. Pak Čung-hui vytvořil plán, podle kterého měla být Jižní Korea světovým vývozcem oblečení, bot, vlasových paruk a od 70. let také lehké elektroniky. Ženy, zvláště mladé, chudé, svobodné a z vesnických oblastí, hrály v této transformaci Koreje klíčovou roli. Během 60. až 80. let jich stovky tisíců šly hledat práci do Soulu. A zatímco v roce 1963 bylo zaměstnáno v lehkém průmyslu 182 tisíc žen, v roce 1985 už to bylo 1,4 milionu. V 70. letech v textilním průmyslu tvořily ženy 70 % všech zaměstnanců. Zároveň ale byly pracující ženy nejhůře placené a obvykle nejmladší a nejméně vzdělanou skupinou v moderní Koreji v 60. a 70. letech. Pro muže byla práce vyjádřením ekonomické nezávislosti a byli podporováni jako „budoucí živitelé rodiny“, ale pro ženy práce představovala povinnost vůči rodině.<sup>101</sup> Pracovní doba byla velmi náročná, jak pro muže, tak pro ženy. Existuje mnoho případů, kdy ve výrobnách oděvů pracovali zaměstnanci 60 hodin týdně, někdy dokonce až 80 hodin, pokud se jednalo o nějaké větší objednávky, které musely být rychle vyřízené. Pracovní hodiny měli všichni bez rozdílu stejné, co se lišilo, byl plat. Po většinu doby 70. a 80. let ženy dostávaly méně než polovinu mzdy oproti mužským zaměstnancům.<sup>102</sup> Ženy tak pomáhaly udržovat zemědělskou ekonomiku tím, jak pracně posílaly svůj plat zpátky domů, do chudých oblastí a zároveň jako podplacení zaměstnanci byly výhodou pro zaměstnavatele, který z nich měl větší zisk. I přes jejich důležitou roli v jihokorejské ekonomice s nimi nebylo zacházeno jako s „opravdovými zaměstnanci“, k nízkým platům ještě navíc neměly ani žádnou naději na povýšení, protože se očekávalo, že hned po svatbě pracovat přestanou.<sup>103</sup>

Vzhledem k těmto podmínkám a statusu pracujících žen si mnoho z nich hledalo přivydělání jinde. Mladé Korejky si hledaly práci jako služebné, prodavačky, sekretářky a od 70. let také jako servírky, pracovnice v barech, masérky nebo prostitutky. Ruth Barraclough ve své knize uvádí vzpomínku na tento „proces“: „Před deseti lety mnoho dívek, které přijely z vesnic a měly potíže vydělat si na živobytí, přecházelo do čtvrtí Čchonggječchon a Čchangšindong, kde v tu dobu bylo mnoho domů se špatnou pověstí. Přišly do továren, kde

---

<sup>100</sup> KIM, Molly Hyo J. *Film Censorship Policy During Park Chung Hee's Military Regime (1960-1979) and Hostess Films* str. 77 a 78

<sup>101</sup> BARRACLOUGH, Ruth. *Factory Girl Literature: Sexuality, Violence, and Representation in Industrializing Korea* str. 58 a 62

<sup>102</sup> Tamtéž, str. 76

<sup>103</sup> Tamtéž, str. 64

pracovaly. Ale jejich výplata byla příšerně nízká a neměly ani kde pořádně bydlet. Ženy spaly opřené o stěnu v halách u vstupu do budovy. Nakonec většina z nich musela stejně začít pracovat v zábavní čtvrti ve městě.“<sup>104</sup>

Příběh Jöng-dži toto vyprávění v podstatě kopíruje. Dívka přijede do velkého města, aby mohla pomoci rodině. Jakmile o práci služebné v domě přijde, začne pracovat v textilce, ale stále má problémy s penězi. Přespává u kamarádky, která si ovšem přivydělává jako prostitutka a z pokoje jí pravidelně posílá pryč, kvůli přicházejícím zákazníkům. Jöng-dža tak chodí spát do ubytovny k ostatním dívkám. Když Jöng-dža dostane svoji výplatu, kamarádka se jí zeptá, kolik peněz jí zbylo po zaplacení dluhů a peněz je tak málo, až jim to přijde oběma komické.

Jöng-dža si poté najde novou práci jako výpravčí v autobuse a přijde o ruku. I tato scéna mohla kritizovat reálné problémy tohoto povolání. Dívky, které měly to štěstí a tuto práci dostaly, pracovaly až 18 hodin denně, přičemž chodily mezi cestujícími, kontrolovaly a prodávaly jim lístky. Mimo nemístné poznámky mužských cestujících a špatné zacházení od nadřízených, bylo toto povolání i velmi nebezpečné. Dveře autobusů se jen zřídka kdy zavíraly kvůli velkému množství cestujících. Bylo pak na dívkách, aby dveře buď držely zavřené nebo si do otevřeného vchodu stouply a cestující držely za jízdy vevnitř.<sup>105</sup> V *Young-ja's Heydays* také Jöng-dža stojí za jízdy v otevřených dveřích, aby cestující držela. V autobuse se všichni lidé tlačí na sebe a Jöng-dža má problém je udržet. V jednom okamžiku autobus prudce zabrzdí a Jöng-dža z autobusu vypadne, zraní se a přijde o ruku. I když se Jöng-dža prostituci snaží vyhnout, stejně jí po jejím zranění nakonec nezbude nic jiného a začne pracovat v jednom z nevěstinců.

To, že chtěli režiséři nejen u *Young-ja's Heydays* zobrazit reálný Soul podporují i vybrané lokace natáčení. Velké množství hostess filmů se odehrává v městských čtvrtích a objevují se zde opravdové nevěstince a opravdové uličky, ve kterých se prostitutky potají objevovaly. Jedná se například o čtvrt' s nezákonně vedenými motely v *Young-ja's Heydays*, ulici plnou domů s prostitutkami ve filmu *Women's Street* nebo bary v okolí vojenské základny v *Do You Know Kkosuni?* Tato místa, kde v době natáčení byly opravdu nabízené

---

<sup>104</sup> BARRACLOUGH, Ruth. *Factory Girl Literature: Sexuality, Violence, and Representation in Industrializing Korea* str. 72

<sup>105</sup> 'Pösannejang'ül kioghašinajo?. Naver.com [online]. 2012. 11. 6. [cit. 2022-11-04]. Dostupné z: [https://m.blog.naver.com/PostView.naver?isHttpsRedirect=true&blogId=molab\\_suda&logNo=30150906797](https://m.blog.naver.com/PostView.naver?isHttpsRedirect=true&blogId=molab_suda&logNo=30150906797)

sexuální služby pak režiséři ve filmech zobrazovali stylem, jaký je často spojován s dokumenty nebo realistickými filmy: dlouhé záběry a natáčení s pomocí ruční kamery.<sup>106</sup>

V případě *Young-ja's Heydays* film začíná tím, že kamera sleduje malého chlapce, který pomalu jde tmavou uličkou uprostřed noci. Postupně kamera prochází dalšími zapadlými uličkami, kde naráží na vykřikujícího opilce a poté na neznámou ženu. Dalším, koho kamera vidí, je milenecký pár. Muž uteče pryč a žena je následně zatčena. Divák v tu chvíli vidí, že kamera představuje úhel pohledu policie, která zatýká prostitutky. Poslední zatčenou je hlavní hrdinka Jöng-dža, na kterou se kamera zblízka zaměří. Tento úvod filmu ukáže divákovi, v jaké části města se prostitutky a domy, kde pracují, nacházely. Kolem malého chlapce jsou v šeru vidět zrezivělé staré plechové krabice, nad ním svítí oprýskané nápisy a jedním z nich je cedule *jöinsuk*, korejské označení pro levné motely. Blikající světla, počmárané zdi s odlupujícími se plakáty v ponurých uličkách indikují reálné podmínky, ve kterých žili lidé nižší třídy. Podle Molly Hyo Kim mohlo jít i o reálnou čtvrť, kterou divák v Soulu pravděpodobně i poznal.<sup>107</sup>

Další kritikou industrializace mohlo být i zobrazení slumů na konci filmu. Jong-dža se svým manželem a malým dítětem žijí v jedné z polorozpadlých budov patrně na kraji Soulu. Vedle drátěného plotu, na který Jöng-dža věší prádlo, si mezi starý zrezivělým nepořádkem hrají děti. I tato scéna mohla mít základ v realitě. Velké množství chudých lidí, které přišlo během Pakovy industrializace do Soulu, nemělo kde bydlet a rodiny se usídlovali buď blízko zdroje vody – například čtvrť Čchonggječchon, ve svazích hor – například u hory Bukhan, v průmyslových oblastech jako oblast Guro nebo u velkých tržnic jako byl Namdemun. V těchto oblastech se tvořily velké čtvrti polorozpadlých chatrčí, takzvaných *pchandžačdžip*, s tragickými hygienickými podmínkami. Podle dat vlády bylo v roce 1970 kategorizováno jako „chatrč“ 190 tisíc domovů. Při populaci 5.5 milionu, kterou měl tehdejší Soulu, tak ve slumech mohla žít až třetina místních obyvatel.<sup>108</sup> Stejně jako Jöng-dža tedy ve slumech skončilo velké množství lidí, kteří přišli stejně jako ona do Soulu za prací.

---

<sup>106</sup> KIM, Molly Hyo J. *Whoring the Mermaid: The Study of South Korean Hostess Film* str. 65

<sup>107</sup> Tamtéž, str. 80

<sup>108</sup> KIM, Tong-hyung. *Forgotten slums of Cheonggyecheon*. The Korea Times [online]. 1. 11. 2013 [cit. 2022-11-06]. Dostupné z: [http://www.koreatimes.co.kr/www/news/culture/2013/11/135\\_145510.html](http://www.koreatimes.co.kr/www/news/culture/2013/11/135_145510.html)

## Stigma pracující ženy

Vzhledem k Rohově analýze, podle které velkou část diváků tvořily pracující mladé ženy, je možné, že ženám připomínalo nelehkou realitu i sexuální obtěžování, které se zpravidla téměř ve všech hostess filmech objevovalo. I když z pohledu pracující Korejky tomu tam nebylo, muži často viděli spojení mezi pracujícími ženami a prostitutkami. Částečně za toto „nálepkování“ může to, jak často realita donutila ženy z finančních důvodů opravdu k prostituci přejít. Zároveň tato představa ale znehodnocovala jakoukoliv práci, jakýkoliv důvod, proč ženy přes noc pracovaly. Mnoho žen z pracující třídy bylo viděno jako prostitutky jen proto, že pracovaly v továrnách. Dokazuje to i označení *kongsuni*, které se používalo pro pracovníci v továrně nebo obecně pracující ženu. *Kongsuni* byla žena, která měla být lehce dosažitelná, nevztahovaly se na ni žádná společenská pravidla etikety nebo honorifika, která by za normálních okolností patřila všem oslovovaným neznámým.<sup>109</sup>

Ženy byly viděny jako „poškozené“ buď prací v továrnách nebo jakoukoliv prací, kvůli které se mohly vyskytovat v nebezpečných ulicích. V takovéto společnosti se pak tato skupina obyvatel potýkala se sexuálním obtěžováním a sexuálním násilím téměř všude.

Všudypřítomnost prostituce v 70. a 80. letech v Jižní Koreji koexistovala s „výbuchy“ mediální hysterie kvůli všem ženám – služebným, univerzitními studentkám, letuškám, herečkám, pracovnícím v továrnách. Zdálo se, že veškerá zaměstnání, která byla ženám otevřená, nesla potenciál prostituce.<sup>110</sup> V *Young-ja's Heydays* je Jöng-dža opakovaně znásilňována synem svého zaměstnavatele. Hlavní postava v *Heavenly Homecoming to Stars* pracuje pravděpodobně jako sekretářka v nějaké firmě. Pracovník téže firmy s ní začne flirtovat a ona se do něj zamiluje. I když žena vzdoruje a chce počkat až do svatby, muž se jí snaží přemluvit, aby s ním šla do motelu. Nakonec se pod výhrůzkami, že ji muž opustí, nechá přesvědčit. Muž ji poté ale stejně zradí a ožení se s jinou ženou. Začátek pádu hrdinky ve filmu *Do You Know Kkotsuni?* je podobný. Dívka pracuje jako servírka v kavárně, kde se seznámí s fotografem. Zamiluje se do něj, ale po jedné z jejich společných schůzek ji muž znásilní. Dívka se pak dozví, že ji muž využil a má ještě několik dalších známostí. Ve všech těchto případech je s pracujícími ženami zacházeno jako s prostitutkami, i před tím, než se jimi stanou. Muži je využijí a pak opustí. Jedná se jak o jejich zaměstnavatele, spolupracovníky tak i náhodné muže, na které narazí během práce.

---

<sup>109</sup> BARRACLOUGH, Ruth. *Factory Girl Literature: Sexuality, Violence, and Representation in Industrializing Korea* str. 72

<sup>110</sup> Tamtéž, str. 73

I když neexistují důkazy, že by kritika mužského vnímání pracujících žen byla do hostess filmů dána záměrně, nelze ani vyloučit, že jako poukázání na stávající problém tento aspekt filmu divačky vnímaly. Hostess filmy ukazovaly jejich realitu, kde docházelo k častému sexuálnímu obtěžování a pracující ženy mužská část společnosti vnímala jako prostitutky, přestože jimi nebyly. Podle Yu Sun-young sice hostess filmy mohly vzniknout částečně díky vzrůstajícímu procentu mužských filmových diváků a je také možné, že tyto scény ve filmech byly právě proto, že média v 70. letech ve velkém zobrazovala ženskou sexualitu a z té pak profitovala. Diváci hostess filmů ale byly z velké části ženy. A tak je možné, že hostess filmy mezi nimi získaly oblibu právě proto, že poukazovaly mimo jiné i na problém sexuální objektivace pracujících žen.

### Realismus Éry obrazu

Dalším argumentem, který podporuje teorii realismu v hostess filmech, jsou vyjádření režisérů hnutí Éry obrazu. Jedním z hlavních bodů hnutí byl důraz na realismus a tento názor pravděpodobně prosazovali režiséři i při tvorbě hostess filmů. Nejhlasilitějším ve své společenské a politické kritice byl režisér Ha Gil-džong. Režisér hostess filmu *Heavenly Homecoming of Stars II* (1978). Během svých studií v USA měl možnost se seznámit s filmy, které nemohly být dovezeny do Koreje a jeho filmy byly směsí sociální kritiky s estetikou tzv. evropských autorských (auteurských) filmů.<sup>111</sup>

*Heavenly Homecoming of Stars II* navazuje na konec prvního dílu. Poslední láska hlavní hrdinky z předešlého dílu – malíř Mun-ho je ztrápený ztrátou svojí milované, kterou opustil a ona spáchala sebevraždu. V jednom baru pak potká novou dívku, Su-gjōng. Ta pracuje jako občasná prostitutka, když se toulá bezcílně městem. Su-gjōng lže Mun-hovi a tvrdí mu, že s ním čeká dítě. Brzy mu řekne pravdu a přizná, že lhala, protože nemá kam jít a otec jejího dítěte ženu opustil. Mun-ho se o Su-gjōng a její dítě stará a tento úkol vidí jako vykoupení ze svého trápení a špatného svědomí. Su-gjōng začne po porodu trpět depresemi a Mun-ho jí pošle do psychiatrické léčebny. Mezitím pracuje na svých obrazech a stará se o malé dítě. Malé holčičce se ale stane nehoda a po ošklivém pádu zemře. Brzo poté umírá i Mun-ho na leukémii. Su-gjōng je propuštěna z nemocnice a dozvídá se obě noviny. Uvědomuje se, že je sama a nikoho kolem sebe už nemá.<sup>112</sup>

---

<sup>111</sup> KIM, Molly Hyo J. *Whoring the Mermaid: The Study of South Korean Hostess Film* str. 108

<sup>112</sup> Tamtéž, str. 110

Na první pohled se sice může zdát, že film se kritice vyhýbá. A opravdu oproti minulým filmům režiséra se ve filmu očividná a útočná kritika politiky a společnosti neobjevuje. Ha ovšem místo toho používá různé metafory, které mají poukázat na problém industrializace v Soulu. Nastíněná společenská kritika může být ve filmu vidět skrze reprezentaci, která je rozdělená podle pohlaví hlavních dvou postav. Malíř Mun-ho je téměř stále viděn vedle nějaké připomínky industrializace. Autobusového terminálu, rozestavěných bytových domů a v blízkosti dělníků. Tyto záběry jsou ponuré, natáčené roční kamerou a s používáním dlouhých záběrů. Podobně jako v úvodní scéně *Young-ja's Heydays*. Někdy Ha v těchto dlouhých scénách nechá přiblížit kameru na zdánlivě nedůležitý detail, jako tvář stavebního dělníka.<sup>113</sup>

Su-gjōng se na druhou stranu objevuje na opuštěných otevřených místech jako na pobřeží moře nebo mezi horami. Záběry jsou až přehnaně dramatické a zpomalené. Když poprvé divák Su-gjōng uvidí, dívka sedí v místě, které je obklopené horami. Sedí na zemi a kamera zblízka zabere její obličej. Su-gjōng začne zpívat neznámou písničku, která se ještě několikrát ve filmu objeví. Dívka se dívá do dálky a občas se objeví záběry, které vidí: ptáky, nebe nebo stromy. To vše, dokud píseň neskončí.

„Přivezla jsem kaštany až z dalekého Soulu a schovala je v kuchyni. Maso kaštanu je pro krysu. Slupka je pro otce. Kostí jsou pro matku. Co bude asi jíst Su-gjōng? Co bude asi jíst Su-gjōng?“

Písnička, kterou Su-gjōng pořád dokola zpívá, toho o dívce samotné divákovi dost prozradí. Vzhledem k tomu, že v písni používá svoje jméno, píseň nejspíš sama složila. Je také pravděpodobně jedna z vesnických dívek, které přišly do Soulu hledat práci. Kaštany byly typickým jídlem v chudých zemědělských oblastech Koreje a píseň poukazuje na to, že dívka byla také pravděpodobně tím, kdo rodinu živil.<sup>114</sup>

Mun-ho je zobrazen vedle reálných míst, protože sám na vlastní oči vidí společenské změny, které industrializace přináší. Su-gjōng na druhou stranu tuto realitu nevidí a její kritika je schovaná v metaforách.<sup>115</sup> Režisérovi se tak tímto způsobem podařilo do hostess filmu přenést svoji kritiku industrializace a společenských změn, kterým Jižní Korea v 70. letech musela čelit.

---

<sup>113</sup> KIM, Molly Hyo J. *Film Censorship Policy During Park Chung Hee's Military Regime (1960-1979) and Hostess Films* str. 111

<sup>114</sup> Tamtéž, str. 112

<sup>115</sup> Tamtéž, str. 113

Několik filmových odborníků jako Kim Sun-ah a již zmíněná Yu Sun-young ve svých pracích zmínily spojitost mezi Érou obrazu, hostess filmy a kritikou Pakova režimu. V analýze filmu *Young-ja's Heydays* Kim zastává názor, že režiséři Éry obrazu schválně používaly téma znásilněné ženy jako metaforu pro utlačování společnosti státem. Režiséři se podle ní snažili vyjádřit svůj odpor a nesouhlas s režimem a jeho kontrolou společnosti. Podobný názor zastává i Yu, podle které byla režiséři ženskou sexualitu v hostess filmech až přespříliš využívali. Yu tyto scény také spojuje s odbojem Éry obrazu proti Pakově vojenské diktatuře.<sup>116</sup>

---

<sup>116</sup> KIM, Molly Hyo J. *Whoring the Mermaid: The Study of South Korean Hostess Film* str. 19 a 20

## Cenzura vs. hostess filmy

Cenzura za Pakova režimu byla známá pro svá přísná a pevná pravidla, ale také pro svoji rozporuplnost a iracionalitu. Cenzurovány byly jakékoliv scény, které zpochybňovaly něčí autoritu, ukazovaly sociální a politickou realitu nebo ji dokonce kritizovaly.<sup>117</sup> Až na dva případy<sup>118</sup> se přesto hostess filmům podařilo problémům s režimem vyhnout. A to, ačkoliv zobrazovaly důležité sociální problémy, které ostatním snímkům cenzura nepovolila. Poukazovaly na potenciální problémy s prostitucí, sexuálním obtěžováním žen na pracovišti nebo finanční problémy nižších společenských tříd. Zvláště chudoba přitom bylo velmi citlivé téma a mnoho snímků cenzurou neprošlo právě z toho důvodu. Příkladem za všechny může být pro tehdejší režim problémová scéna, kdy si filmová postava nemohla dovolit koupit kávu.<sup>119</sup> Následující kapitola tedy bude zaměřena na způsoby, jakými se režiséři hostess filmů mohli snažit cenzuře vyhnout. A otázce, jak je možné, že zrovna hostess filmy byly vyjmuty z Pakovy přísné cenzury.

### Filmová cenzura za Pakova režimu

Podle filmového zákona byla stanovena čtyři základní kritéria, podle kterých se měla cenzura řídit. Za první, filmy nesměly zobrazit nic, co by zpochybňovalo státní autoritu nebo nerespektovalo ústavu. Za druhé, filmy nesměly narušit národní bezpečnost, veřejnou morálku, tradice nebo společenský řád. Za třetí, filmy nesměly negativně zobrazit jakoukoliv zemi, se kterou měla Jižní Korea diplomatické vztahy. A jako poslední, filmy nesměly nijak ublížit národnímu duchu. Z těchto opatření vyplývá, že hlavním záměrem cenzury bylo ujištění, že filmy přispívají k národní agendě a zároveň „podporují loajalitu a pocit sounáležitosti s národem“.<sup>120</sup> Vzhledem k tomu, že tyto požadavky jsou vcelku vágní, záleželo na tom, jaký člověk zrovna daný scénář kontroloval a také na tom, jaká zrovna panovala nálada ve společnosti. Cenzura se tedy stávala ve velké míře subjektivní a náhodnou.<sup>121</sup>

Jak již bylo zmíněno v první kapitole, Pak Čong-hui a jeho vláda za dobu svého působení několikrát změnila kritéria filmového zákona a tím i způsob, jakým fungovala cenzura. Skrze úpravu v roce 1966 se kontrola filmu zpřísnila a Pak zavedl tzv. dvojistou

---

<sup>117</sup> KIM, Molly Hyo J. *Film Censorship Policy During Park Chung Hee's Military Regime (1960-1979) and Hostess Films* str. 38

<sup>118</sup> Tamtéž, str. 46

<sup>119</sup> Tamtéž, str. 39 a 40

<sup>120</sup> Tamtéž, str. 42

<sup>121</sup> Tamtéž, str. 43

cenzuru. Kontrola scénářů probíhala dvakrát: poprvé u Asociace korejských filmových producentů nebo u výboru korejského umění a druhé čtení proběhlo na Ministerstvu veřejných informací. Tento způsob cenzury se může zdát jako velkorysý, protože právo posoudit možný film měli i producenti. Ale naopak, vláda se tímto pravidlem snažila docílit autocenzury filmu, ještě před tím, než se scénář vůbec dostane na cenzorský úřad. Nakonec stejně poslední slovo mělo ministerstvo, které mělo právo zrušit jakékoliv rozhodnutí předchozích institucí. Dvojitá cenzura teda znamenala několik kontrol scénáře s konečnou revizí vlády.<sup>122</sup>

V roce 1971 vláda rozšířila cenzuru na veškerý mediální obsah a začala kontrolovat scénáře k divadelním hrám a televizním seriálům. Povolení musely dostat i filmové nebo divadelní plakáty. Jak se Pakova vojenská diktatura prodlužovala a opozice získávala podporu, byli cenzori více citliví na způsob, jakým se zobrazovala současná politická situace a nálada ve společnosti. Režim dával více najevo, že filmy by měly podporovat státní autoritu a politická rozhodnutí. Cenzura například požadovala neukazovat chudé lidi na ulicích Soulu, zakázala satiru vládních autorit nebo porušování zákona, nesměly se ukazovat ani studentské demonstrace, ani nesměla být naznačena jejich existence, nebylo dovoleno urážet vojáky nebo veřejné činitele.<sup>123</sup>

Poslední úprava filmového zákona proběhla v roce 1973. Skrze tuto změnu získala vláda administrativně ještě větší moc na filmem. Pak jmenoval ministra veřejných informací, který měl na starost veškerá pravidla týkající se filmového průmyslu. Ministrovi byla udělena plná moc k tomu, aby povolil, zakázal nebo zrušil povolení k existenci filmových společností. Také kontroloval probíhající filmové produkce a mohl kdykoliv zastavit natáčení filmu, a to i když film původně dostal povolení a prošel cenzurou.<sup>124</sup> Již tak striktní cenzura tím byla ještě zpřísněna. Filmy musely projít několika kontrolami. Nejdříve se nechal přezkoumat scénář filmu a následně i výsledný produkt, aby bylo zkontrolováno, zda se opravdu režisér držel scénáře.<sup>125</sup> Jako výsledek tohoto a předchozích opatření veškeré společensky uvědomělé filmy vymizely a nahradily je akční filmy, melodramata nebo snímky, které propagovaly tehdejší politický režim. Zatímco procento vrácených scénářů v roce 1970 bylo pouze 3.7 %, po

---

<sup>122</sup> KIM, Molly Hyo J. *Whoring the Mermaid: The Study of South Korean Hostess Film* str. 42

<sup>123</sup> Tamtéž, str. 43

<sup>124</sup> Tamtéž, str. 46

<sup>125</sup> KIM, Molly Hyo J. *Film Censorship Policy During Park Chung Hee's Military Regime (1960-1979) and Hostess Films* str. 38

zprísňení filmového zákona už bylo zamítnuto 58 % scénářů. V roce 1975 bylo vráceno k revizi dokonce 80 % předložených scénářů.<sup>126</sup>

### Moderním Soulem proti politice

Různí akademici se shodují, že vláda schválně využila cenzuru, aby rozptýlila pozornost veřejnosti od politických problémů. Zatímco kontrolovala scény narážející na politiku, schválně přehlížela sexuální scény. Podle Pak Jae-yoona sexuální obsah filmů (jako prostitute, cizoložství) byl u cenzury prominut a režim schválně sexuální scény ve filmech ponechával, aby se veřejnost tolik nezaměřovala na politiku.<sup>127</sup> Filmy docela očividně porušovaly filmový zákon č. 9-14 kvůli „zobrazení prostitute, prostitutek, znásilnění nebo nemanželského sexu“. Přesto z porušení zákona ani jeden hostess film nebyl obviněn ani nebylo zabráněno jeho promítání publiku.<sup>128</sup>

Hostess filmy, které ukazovaly znásilnění (*Young-ja's Heydays* a *26x365=0*), cizoložství (*Women's Street*, *Do You Know Kkotsuni?*, *The Rose That Swallowed Thorn*) a chudobu (*Young-ja's Heydays*), žádné problémy s cenzurou neměly. Zatímco realistické filmy, které se zabývaly podobnými tématy jako například *March of Fools*, *Holiday* a *Night Travel* čelily u tehdejšího režimu velkým problémům.<sup>129</sup> Ve snímku *Night Travel* (Kim Su-jong, 1977) se žena rozhodne vyrazit si do města, aby se rozptýlila od smutku po smrti svého přítele ve Vietnamské válce a také aby unikla nudné denní rutině. Ve městě se náhodně setká s několika neznámými muži, ráno se vrátí domů i zpátky ke svému běžnému životu. Nejen kvůli kritice války ve Vietnamu a industrializaci, ale také kvůli sexuálním scénám bylo z filmu vystříhnuo okolo 50 minut (celkem 53 scén) a film byl zkrácen téměř o polovinu.<sup>130</sup>

Nejvyšší „trest“ uvalený na hostess film bylo nedoporučení pro zahraniční vývoz (jednalo se o filmy *Heavenly Homecoming to Stars*, *Young-ja's Heydays*). Z deseti nejznámějších hostess filmů ze 70. let pouze dva cenzura upozornila na možné problémové scény obsahující prostituci, ale nenařídila jim tyto scény z filmů vymazat.<sup>131</sup>

---

<sup>126</sup> KIM, Molly Hyo J. *1970s Korean Cinema and Ha Kilchong* str. 252

<sup>127</sup> KIM, Molly Hyo J. *Film Censorship Policy During Park Chung Hee's Military Regime (1960-1979) and Hostess Films* str. 39

<sup>128</sup> Tamtéž, str. 40

<sup>129</sup> KIM, Molly Hyo J. *Whoring the Mermaid: The Study of South Korean Hostess Film* str. 50

<sup>130</sup> I když se obsah filmu podobá hostess filmům, podle Molly Kim k němu bylo přistupováno takto přísně kvůli výraznější a více očividné kritice politické a sociální situace. (KIM, Molly Hyo J. *Whoring the Mermaid: The Study of South Korean Hostess Film* str. 54)

<sup>131</sup> KIM, Molly Hyo J. *Whoring the Mermaid: The Study of South Korean Hostess Film* str. 50

Nejčastější kritické komentáře k hostess filmům se týkaly třídních rozdílů, ovšem ani v těchto případech nebylo nutné scény vymazat nebo přetočit. Producenti byli jen na scény upozorněni a bylo jim doporučeno „jednat s opatrností“. Příklady podobných komentářů se týkají například filmu *I Am a No. 77 Girl a 26x365=0*, kterému byl vytýkáno: „až příliš zjevný rozdíl mezi společenskými třídami“. V případě filmu *26x365=0* se dotýkal tématu chudoby „která by neměla být zobrazena takto zřetelně protože, by mohlo dojít k vyprovokování třídního konfliktu“.<sup>132</sup> Další komentáře byly spíše subjektivního rázu a neměly základ v oficiálních pravidlech pro cenzuru, a to například „příliš mnoho nespisovných slov“ (*Women's Street*), „národnost jedné z vedlejších ženských postav musí být změněna z Japonky na Číňanku, která pochází z Hongkongu“ (*Confession of Young-a*) nebo „konec filmu je příliš depresivní a musí být změněn“ (*Young-ja's Heydays*).<sup>133</sup>

Aby se cenzuře dále vyhnuli, snažili se režiséři, a to nejen u hostess filmů, přidávat scény, které by cenzory potěšily a zachránily „nebezpečné“ scény před vystřížením. Jedním z ukázkových případů, takovéto strategie je hostess film *The Rose That Swallowed Thorn* (Čong Čin-u, 1979). Hlavní postava filmu, Rose (v korejštině Čangmi), je vysokoškolská studentka, pocházející z bohaté rodiny. Rose její život nebaví a svůj čas tráví popíjením alkoholu a nezávaznými vztahy. Jednoho dne na své cestě domů potká ženatého muže středního věku a zamiluje se do něj. Jejich vztah ovšem netrvá dlouho. Jeho žena se o vztahu dozví a zavolá Rosina otce, aby tuto známost dívce zakázal. Rose je po ukončeném vztahu osamělá a začne pracovat jako prostitutka. Od zákazníků si ale nebere peníze, aby si zachovala svoji hrdost. Po nějakém čase narazí Rose na dalšího muže a otěhotní. Krátce poté se Rose dozví, že tento muž pracuje také jako prostitut a žije s postarší ženou kvůli penězům. Rose je zdrcená, prochází se po městě a film končí tím, že ji srazí vlak.

Film byl natočený podle knižní předlohy, jejíž autorkou byla vysokoškolská studentka Kim Mun-hyun. Aby film mohl být natočen, musela se knižní verze od té filmové lišit ve dvou bodech. V knize Rose vyrůstá v americkém vojenském městečku, kde přijde do styku s vojenskými prostitutkami. Díky tomuto zážitku se vyhýbá jakémukoliv vážnému vztahu s mužem. Vzhledem k pravidlu cenzury, že žádné s Koreou spřátelené země nesmějí být zobrazeny ve špatném světle, byl tento původ Rose zcela vynechán. V knize příběh končí tím,

---

<sup>132</sup> Vysoká škola, do které hlavní hrdinka hostess filmu chodí byla Ihwa Women's University. Tehdy nejlepší ženská vysoká škola v Koreji. (Zdroj: KIM, Molly Hyo J. *Whoring the Mermaid: The Study of South Korean Hostess Film* str. 51)

<sup>133</sup> KIM, Molly Hyo J. *Whoring the Mermaid: The Study of South Korean Hostess Film* str. 51

že Rose, která lituje své minulosti, potká nakonec pravou lásku, ale nemůže si muže vzít. Ve filmové verzi Rose zemře a film tak končí „morálně správně“.<sup>134</sup>

I když se těmito úpravami snažili tvůrci vyhnout cenzuře, stále se ve filmu objevovala témata prostituce, cizoložství a promiskuity. Jedním z důvodů, proč bylo povoleno film natočit, může být i ta skutečnost, že obsahoval množství scén, které zobrazovaly moderní Soul, zvláště pak úspěchy Pakova režimu. Ve filmu jsou vidět moderní budovy, vlaky a mosty, které byly postaveny právě za Pakovy vlády, a zatímco Pak Čong-hui neschvaloval zobrazení chudoby, zobrazení modernizace a vývoje bývalo odměňováno.<sup>135</sup> Hned první scéna filmu je záběr na moderní komplex apartmánů. Dlouhé a skoro dokumentární záběry ukazují různé budovy, než se kamera přesune dovnitř jednoho z bytů, kde je Rose. Ve skutečnosti byl v Soulu vůbec první komplex bytových budov postaven jako národní projekt na začátku 70. let.<sup>136</sup>

Během Rosiny návštěvy Busanu je zase vidět Busanský most, který nechal Pak postavit v roce 1976.<sup>137</sup> Když Rose potká prvního muže, do kterého se zamiluje, stane se tak ve vlaku a začátkem této scény je majestátní záběr na jedoucí vlak. Právě železniční doprava hrála stěžejní roli v Pakově plánu industrializace a modernizace Jižní Koreje v 60. a 70. letech. Pak nechal vybudovat více než šedesát železničních tratí po celé zemi, aby mohly dodávat materiál a suroviny do továren.<sup>138</sup>

Zda tato strategie tvůrců filmu byla úspěšná lze vidět v hodnocení filmu. Kritika od cenzury se týkala převážně malých detailů a byla více méně subjektivní: „smažte záběry na Modrý dům a sídlo parlamentu“, „uberte množství sexuálních scén mezi Rose a jejím přítelem“, „není vhodné zobrazit vysokoškolskou studentku, která se stane prostitutkou, vynechejte jméno univerzity“<sup>139</sup>, „celkově je film dekadentní“, „film způsobí více škody než užitku“. Film byl nakonec schválen, a to i přes poslední dva negativní komentáře.<sup>140</sup>

---

<sup>134</sup> KIM, Molly Hyo J. *Whoring the Mermaid: The Study of South Korean Hostess Film* str. 52

<sup>135</sup> Tamtéž, str. 55

<sup>136</sup> KIM, Molly Hyo J. *Film Censorship Policy During Park Chung Hee's Military Regime (1960-1979) and Hostess Films* str. 48

<sup>137</sup> KIM, Molly Hyo J. *Whoring the Mermaid: The Study of South Korean Hostess Film* str. 55

<sup>138</sup> KIM, Molly Hyo J. *Film Censorship Policy During Park Chung Hee's Military Regime (1960-1979) and Hostess Films* str. 48 a 49

<sup>139</sup> Vysoká škola, do které hlavní hrdinka hostess filmu chodí byla Ihwa Women's University. Tehdy nejlepší ženská vysoká škola v Koreji. (Zdroj: KIM, Molly Hyo J. *Whoring the Mermaid: The Study of South Korean Hostess Film* str. 51)

<sup>140</sup> KIM, Molly Hyo J. *Whoring the Mermaid: The Study of South Korean Hostess Film* str. 55

Tento způsob, kdy se tvůrci filmu snažili „potěšit“ cenzory a vyhnout se vystříhnutí scén, nebyl výjimečný jen u tohoto filmu. Podle slavného režiséra 60. let Kim Su-jonga nebyla tato taktika ojedinělým úkazem. Podle něj filmoví režiséři využívali během Pakova režimu mnoho těchto „obětních scén“ nebo „lábivých scén“, aby zachránili riskantní scény od vystřížení.<sup>141</sup>

Podobné scény se dají najít i v dalších předních hostess filmech. Jedna ze scén v začátku *Heavenly Homecoming to Stars* jsou rodiče s dětmi na hřišti. V záběru je vidět nespočet dětí, které si spolu hrají na poměrně moderním hřišti, jež se nachází vedle moderních bytových komplexů. V jednom z bytů pak bydlí milenec hlavní ženské postavy. Záběr na vysoké bílé bytové domy se pak objevuje ve filmu poměrně často. Před komplexem se odehrává několik rozhovorů filmových postav, a i když spolu postavy mluví v přilehlém parku, budova je stejně jasně vidět v pozadí. Ke konci filmu je také přibližně asi padesát vteřin dlouhý záběr na Čung-ang univerzitu v Soulu. Tato univerzita byla za Pakovy vlády, hlavně v 60. letech, poměrně dost rekonstruována. A konkrétně vstup do tzv. Sörabol sálu (Seorabol Hall), na který celou scénu kamera směřuje, prodělal přestavbu v roce 1972.<sup>142</sup>

Ve snímku *Young-ja's Heydays* se zase objevují záběry na moderní silnice a stejně jako v *The Rose That Swallowed Thorn* jsou i tady záběry na vlak a železniční koleje. Ve chvíli, kdy Jöng-dža vzpomíná na domov a pravděpodobně se chystá spáchat sebevraždu, se prochází právě po kolejích. Rozšíření železnic značně přispělo k přesunu pracovní síly z vesnic. Mladé ženy a muži, stejně jako Jöng-dža, se stěhovali za lépe placenou práci do větších měst a v této době hned několik filmů použilo vlak nebo železnice jako podobnou metaforu k vyjádření strastiplné cesty, kterou hlavní postava ještě bude muset absolvovat.<sup>143</sup> Scéna s kolejemi se v *Young-ja's Heydays* objeví hned dvakrát, podruhé, když Jöng-dža odchází z nemocnice a rozhodne se, že v léčbě pravděpodobně pohlavní nemoci nechce pokračovat. Na konci filmu, kdy Jöng-dža žije ve slumech na okraji města, jsou za polorozpadlými budovami vidět postavené vysoké a nově vypadající byty. A v dalším záběru, když spolu Jong-dža a Čang-su mluví, je vidět velká skupina budov, na které se pravděpodobně pracuje, a které se po chvíli objeví ještě jednou z jiného úhlu.

---

<sup>141</sup> KIM, Molly Hyo J. *Film Censorship Policy During Park Chung Hee's Military Regime (1960-1979) and Hostess Films* str. 47

<sup>142</sup> Chung-Ang University [cit. 2022-10-25]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Chung-Ang\\_University#Preparation\\_for\\_takeoff\\_1956-1979](https://en.wikipedia.org/wiki/Chung-Ang_University#Preparation_for_takeoff_1956-1979)

<sup>143</sup> KIM, Molly Hyo J. *Film Censorship Policy During Park Chung Hee's Military Regime (1960-1979) and Hostess Films* str. 49

Poslední příkladem hostess filmu je *Winter Woman*. Hned první scéna je opět poměrně dlouhý záběr na čtvrt' hezky vypadajících domů, kde žije hrdinka příběhu se svojí rodinou. V druhé části filmu se objevuje několik scén s moderními bytovými domy a v jednom z nich bydlí učitel, do kterého je hlavní postava zamilovaná. Stejně jako v *Heavenly Homecoming to Stars* i tady je několikrát ukázáno a zdůrazněno, v jak dobré čtvrti muž žije. Na konci filmu jsou zase v pozadí postav několikrát vidět novodobé budovy a silnice.

Nelze s jistotou říci, že tyto scény byly do hostess filmů schválně dány s cílem obměkčit cenzuru. Příběhy se odehrávají často v hlavním městě, a tak se přirozeně ve filmech nové a rekonstruované stavby vyskytly. Mohly také sloužit jako kontrast s chudobou. Jako poukázání na to, že za množstvím žen, které přišly do velkých měst a za využíváním jejich špatně placené práce stojí industrializace. Na druhou stranu četnost a délka těchto záběrů na moderní výstavby zvláště Pakova režimu naznačují, že by mohlo jít i o další záměr. Přihlédneme-li také k tomu, že podle Kim Su-jonga byla tato strategie vyhýbání se cenzuře poměrně známá, režiséři o ní věděli a využívali ji.

### Prostitutky jako představitelky Pakovy ideologie

Jedním z důvodů, proč hostess filmy nepředstavovaly pro Pakův režim hrozbu, může být i charakter a osobnostní povahy hlavních ženských postav, které se lišily od běžných filmových prostitutek. Téma padlých žen není typické jen pro Koreu, objevuje se také v jiných zemích, například v raných hollywoodských filmech, kde prostitutky představují nějakou formu sociální satiry a znázorňují základní lidské hodnoty jako chtíč, marnivost nebo touhu po přežití.<sup>144</sup> Ve filmech jsou prostitutky zobrazeny většinou v negativním světle, jsou přehnaně sexuální, nemorální a chamtivé. Toto pojetí je z velké míry převzato z viktoriánské literatury, kde byly prostitutky definovány spíše svým charakterem než svojí prací. Jejich úpadek je způsoben hlavně jejich amorálním chováním, nízkým původem a tyto charakteristiky jsou pak spojeny se sexuálními zkušenostmi. Prostitutky byly znázorňovány jako ženy s chabou vůlí a fatálními morálními nedostatky. Ve filmech o padlých ženách byly hrdinky typicky sexuálně agresivní, materialistické, necudné a vykořisťovatelské, zvláště k mužům. Ve 40. letech se pak v amerických filmech objevila postava tzv. femme fatale – ženy, která odmítá tradiční představu o ženství a tím muže ohrožuje. Její sexuální emancipace a odmítnutí tradičních norem pro ni končí zpravidla nějakým trestem na konci příběhu.<sup>145</sup>

---

<sup>144</sup> KIM, Molly Hyo J. *Whoring the Mermaid: The Study of South Korean Hostess Film* str. 67 a 72

<sup>145</sup> Tamtéž, str. 69 až 71

Negativní vlastnosti, které byly přiřazeny prostitutkám nebo padlým ženám automaticky u diváků vyvolávaly žádost po špatném konci. Někteří odborníci poukazují na to, že filmy s tímto tématem procházely vlastně svojí vlastní cenzurou. Stalo se normou zničit na konci padlé ženy, protože tento konec naplnil očekávání „morálního standartu diváků“. Patriarchální pohled na ženu, která má svobodný sex a tak „musí dostat, co si zaslouží“ se stal pravidlem u raných klasických filmů.<sup>146</sup>

Tuto „morální cenzuru“ lze vidět i u hostess filmů. Téměř každý hostess film nekončí pro hlavní postavu šťastně. Čeká ji nešťastná smrt (*The Rose That Swallowed Thorn*), spáchá sebevraždu (*Heavenly Homecoming to Stars*), zmizí (*Do You Know Kkotsuni?*) nebo žije dál, ale není šťastná (*Young-ja's Heydays*). Ovšem na rozdíl od typických představitelk padlých žen, hostess filmy charakter hlavní postavy převrátily. Ženy v hostess filmech jsou jen zřídka kdy materialistické a zpravidla nemají nadměrnou touhu po sexu. Naopak jsou ze své podstaty hodné a nesobecké.<sup>147</sup> Ve *Winter Woman* žena nabízí sexuální služby ostatním mužům, jako oběť po tom, co její obdivovatel zemřel po jejím odmítnutí. Jöng-dža z *Young-ja's Heydays* dostane po svém úrazu jako odškodné velký obnos peněz, a i přes přemlouvání kamarádky si peníze nenechá a všechny pošle své rodině, která žije na vesnici. Hrdinky hostess filmů nejsou vypočítavé, ale naopak často skoro naivní, nepodaří se jim dosáhnout vlastních cílů a na úkor sebe se pak obětují pro druhé. Žádná z těchto vlastností ovšem nezachránila ženu před tragickým koncem a nešťastný konec více zdůrazňoval a zdramatizoval sebeobětování v životě hlavní hrdinky. Jejich život stále směřuje k úpadku i přes jejich dobrotu a obětavost, která dostatečně ospravedlňuje jejich rozhodnutí začít s prostitucí.<sup>148</sup>

Právě důraz na sebeobětování mohl být další z důvodů, proč se hostess filmům dostávalo od Pakova režimu privilegovaného zacházení. Pak Čong-hui se prohlašoval za nacionalistu a nacionalismus bylo téma, které ho vedlo k modernizaci národa a pomohlo stanovit způsob a rozsah strategie, jak tohoto cíle dosáhnout. Jeho vizí byl politický systém, kde převládala jednota, harmonie a obětavost. V tomto duchu Pak organizoval a kontroloval společnost. Ve jménu státu a národa skrze *Jusin* ústavu vytvořil vertikálně integrovanou společnost v jejímž čele stál stát a která vyřadila a penalizovala jakýkoliv odpor. Svůj postoj Pak zdůraznil i v jenom ze svých proslovů ve druhé polovině 70. let: „Jsme odlišní od Západu, kde je jedinec stavěn proti státu. Pro nás jsou jednotlivci a země nedílné součástí

---

<sup>146</sup> KIM, Molly Hyo J. *Whoring the Mermaid: The Study of South Korean Hostess Film* str. 71

<sup>147</sup> Tamtéž, str. 72

<sup>148</sup> Tamtéž, str. 72 a 73

harmonického řádu. (...) V naší historii se vyskytuje nespočet národních hrdinů, kteří obětovali své zájmy ve prospěch zájmům národních. (...) Toto je potenciální síla našeho národa, která vede naši historii.“<sup>149</sup>

Ženy v hostess filmech tak v podstatě představovaly ideál této Pakovy ideologie. Nezištně se obětují pro své okolí, odcestují do města, aby mohly podporovat svoji rodinu a pak posílají veškeré peníze na venkov, opustí muže, kterého milují a raději zvolí nešťastný život jen proto, že se pro něj necítí být dost dobré. Více jim záleží na životě a blahobytu ostatních než na vlastním štěstí.

Navíc zobrazení obětujících se prostitutek vyhovovalo i další oblasti Pakova zájmu. V roce 1973 Pakova vláda legalizovala prostituci v hotelech, které se staraly o cizince z důvodu, aby byl podpořen turismus. Toto uvolnění předcházela série změn v zákoně a různé změny regulací, které měly za cíl nepřímo usnadnit práci žen z nižších tříd v prostituci a podpořit sexuální turistiku.<sup>150</sup> Ženám, které v této oblasti pracovaly a jejichž zákazníky tvořili buď američtí vojáci nebo japonští turisté<sup>151</sup>, se říkalo „průmysloví vojáci“. Propagovaná ženská prostituce bylo pro ekonomický rozvoj Jižní Koreje stejně důležitou součástí jako ženská práce v továrnách v 70. a 80. letech.<sup>152</sup> I když se v hostess filmech cizinci nevyskytují, objevují se zde často situace, kdy muž ženu k sexu přemlouvá a ta mu nakonec podlehne. Tyto scény pak v podstatě doplňovaly Pakovu politiku o rozvoji sexuálního průmyslu, kdy byly ženy využité k rozvoji ekonomiky. Hostess filmy tak naplňují Pakovo přesvědčení, že národ je větší než skupina jedinců, kteří jej tvoří a že smysl bytí jedince je odvozený od jeho vztahu k ostatním a národu.<sup>153</sup> Tím, že filmy zdůrazňovaly sebeobětování, splnily podmínku cenzury o propagaci politiky „dávát zpět národu“.<sup>154</sup>

---

<sup>149</sup> KIM, Byung-kook a Ezra F. VOGEL. *The Park Chung Hee era* str. 125

<sup>150</sup> KIM, Molly Hyo J. *The Idealization of Prostitutes: Aesthetics and Discourse of South Korean Hostess Films (1974–1982)* str. 95

<sup>151</sup> Počet japonských turistů se opravdu po roce propagování sexuální turistiky zvedl. V roce 1972 přijelo do Jižní Koreje 95 531 Japonských turistů a o rok později už přijelo turistů 217 287. (Zdroj: KIM, Molly Hyo J. *The Idealization of Prostitutes: Aesthetics and Discourse of South Korean Hostess Films (1974–1982)* str. 95)

<sup>152</sup> Odhadem do roka 1989 pracovala v sexuálním průmyslu jedna ze čtyř Korejek. (Zdroj: <sup>152</sup> BARRACLOUGH, Ruth. *Factory Girl Literature: Sexuality, Violence, and Representation in Industrializing Korea* str. 72)

<sup>153</sup> KIM, Byung-kook a Ezra F. VOGEL. *The Park Chung Hee era* str. 125

<sup>154</sup> KIM, Molly Hyo J. *Genre Conventions of South Korean Hostess Films (1974-1982): Prostitutes and the Discourse of Female Sacrifice* str. 459

## Závěr

Hostess filmy hrály v temném období korejského filmového průmyslu důležitou roli. V době, kdy cenzura prezidenta Pak Čong-huiho omezovala tvůrce v kreativité, režiséři pozdějšího filmového hnutí Éry obrazu natočili snímky, které spustily vlnu filmů s podobnými zápletkami. Hostess filmům se podařilo v 70. letech získat velké množství příznivců, kteří pak do kin chodili a tuzemskou tvorbu v době krize podporovali. Populární filmy žánru jako *Youngja's Heydays*, *Winter Woman* nebo *Heavenly Homecoming to Stars* ukázaly korejským divákům, že domácí tvorba může být kvalitní a má potenciál konkurovat i zahraničním filmům.

Cílem této práce bylo porovnání hostess filmů s reálnými problémy jihokorejské společnosti v 70. letech. Představit hostess filmy nejen jako povrchní snímky, které za účelem získání diváků obsahovaly přehnaně sexuální scény, ale jako filmy, skrze které režiséři poukazovali na problémy, kterým zvláště ženy během Pakovy diktatury čelily. Prezident Pak Čong-hui bývá chválen za to, jako pomohl rozvoji Jižní Koreje a jak se mu podařilo nastartovat ekonomický růst země. Hostess filmy ovšem ukazují jinou realitu, kde vlivem rapidní industrializace do velkých měst přijíždějí tisíce mladých dívek z venkova za prací, aby peníze mohly posílat rodině. Ve městech je s nimi zacházeno jako s podřadnými pracovníky, kteří přes těžkou a často i nebezpečnou práci dostávají minimální mzdu. V hostess filmech jsou tyto reálné problémy často zobrazovány poměrně očividně. Hostess filmy obsahují scény poukazující na chudobu nebo sexuální obtěžování. Ve filmech se také objevují reálná místa, například uličky, kde prostitutky pracovaly nebo chudinské čtvrti, kde často bydleli industriální pracovníci. Dalším důkazem pro to, že bylo záměrem alespoň nějakých režisérů v hostess filmech poukázat na sociální problémy, může sloužit i vyjádření režisérů prvních hostess filmů při zakládání hnutí Éry obrazu, kde zdůraznili důležitost realismu ve filmech.

V kontrastu reality pak působí hlavní hrdinka, která je někdy až přehnaně sebeobětavá, laskavá ke svému okolí i to přes hrozné věci, které se jí staly. Tato žena pak v podstatě představuje fantastickou Pakovu představu o tom, jak by se ženy v 70. letech měly ideálně chovat. Hlavní hrdinky hostess filmů slouží jako vzor správného občana, který měl podle tehdejšího režimu pracovat hlavně ve prospěch rozvoje Jižní Koreje bez ohledu na cenu, kterou za to zaplatí. S těmito osobnostními vlastnostmi hlavní postavy a argumentem o scénách s moderním Soulem práce dokládá, že i přes zpřísňující se cenzuru v 70. letech bylo možné natočit do jisté míry realistické filmy a režiséři mohli v hostess filmech společnost a Pakův režim opravdu kritizovat.

## Resumé

Hostess films were a popular genre of movies made mainly in the 70s in South Korea. A woman whose life completely changes after she was sexually assaulted is a typical plot of these movies. The fallen woman is trying to cope with the trauma, but her story never leads to a happy ending. Even though hostess films often show topics which were targeted by censorship like prostitution or poverty they rarely had a problem with the regime. The focus of this paper is an analysis of the hostess film as a genre and an analysis of particular movies where scenes pointing out social and political problems might appear. The second part of this work is asking the question of how is possible that censorship was so oblivious to the hostess films.

## Seznam použitých zdrojů

1960-1969. Koreanfilm.org [online]. [cit. 2022-09-15]. Dostupné z:  
<http://www.koreanfilm.org/kfilm60s.html>

1970-1979. Koreanfilm.org [online]. [cit. 2022-09-15]. Dostupné z:  
<http://www.koreanfilm.org/kfilm70s.html>

BARRACLOUGH, Ruth. *Factory Girl Literature: Sexuality, Violence, and Representation in Industrializing Korea*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 2012. ISBN 9781938169014.

*Chung-Ang University*. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2022-10-25]. Dostupné z:  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Chung-Ang\\_University#Preparation\\_for\\_takeoff\\_1956–1979](https://en.wikipedia.org/wiki/Chung-Ang_University#Preparation_for_takeoff_1956–1979)

ECKERT, Carter J. *Dějiny Koreje*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001. Dějiny států. ISBN 80-7106-411-4.

*QUOTA QUICKIE DEFINITION*. Encyclo.co.uk [online]. [cit. 2022-12-11]. Dostupné z: [https://www.encyclo.co.uk/meaning-of-quota\\_quickie](https://www.encyclo.co.uk/meaning-of-quota_quickie)

KIM, Byung-kook a Ezra F. VOGEL. *The Park Chung Hee era*. London, England: Harvard University Press, 2011. ISBN 9780674061064.

KIM, Mee-hyun. *Korean Cinema - from Origins to Renaissance*. Seoul, South Korea: CommBooks, 2007. ISBN 9788984997035.

KIM, Molly Hyo J. *1970s Korean Cinema and Ha Kilchong*. International Journal of Korean History. 2019, (Volume 24 - 2), 251 - 263.

KIM, Molly Hyo J. *Film Censorship Policy During Park Chung Hee's Military Regime (1960-1979) and Hostess Films*. IAFOR Journal of Cultural Studies. 2016, (Volume 1 - 2), 37 - 50.

KIM, Molly Hyo J. *Genre Conventions of South Korean Hostess Films (1974-1982): Prostitutes and the Discourse of Female Sacrifice*. Acta Koreana. 2014, (Volume 17 - 1), 455 - 477.

KIM, Molly Hyo J. *The Idealization of Prostitutes: Aesthetics and Discourse of South Korean Hostess Films (1974–1982)*. In: TAYLOR-JONES, Kate a Danielle HIPKINS.

*Prostitution and Sex Work in Global Cinema New Takes on Fallen Women*. Palgrave Macmillan, 2017, s. 85 - 105. ISBN 978-3319878348.

KIM, Molly Hyo J. *Whoring the Mermaid: The Study of South Korean Hostess Film*. Urbana, Illinois, 2014. Disertační práce. University of Illinois at Urbana-Champaign.

KIM, Tong-hyung. *Forgotten slums of Cheonggyecheon*. The Korea Times [online]. 1. 11. 2013 [cit. 2022-11-06]. Dostupné z:  
[http://www.koreatimes.co.kr/www/news/culture/2013/11/135\\_145510.html](http://www.koreatimes.co.kr/www/news/culture/2013/11/135_145510.html)

*Korean Film Archive: What is the first Korean movie to receive criminal charges for sexually explicit content?* [online]. [cit. 2022-10-12]. Dostupné z:  
[https://eng.koreafilm.or.kr/kmdb/trivia/funfacts/BC\\_0000005073#none](https://eng.koreafilm.or.kr/kmdb/trivia/funfacts/BC_0000005073#none)

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

'Pösannejang'ül kioghašinajo?'. Naver.com [online]. 2012. 11. 6. [cit. 2022-11-04]. Dostupné z:  
[https://m.blog.naver.com/PostView.naver?isHttpsRedirect=true&blogId=molab\\_suda&logNo=30150906797](https://m.blog.naver.com/PostView.naver?isHttpsRedirect=true&blogId=molab_suda&logNo=30150906797)

YECIES, Brian a Aegyung SHIM. *The Changing Face of Korean Cinema: 1960 to 2015*. Routledge, 2016. ISBN 9780415707657.

YI, Hyoin. *Coevolution of Conventions and Korean New Wave: Korean Cinema in the 1970s and 80s*. Korean Journal. The Academy of Korean Studies, 2019, 59(4), 78 - 102. Dostupné z: doi:10.25024